



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia

Licenciatura en Filosofía

**Sócrates y la Comedia**

**Una Inmersión Filosófica en Las *Nubes* de Aristófanes**

Tesis para obtener el

Título de

Licenciado en Filosofía

Presenta

Juan Manuel López Martínez

Asesora

Dra. Elsa Elia Torres Garza



Febrero de 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# **SÓCRATES Y LA COMEDIA**

**UNA INMERSIÓN FILOSÓFICA EN LAS *NUBES*  
DE ARISTÓFANES**

Lo cómico, para producir todo su efecto,  
exige como una anestesia momentánea del corazón,  
pues se dirige a la inteligencia pura.

Henry Bergson



## Agradecimientos

Para Pilar, asombro constante. Para Carmina siempre delante de mí.

A mis hermanas y hermanos, a Mabel, a Pili a Juan Carlos y a Kika, con cariño vasto y apretado, a todos mis sobrinos, presentes. A Sandra, desde siempre. Han sido muchos años para llegar aquí y muchas también las personas que me han impulsado y alentado en el trayecto, no sólo en cuanto a los estudios, sino en mis entrañas, donde más he aprendido. Muchos los familiares y los amigos todos, en especial Gabriel García y Gerardo Kloss. A todos ellos se los agradezco hondamente.

Estudiar se ha convertido en mi vida en un placer irrenunciable. Asistir a las aulas y hacerlo en casa, duplica el goce, sobre todo para los que lo hacemos en el Sistema Abierto. Enamorado del estudio, me apasiona observar las posibilidades infinitas, las órbitas que ciertos hombres trazan en el cosmos y en la naturaleza humana. Día a día creo contar con un poco más de elementos para adentrarme en esos universos que descubro en la filosofía. No puedo dejar de agradecer a mis profesores, con quienes aprendí lo fácil que puede ser el estudio, y lo difícil que, a su vez, se disfruta en las consecutivas alturas alcanzadas. Así he aprendido a aprender.

Por supuesto le agradezco a mi maestro Gabriel Alvarado sus incipientes observaciones, y a mi maestro de lógica Eladio Cornejo quién hizo milagros, humanamente hablando. A mis sínodos: Marco Antonio López, Pedro Joel Reyes y Sonia Rangel, por su confianza y apoyo. A Manuel Lavaniegos, por su amistad verdadera. Mención especialísima para Elsa, quien merece todo lo que puede caber en un agradecimiento, y todo lo demás.

Puedo decir que he sido muy afortunado por haber cursado la Licenciatura en Filosofía en el Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia de la UNAM, con todos los profesores que me impartieron clases y con los compañeros con los que me tocó estudiar. No quiero dejar de agradecer a todos mis compañeros de labores cotidianas, a Guadalupe Llanos y a Isabel Armenta por su solidaridad y confianza. A todos ellos, por todo y lo que falta. Gracias.





## PRESENTACIÓN

Ante la imposibilidad de un reencuentro histórico infalible tanto en el caso de Sócrates, como en el de Aristófanes, y con el fin de conocer y comprender la figura de un Sócrates aristofánico, bastaría poner atención a uno de los problemas básicos de la filosofía: la manera adecuada de presentar una herencia y las posibilidades de su crítica. En cuanto a la búsqueda de una verdad socrática o bien una aristofánica y en el entendido de la imposibilidad del emerger de ambas, sería necesario efectuar un deslizamