

'EL PENSADERO ERA UNA FIESTA'¹ O CÓMO INTERPRETAR EL FINAL DE *NUBES*

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ (UNLP/CONICET/UBACYT)
cnf@netverk.com.ar

Nubes es sin duda la comedia más enigmática de Aristófanes y ha sido interpretada de disímiles maneras por los especialistas. Gran parte de esas interpretaciones suelen sobredimensionar su perfil trágico y, en esa dirección, se ha entendido que la obra concluye con el fracaso del héroe. A partir de la revisión de las escenas finales de la comedia –al decir de una de las hipótesis, innovación de la versión segunda– nuestra lectura, en cambio, reconoce en el incendio del Pensadero socrático un acto de justicia poética que refleja toda la exuberancia típica de la *vis* cómica, al tiempo que pone en práctica el *status* heroico del protagonista.

Aristófanes / *Nubes* / escena final / héroe cómico

Clouds is, without doubt, Aristophanes' most elusive comedy, and it has been interpreted in dissimilar ways by scholars. For the most part, these interpretations tend to magnify its tragic profile, and, in the same direction, it has been understood that the play ends with the hero's failure. From the revision of the comedy's finale –according to one of the hypothesis, an innovation of the second version– our reading, contrary to the former, recognizes in the burning of Socratic Reflectory an act of poetic justice that reflects the typical exuberance of comic *vis*, while putting into practice the heroic status of the protagonist.

Aristophanes / *Clouds* / finale / comic hero

No nos equivocáramos en afirmar que *Nubes* es la más enigmática comedia aristofánica. Muy probablemente esta situación puede explicarse por la peculiar versión que nos ha llegado de la pieza: un borrador intermedio, al decir

¹ Aludimos con esta frase a *Paris era una fiesta*, traducción castellana de *A moveable Feast*, de Ernest Hemingway (1964).

de Sommerstein (1991³), entre la versión primera, representada en las Dionisias del 423, y la que finalmente nunca se representó, hacia el año 418.² Habida cuenta de este dato, ha sido una preocupación temprana de la crítica determinar con certeza cuáles fueron las innovaciones que esta *Nubes* segunda presentaba con respecto a la primera. A decir verdad, no hay un acuerdo unánime al respecto. Los testimonios poco fiables de los escolios ciertamente aportaron lo suyo para oscurecer el panorama. Por una de las hipótesis (i: 7-8)³ sabemos que tres partes de la obra diferían de la versión original: la parábasis, el agón y la escena final.⁴

Pero no se trata solo de las innovaciones de la segunda versión en comparación con la primera –cuestión sobre la que no podríamos expedirnos con certeza–, sino de su carácter singular con respecto al resto del corpus aristofánico. El autor habría tenido plena conciencia de esta situación, a juzgar por sus comentarios elogiosos acerca de la sofisticación que *Nubes* había alcanzado, merced a su disposición nueva (*καίνᾳς ἰδέας*, 547). Y es muy probable que la primera versión fuera, en ese sentido, más experimental que la segunda, puesto que la revisión podría obedecer a la necesidad de adecuarse a los gustos ‘vulgares’ del público –así ha interpretado Hubbard (1991) la reescritura– como consecuencia del fracaso previo, inmerecido e injusto según los comentarios que se dejan oír en la parábasis, cuando se reflexiona sobre el historial de la comedia.

Y no son pocas esas innovaciones. Por regla general la comedia antigua tiende a las reconciliaciones y al festejo. *Nubes*, en

² DOVER (1968) postula que Aristófanes permitió que la versión revisada de la obra, nunca representada, entrara en circulación como texto escrito.

³ Citamos siguiendo la edición de DOVER (1968), para *Nubes*, y la de COULON-VAN DAELE (1923-1930) para el resto de las comedias; las traducciones castellanas son nuestras.

⁴ Sobre las discrepancias entre las dos versiones, ver O'REGAN (1992:133-9).

cambio, acentúa las diferencias y los conflictos, al tiempo que favorece las movilidades que convierten en antagonistas a los que antes fueron aliados. La presencia de un héroe cómico incompetente como Estrepsíades, condenado aparentemente al fracaso, que protagoniza, además, la escena más violenta de la comedia antigua conservada, como es el incendio del Pensadero socrático, son algunas de las particularidades que han llevado a la crítica a sobredimensionar, a nuestro modo de ver, el perfil trágico de la comedia, al punto que alguien la ha catalogado de híbrido dramático, una suerte de mezcla de comedia y tragedia (cf. Euben 1996:884).⁵ En virtud de esta instancia, nos interesa ahondar en el sentido de la escena final de la comedia, el incendio del Pensadero, que nos enfrenta con un cierre peculiar de comedia y, como ya comentamos, formaría parte de las innovaciones de la segunda versión de la pieza.⁶

Nuestra lectura parte del presupuesto de la existencia de un patrón más o menos básico del género cómico antiguo, en lo formal y en el contenido, patrón que es posible limitar a partir de las propias comedias aristofánicas, en cuya regularidad no han faltado tampoco las diferencias. El reconocimiento de este alto grado de codificación del género, que no opera, insistimos, en contra de la experimentación –y *Nubes* puede dar cuenta al respecto–, provee una directriz fundamental no solo en la creación de la pieza

⁵ En la misma dirección RECKFORD (1991:136) afirma: “It flirts with tragedy, even as it parodies it.”

⁶ Además de la hipótesis citada, el escolio al v. 543 confirma que esta escena no estaba en la primera versión. Según DOVER (1968) el nuevo final comenzaría en el v. 1303, cuando, una vez expelidos los acreedores, el coro anticipa en un breve canto las funestas consecuencias de la educación sofística de Fidípides. No todos avalan ni el número ni la índole de las diferencias entre ambas versiones; para NEWIGER (1957:143-52), por ejemplo, la revisión implicaba muy pocos cambios, y de la misma opinión es RECKFORD (1987:394). Por lo común se especula que la primera *Nubes* concluía con la victoria de Fidípides y/o Estrepsíades.

sino en la lectura de la misma, y este último punto nos parece clave en el momento de especular acerca de cómo deber ser entendido el final de la comedia. Rescatamos, como es fácil de ver, la noción de género no como procedimiento descriptivo o taxonómico, sino como categoría relevante en el proceso de producción e interpretación de una obra. Tal como lo señala Stempel (1988:243-4):

El género histórico se puede considerar como un conjunto de normas que informan al lector sobre la manera cómo deberá comprender el texto: el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido.

Esa misma codificación vale para los personajes, en lo relativo a su 'psicología', sus esferas de acción y su valor simbólico. Muchas veces esta determinación que limita el rol condiciona rasgos como la edad, el sexo, la ocupación o el *status*. Decir que el héroe cómico juega un determinado rol implica entender que, en tanto se vea involucrado en situaciones predecibles, reaccionará de una manera también predecible.⁷ Ahora bien, en tal sentido, Estrepsíades se presenta a los ojos del público como un héroe cómico poco convencional, al menos en la mayor parte de la pieza. Interesante ver cómo el autor juega en este aspecto con las expectativas de su audiencia, aunque para traicionarlas finalmente. Pues Estrepsíades comparte con sus pares, los otros héroes de

⁷ Usamos el término 'rol' en un sentido técnico, al modo en que Greimas lo define en oposición al actor y al actante, no simplemente en el sentido de 'papel dramático'. Sobre el rol del héroe cómico ver SIFAKIS (1992:134): "[...] Dikaiopolis, Philokleon, Trygaios, and the other Aristophanic characters, may be unique, technically speaking, as characters of specific plays, but in so far as they get involved in predictable situations, to which they react in a predictable manner, they are variants of types".

comedia, los dos rasgos más frecuentes: la vejez y la pertenencia al campesinado.⁸ Sin embargo esa vejez no opera como vínculo con un tiempo heroico pasado contrapuesto a la decadencia del presente, y su índole campesina no lo salva de las corrupciones de los ciudadanos.⁹ Por el contrario, la edad vale como una determinación biológica –se presenta como un viejo, olvidadizo y lento (γέρων κάπιλήσμων καὶ βραδύς, 130)– y, para colmo de males, está enfrascado en la empresa de conseguir evitar la paga de unas deudas que con justicia debe pagar.¹⁰ Recordemos que son los gustos aristocráticos de su hijo, obsesionado por los caballos, lo que lo ha llevado a esta penosa situación, y ha creído encontrar en la instrucción sofística, la impartida por Sócrates en el Pensadero, el remedio para la solución de sus problemas: el aprendizaje del argumento más débil, piensa, le permitirá vencer a los acreedores. Ajeno entonces a la nobleza y virtudes de sus pares campesinos, resulta un promotor apasionado de las moralmente dudosas tendencias sofísticas de la época, en vez de un defensor de los nobles valores e ideales del pasado a los que por regla general adhieren los héroes de comedia. Pero su esencial rusticidad lo hace impermeable al conocimiento. La comedia se ensaña con este pobre viejo “ignorante” (135, 492), “bárbaro” (492), “agreste” (646) “duro de aprender” (646), “el más olvidadizo” (790), “el más torpe” (790).¹¹

⁸ Es viejo como Dicéopolis, Filocleón, Trigeo, Peisetero, el pariente de Eurípides y Crémilo, y también campesino, al igual que Diceópolis, Trigeo y Crémilo.

⁹ Es innegable que Aristófanes prefirió a la gente de campo frente a sus conciudadanos. Hay quienes vieron, como CARRIÈRE (1979), que esta valoración se relaciona con los orígenes campesinos y dionisiacos del género cómico. El hombre de campo, en ese sentido, era el que entraba en contacto con las fuerzas naturales.

¹⁰ Explica AMBROSINO (1986-7:118) que una sociedad basada en la *isonomía*, como la ateniense del s. V, reniega de los deudores, pues representan una ofensa al principio de la reciprocidad que vincula a los miembros de la *polis*.

¹¹ Cf. GREEN (1979).

Pero no es únicamente la experiencia nueva de encontrarse con un héroe que no repite los patrones del género, sino algo peor aún: la 'psicología' del incompetente Estrepsíades y su intención de ingresar en la escuela de Sócrates para hacerse de la retórica sofística, impiden cualquier tipo de identificación emocional con el personaje por parte de la audiencia. Con la sola excepción de *Avispas* –comedia que guarda no pocas similitudes con *Nubes*–, público y héroe comparten el deseo del cumplimiento de la brillante idea que este último concibe para superar una crisis, personal o social, que culminaba casi siempre con el beneplácito de todos. En términos de esta identificación que acabamos de señalar se ha explicado el hecho de que el héroe cómico fuera casi siempre un hombre común, ordinario, que alcanzaba, por medios nada comunes, aquello que era el anhelo de todos, como la paz, privada o pública, la riqueza, la igualdad, la tranquilidad de una vida sin pleitos. En *Avispas* al menos cabe la posibilidad de que Bdelicleón, el hijo del protagonista, sea el referente de la audiencia en su rechazo al hábito febril de los atenienses de participar en las cortes. Pero en *Nubes*, en cambio, ningún personaje está en condiciones de cubrir este espacio, y las simpatías del público, entonces, podrían restringirse, con respecto a Estrepsíades, a la injusticia de su endeudamiento opresivo, del cual no es responsable, o a las penurias que le ha ocasionado un matrimonio descompensado –él, un campesino, se ha casado con una aristócrata por culpa de una casamentera–, o al conflicto generacional que lo enfrenta con su hijo, del cual el público podía tener experiencia. Difícil no ver de antemano condenados al fracaso su proyecto de aprendizaje de las armas de la retórica y sus ideales intelectualistas, inscriptos como están en una comedia que se propone, ni más ni menos, echar luz sobre el devastador efecto de la filosofía socrática en el seno de la sociedad ateniense. El objetivo de la pieza, por no decir del autor, colisiona con los ideales del héroe de la

comedia, un caso este excepcional sin duda, y el espectador es exigido a experimentar una incómoda situación de ambigüedad para con el personaje, entre la comprensión y el rechazo. Porque este héroe cómico se encuentra inhabilitado para cargar con el protagonismo que sobrelleva; no solo porque no “puede hacer”, sino porque además “no sabe hacer”, valor modal indispensable para el éxito de la empresa heroica.

El derrotero de Estrepsíades parece seguir sostenidamente el camino hacia el fracaso, desde la desesperación, a consecuencia de las deudas, hasta la humillación (Reckford, 1991). Lo suyo son todas limitaciones. No puede aprender él mismo la doctrina socrática, por lo que el hijo tomará su lugar en la escuela. Y las consecuencias no se dejan esperar. Es que la alegría dura poco, porque el joven reaccionará violentamente ante los requisitos del padre de recitar algún pasaje de los poetas de la vieja generación, y el simposio que los reúne en el festejo de la graduación termina con el apaleo del campesino. Fidípides sabrá argumentar a favor de la legalidad de los golpes, con tanto éxito, que Estrepsíades no hará otra cosa que adherir a sus razones a pesar del perjuicio. Y el público también abogará por cierta justicia poética en el hecho mismo del apaleo, ya que no fue ningún otro, sino él mismo, el que obligó al hijo a ingresar en el Pensadero. El coro de las Nubes, que hasta ese momento parecía estar de su lado,¹² tampoco tardará en abandonarlo y con claridad explican que se trata de un castigo merecido:

αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος,
στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα. (1454-5)

Tú eres la causa de estas cosas para ti mismo,
habiéndote volcado tú mismo hacia asuntos sucios

¹² Cf. vv. 412-19, 463-5, 793-6.

¿Pueden las desgracias de Estrepsíades interpretarse en clave trágica? Estas palabras del coro que acabamos de citar, en las que se hace hincapié en la responsabilidad de Estrepsíades en el rumbo de su destino, privan y despojan al personaje de todo atisbo de tragicidad. Veamos por un momento. Bien explica Aristóteles, en su teoría de la catarsis, que los sentimientos expurgados por los espectadores en una representación trágica son la piedad (ἔλεος) y el terror (φόβος). La primera surge como consecuencia de la naturaleza no merecida de la desgracia del héroe (*Poética* 1453a4: “[la piedad] se refiere al que es desgraciado sin merecerlo” –περὶ τὸν ἀνάξιον δυστυχοῦντα–), y la segunda del reconocimiento de la propia vulnerabilidad, en tanto el personaje trágico es igual a nosotros (*Poética* 1453a5: περὶ τὸν ὅμοιον). Ninguna de las dos instancias se aplica a Estrepsíades. No solo porque es culpable de sus males (αἴτιος dice el coro, 1454), imposible apiadarse de él en consecuencia, sino porque, además, resulta, por su falta de sofisticación, rusticidad y dureza, peor que nosotros, espectadores inteligentes como nos cataloga Aristófanes en la misma comedia (vv. 521, 527),¹³ y ajenos, por tanto, de sufrir igual destino. No puede ser considerado entonces el protagonista de *Nubes* un personaje aristotélicamente trágico.

Reparemos ahora en el desenvolvimiento de la clausura de la comedia. Rodríguez Alfageme señala el comienzo del éxodo en el v. 1488,¹⁴ con el arribo de Jantias, un esclavo que alcanza la escalera y la azada que Estrepsíades le había pedido para llevar a cabo la destrucción del Pensadero. De ahí en más los comediantes se desplazarán para derribar el techo (1488). Otro esclavo traerá la antorcha (1490) y, como consecuencia del asedio, los discípulos

¹³ En *Poética* 1449a31-36, Aristóteles define la comedia como “imitación de los peores”, aunque no de toda maldad, sino de lo risible, que es una especie de lo feo.

¹⁴ PICKARD CAMBRIDGE (1927:317) señala un bloque final desde el v. 1452, es decir, no bien concluido el segundo agón.

salen expulsados de la escuela socrática. El primero de ellos lo hace gritando (ιὸὺ ιὸὺ, 1493): los mismos gritos de dolor con los que Estrepsíades había inaugurado la comedia (cf. 1), la mejor ilustración de cómo se ha ejecutado la peripecia cómica y cómo la aflicción que acuciaba al héroe cómico ha sido trasladada a sus contrincantes. Y hasta el propio Sócrates sale repelido, en tanto Estrepsíades, sobre el techo del Pensadero, se encuentra en posesión de las alturas que fueron prerrogativa del filósofo suspendido en la canasta. Y, por supuesto, hay lugar para la burla, como corresponde en comedia:

οὗτος, τί ποιεῖς ἔτεόν, οὐπὶ τοῦ τέγους;
ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον. (1502-3)

Sóc. Che, el que está sobre el techo, ¿qué estás haciendo?
Est. Marcho sobre el aire y medito acerca del sol

No puede escapar al espectador que las palabras de Estrepsíades repiten las palabras de Sócrates, cuando daba a conocer las razones de su extravagante suspensión por los aires en los momentos inaugurales de su aparición escénica (cf. 225 y 1503). La comedia no puede ofrecer más señales de que el epílogo implica un verdadero giro con respecto al prólogo de la pieza, señales que se dejan ver en el trueque de los dominios de los espacios físicos (el arriba y el abajo) y del lenguaje: Estrepsíades se apropia del discurso socrático y los socráticos ahora reproducen el lenguaje inarticulado de los gritos de queja. El final de *Nubes*, a nuestro modo de ver, instaura, a último momento por cierto, el orden típico de los cierre de comedia, que suelen ser la inversión del orden, o del desorden si se prefiere, del comienzo.

En un artículo titulado “Was Socrates murdered?” (1977), Kopff dejaba oír sus razones para interpretar que el incendio del Pensadero involucraba el asesinato de Sócrates. Kopff basaba su

interpretación en un hecho histórico. Hacia el 450, los habitantes de Croton habían prendido fuego a la casa de los seguidores de Pitágoras –algunas versiones retenían a Pitágoras dentro– y todos habían muerto quemados.¹⁵ Muy probablemente el final de *Nubes* recordara en algún punto el episodio, lo que no significa que se desarrolle en todos sus detalles y con las mismas implicancias. Siguiendo la misma línea de sentido, Nussbaum (1980) llegó a sugerir que el mismísimo hijo de Estrepsiades, Fidípides, se encontraba también dentro de la escuela, e igual destino le habría alcanzado. Su lectura se basa en el hecho de que antes de dejar la escena, Fidípides rechaza la invitación de su padre de destruir a los filósofos. Efectivamente el joven le dice al padre: “No podría cometer injusticia contra mis maestros” (ἀλλ’ οὐκ ἂν ἀδικήσαιμι τοὺς διδασκάλους, 1467). Sin embargo, nada dicen estas palabras sobre el derrotero del personaje. En lo que atañe al desplazamiento de los actores, el texto provee estas únicas indicaciones, las de Fidípides para con su padre: “Quedate aquí delirando y diciendo pavadas” (ἐνταῦθα σαυτῶ παραφρόνει καὶ φληνάφα, 1475). Tratándose de una suerte de directiva, hasta puede no ser obedecida por el anciano.

Bien ha objetado Sommerstein (1991³) que es poco probable que el viejo hubiera prendido fuego a la escuela sabiendo que su hijo estaba dentro. Suponemos, mejor, que el joven debió de haber ingresado en su propia casa¹⁶ –recordemos que ha termina-

¹⁵ Aristóxeno fr.18W, Jámblico *Vida de Pitágoras* 249. “The parallel with *Nubes* is close. In both cases, a sect of intellectuals combining unusual politics is destroyed by an outraged populace, whose freedom and *mores* they are endangering, by being trapped and burned in a house which is a common meeting place of the sect.” (KOPFF, 1977:117).

¹⁶ Es también discutida la cuestión del número de puertas en la escena cómica. Es muy probable que fueran dos, que una remitiera a la entrada del Pensadero y la otra a la casa del campesino. Sobre la base de la hipótesis de la puerta única, en cambio Kopff supone que, tratándose de la puerta de Strepsiades,

do su instrucción y nada lo retiene en el Pensadero habiendo aprendido ya a argumentar sofisticadamente como se ejemplifica, por otra parte, en los vv. 1179ss. y 1325ss-. Pero más allá de estas cuestiones, no podemos –no debemos– olvidar que se trata de una comedia. Y nadie muere en comedia.¹⁷ Es el propio género, insistimos, el que nos provee en este punto una directriz para nuestra lectura. No hay necesidad de apelar a fuentes históricas – alejadas además en el tiempo– para negar la ejecución de asesinatos, como lo hace Davies (1990), que trae a cuento formas de justicia popular (*Volksjustiz*) materializadas en la remoción del techo, puertas y ventanas en pos de la evacuación de los residentes. Un hecho similar, por otra parte, dramatiza el mimo II de Herondas, un ejemplo literario y, si se quiere, más pertinente, donde el dueño de un burdel se queja ante los jueces de que la puerta de su prostíbulo ha sido incendiada, el lugar destruido, pero nadie ha muerto. Coincidimos con aquellos que sostienen que los habitantes del Pensadero, Sócrates y sus discípulos, escapan del lugar,¹⁸ justificando el éxodo de los actores como corresponde a un final dramático.¹⁹

los del Pensadero no tendrían salida. El techo, en cambio, sí sería el del Pensadero.

¹⁷ Cf. HARVEY (1981), quien fundamenta muy bien las razones por las cuales es imposible pensar en la muerte de Sócrates: como nosotros, recuerda que la gente no muere en el género cómico, por otro lado la obra habla de incendio y no de muerte, el objetivo solo es destruir la casa y en el v. 1503 se escucha la orden de atrapar a Sócrates y sus compañeros.

¹⁸ DOVER (1968) señala el v. 1508 (“persíguelos, pégalas, arrójales...”) como prueba de la persecución, pero KOPFF (1977:118) la descarta porque pueden ser tanto “war cries as commands”.

¹⁹ Ciertamente que las ediciones de Coulon-Van Daele y Cantarella, como señala KOPFF (1977), no indican el momento en que Sócrates y los otros salen de la escuela y todas sus lamentaciones provienen del interior. SOMMERSTEIN (1991³) pautó los movimientos escénicos con más detalle: en el v. 1489 el esclavo Jantias sube al techo, donde lo alcanza Estrepsíades con la antorcha, en el 1492. El discípulo sale en el

La comedia no desconoce la violencia verbal y física, que fue señalada entre los elementos genuinos que revelan los orígenes rituales del género. Abundan los insultos e imprecaciones que expresan un virulento deseo de destrucción, como las fórmulas interjectivas del tipo de “ojalá revientes” (ἐπιτριβείης, *Thesmoforiantes* 557); “ojalá desaparezcas” (ἀπόλοιο, *Nubes* 1236, Paz 1288, *Thesmoforiantes* 757, 1005); “ojalá estalles” (διαρραγείης, *Asambleístas* 803, *Plutos* 279, 892), “mueras de mala muerte” (κακῶς ἐξόλοιο, *Thesmoforiantes* 887). De la misma tónica son las quejas de los adversarios más repudiados, como Lámaco en *Acarnienses* (cf. vv. 280ss., 325, 1174) o el pariente de Eurípides en *Thesmoforiantes*, condenado a muerte. Estas expresiones de dolor son claras hipérboles de efecto humorístico, desproporcionadas en tanto la comedia es inmune a la muerte y ellas carecen, a pesar de su tono trágico, de toda tragicidad. En ese mismo marco deben leerse expresiones como las de los discípulos de Sócrates en *Nubes*: “Nos vas a reventar” (ἀπολεῖς, ἀπολεῖς, 1499), o “Y yo, desafortunado, moriré achicharrado” (ἐγὼ δὲ κακοδαίμων γε κατακαυθήσομαι, 1505), o las del propio Sócrates: “Ay de mí desdichado, infeliz, me voy a ahogar” (οἴμοι τάλας δείλαιος, ἀποπνιγήσομαι, 1504). No aludirían a ningún peligro de muerte inminente.

Pero hay algo más. El incendio del Pensadero ciertamente cobra una importancia primordial para la caracterización del personaje del anciano, hacedor de la catástrofe, pues es el gesto que legitima el lugar protagónico que la obra le había concedido y para el cual parecía estar incapacitado. Porque este personaje disminuido, falto de potencia, sufre un verdadero giro en momentos previos al final de la comedia –nada sorprendente tratándose de

1495. Querefonte habla desde la ventana, ya que parece no ver a los del techo y tan sólo haría efectiva su fuga en el v. 1596, en momentos en que también Estrep-síades y Jantias descienden del techo, para perseguir a todo el círculo socrático en el 1509.

un “vueltero” como lo indica su nombre parlante—. No es algo novedoso que la tragedia provea el modelo para la parodia. Pues Estrepsíades experimenta una verdadera anagnórisis paratrágica, conforme al modelo del τὸ πάθει μάθος esquileo, y reconoce, a partir de las propias desgracias, que su primera decisión, la de aprender a argumentar injustamente, era sin más equivocada:²⁰

ὦμοι, πονηρά γ', ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ·
οὐ γάρ με χρῆν τὰ χρήμαθ' ἀδανεισάμην
ἀποστερεῖν. (1462-3)

Ay de mí, Nubes; son cosas malas pero justas;
porque no era necesario que yo evadiera la paga del dinero
que había pedido prestado.

La transformación es tan rotunda que lo primero que vendrá a su mente, en la búsqueda de la venganza, será llevar a Sócrates a juicio, precisamente él, que había luchado para evitar el litigio a causa de deudas. Y al respecto no puede tener tampoco mejor consejero: Hermes será interrogado por el protagonista sobre la conveniencia de su resolución.

καί μοι γενοῦ ξύμβουλος, εἴτ' αὐτοὺς γραφὴν
διωκάθω γραψάμενος (1481-2)

Sé mi consejero, si debo llevarlos a juicio
con una acusación

Estrepsíades aprende a ser un héroe de comedia, y nadie

²⁰ RECKFORD (1976:93), en cambio, relaciona con el modelo euripideo: “Reversal and Recognition come close to tragedy, more specifically, to the contemporary Euripidean model.”

como Hermes para encaminarlo en este desafío²¹ –porque Hermes encarna la mítica figura del *trickster* de quien el héroe cómico puede reclamarse heredero, sobre todo en virtud de su *ponería*, esa habilidad para sacar provecho con inescrupulosidad de la que ha hablado Whitman (1964) en su trabajo pionero sobre las características del héroe cómico.²² El incendio del Pensadero, alentado por Hermes, constituye, sin lugar a dudas, la puesta en práctica de su *status* heroico.

El fuego, mejor dicho, las antorchas, resultan en más de una ocasión el elemento festivo por antonomasia. Varias comedias concluyen con escenas que involucran el uso de antorchas, como *Paz*, *Aves* y *Ranas* (antorchas que acompañan la procesión) y *Avispas* y *Asambleístas* con antorchas usadas por nocturnos parranderos (Sommerstein 1991³:231). Por su luminosidad valen como un componente visual simbólico de la celebración triunfal de la comedia. Y no hay necesidad aquí de interpretar de manera contraria, como lo hace Segal (1969:156), para quien este símbolo de regocijo dionisiaco se ha trocado en un arma de destrucción. Sigue siendo este un modo de interpretar que carga las tintas sobre el carácter siniestro del incendio.²³ Sin embargo, en nuestra opinión,

²¹ Estrepsíades le pide consejo a la estatua de Hermes que se encontraba en la puerta de su casa. Para AMBROSINO (1983:90), Hermes resulta el dios olímpico más cercano a las Nubes, por ser dios de los mensajes, la poesía, la retórica. Observamos que en la comedia aristofánica aparece asociado siempre a la imagen de una divinidad engañosa, pícara, versátil. Hermes es un dios de la transgresión, su perfil engañoso prevalece sobre otros rasgos; ver al respecto BURKERT (1985:156-9).

²² A decir verdad, para WHITMAN (1964) Estrepsíades no es un héroe real; aunque gracioso, es patético, no tiene el aura de la salvación personal o social, solo los lineamientos del tonto rústico.

²³ El hecho de que haya tragedias, como *Orestes*, *Suplicantes* y *Troyanas* de Eurípides, que terminen con posibles incendios, no autoriza a pensar este como un final trágico, sino paródico. Más bien confirmarían la posibilidad de que

y según hemos hecho hincapié en la anagnórisis de Estrepsíades, habría que pensar que este acto destructivo puede devenir al mismo tiempo señal de triunfo y estímulo para la celebración. Porque la acción ejecutada por Estrepsíades trasciende la venganza personal que muchos exclusivamente han visto, para erigirse el personaje en ejecutor de una justicia defensora de las divinidades más tradicionales: “han cometido injusticia contra los dioses” (τοὺς θεοὺς ὡς ἠδίκουν, 1509) son las últimas palabras de Estrepsíades. El fuego destruirá el espacio de corrupción de los jóvenes, sede de la enseñanza de la nociva nueva retórica, y la impía nueva religión.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La comedia aristofánica concluye en un número variado de formas: con la reconciliación de los semicoros y banquete en *Lisístrata*, con boda en *Paz y Aves*, regocijo general en *Caballeros y Ranas*. Todos estos finales representan la alegría por la victoria del plan del héroe cómico. En más de un caso, una lectura irónica podrá objetar que no todo es lo que parece, pero no será este el momento de ocuparnos de esas interpretaciones. Es común leer que el final de *Nubes*, en cambio, resulta extraño y que debe explicarse este fenómeno por la revisión de la obra (entre otros, Storey 2000:xxxix). Es que se piensa que la obra concluye con un fracaso, como propone MacDowell (1995), que considera que el plan de Estrepsíades para evadir sus deudas no ha tenido ningún éxito y que el personaje tampoco está feliz.²⁴ El mismo autor presume ra-

efectivamente fuera posible representar algo parecido a un incendio sobre el escenario griego.

²⁴ Cf. MACDOWELL (1995:136): “Only the revised version of *Clouds* ends in failure”. Con el mismo espíritu trágico interpreta el epílogo AMBROSINO (1986-7),

zponible suponer que la primera versión terminara con la expulsión de los acreedores mediante la ayuda de Fidípides y con algún tipo de festividad, lo cual es posible.²⁵

Es claro que la obra termina con una destrucción, pero esa destrucción, insistimos, representa un triunfo y, por lo tanto, debe entenderse como júbilo y contento.²⁶ La expulsión de Sócrates y de sus acólitos implicaba para el público ateniense, en términos de lo que parece ser la finalidad crítica de la comedia, algo similar a la expulsión del Paflagonio en *Caballeros*, la caída de Lámaco en *Acarnienses*, o el rechazo de la Pobreza en *Plutos*.²⁷ En todos los

que a su criterio no deja espacio a la ilusión, o HUBBARD (1991), que hace hincapié en la falta de una resolución satisfactoria de las partes involucradas y en la frustración generalizada.

²⁵ Sin embargo el mismo autor considera que se trata de una conclusión característica de la comedia aristofánica. A nuestro modo de ver, se trata de todo lo contrario. ¿Podría pensarse como típicamente aristofánica la impunidad de Sócrates, el responsable directo de las enseñanzas de la artera retórica sofística? Las presunciones de MACDOWELL (1995) alcanzan a la incompetencia del público, que no supo interpretar el triunfo de Estrepsiades en la primera versión y creyó ver una adhesión de la comedia a la sofística. Presume que el nuevo final comienza en el v. 1303, pero reconoce inconsistencias y emparches sobre todo en el rol del coro. El cambio de actitud de las Nubes es demasiado inesperado. "The old beginning of the play simple does not prepare the way adequately for the new ending" (p. 149).

²⁶ RECKFORD (1976:96) también considera el incendio como el signo visible del triunfo de Estrepsiades, inclusive habla de un sabor a Saturnalia (p. 100).

²⁷ AMBROSINO (1986-7) afirma, por un lado, que el final probablemente no fuera mal visto por los conciudadanos de Aristófanes, por otro lado, lo califica de cruento, prefigurador de una guerra civil. Para EUBEN (1996: 884), "The play lacks the joyous celebratory ending posited by virtually all critics as essential to resolving the tensions generated in and by comic dramas. Whatever inversions and transgressions take place in the *Clouds* remain in place or at least unresolved". Más tarde afirma, empero, que el orden es restablecido y que triunfa la justicia (p. 907). Con el ejemplo de estas opiniones queremos ilustrar las contradicciones en los juicios de la crítica, plenamente justificados por el carácter también contradictorio de la comedia.

casos citados, estos antagonistas son de naturaleza simbólica y su valencia es retóricamente metonímica, representan una clase social, una tendencia ideológica, un modo de vida, más allá de su individualidad y características particulares. Con ninguno de ellos hay lugar para la piedad, y tampoco debe haberla para con Sócrates. En este punto, la segunda versión de *Nubes*, con la expulsión del antagonista, reinscribe la intriga en el patrón básico del género.

Ahora bien, aunque no puede considerarse experimental el final de *Nubes*, la calificación sí vale para describir la evolución del personaje protagónico, en lo que respecta al proceso de su aprendizaje y a la anagnórisis que echa luz sobre la inconveniencia de su conducta primera, la que lo condujo hacia los sofistas para aprender del argumento injusto. Como muy bien ha observado Pelling (2000:140), resulta un peligro estético demasiado grande dejar al público sin nadie con quien simpatizar en las escenas finales de una comedia.²⁸ El cambio de Estrepsíades y su gesto postrero, el del incendio y la persecución, no hacen sino acercarlo a las expectativas y deseos de la audiencia. Quizá lo más típicamente cómico de la comedia sea precisamente el final.

²⁸ PELLING (2000:138): "Or is it like *Clouds*, where Strepsiadés probably wins (perhaps qualified, in one way or another) audience sympathy as he destroys the school: is the élite symposiast culture here as alien to the audience as Socrates' school there, at least in the set of attitudes which the audience has put on for the comic occasion? The tempting answer is that it is both, that once again different members of the audience can react in different ways and still find it funny".

BIBLIOGRAFÍA*Ediciones:*

- CANTARELLA, R. (1949-1964) *Aristofane: Le Comedie*. Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano.
- COULON, V. (1923-1930) *Aristophane*. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- DOVER, K. J. (1968) *Aristophanes: Clouds*, Edited with Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford.
- SOMMERSTEIN, A. (1991³) *Aristophanes: Clouds*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, vol. 3, Warminster.

Bibliografía citada:

- AMBROSINO, D. (1983) "Nuages et sens. Autour des Nuées d'Aristophane", *Quaderni di storia*, 9, pp. 3-60.
- (1986-7) "Aristoph. *Nub.*46 s. (il matrimonio di Strepsiade e la democrazia ateniese)", *Museum criticum*, 21-22, pp. 95-127.
- BURKERT, W. (1985) *Greek Religion*, Cambridge (MA) (Título original: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977).
- CARRIERE, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris.
- DAVIES, M. (1990) "'Popular Justice' and the end of Aristophanes' 'Clouds'", *Hermes*, 118, pp. 237-42.
- EUBEN, J. P. (1996) "When there are grey skies: Aristophanes *Clouds* and the political education of democratic citizens", *South Atlantic Quarterly*, 95, pp. 881-918.
- GREEN, P. (1979) "Strepsiades, Socrates and the abuses of intellectualism", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 20, pp. 15-25.
- HARVEY, F. D. (1981) "*Nubes* 1493ff.: Was Socrates Murdered?", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 22, pp. 339-43.
- HUBBARD, T. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca.
- KOPFF, E. (1977) "*Nubes* 1493 ss.: was Socrates murdered?", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 18, pp. 113-122.
- MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the*

Plays, Oxford.

NEWIGER, H-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.

NUSSBAUM, M. (1980) "Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom" en J. HENDERSON (ed) *Aristophanes: essays in interpretation*, Cambridge, pp. 43-97.

O'REGAN, D. (1992) *Rhetoric, Comedy and Violence of Language in Aristophanes Clouds*, New York & Oxford.

PELLING, CH. (2000) *Literary Texts and the Greek Historian*, London & New York.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1927) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

RECKFORD, K. (1976) "Father-beating in Aristophanes' *Clouds*" en S. BERTMAN (ed.) *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*, Amsterdam, pp. 89-118.

————— (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Volume 1, Chapel Hill.

————— (1991) "Strepsiades as a Comic Ixion", *Illinois Classical Studies*, 16, pp. 125-36.

RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1997) "La structure scénique du prologue chez Aristophane" en P. THIERY – M. MENU (edd.) *Aristophane: La langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 Mars 1994, Bari, pp. 43-65.

SEGAL, CH. (1969) "Aristophanes Cloud-chorus", *Arethusa*, 2, pp. 143-161.

SIFAKIS, G. (1992) "The Structure of Aristophanic Comedy", *Journal of Hellenic Studies*, 112, pp. 123-142.

STEMPEL, W-D (1988) "Aspectos genéricos de la recepción", en GARRIDO GALLARDO (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid.

STOREY, C. (2000) "Introduction", en *Aristophanes, Clouds*, Translated, with notes by Peter Meineck, Indianapolis.

WHITMAN, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).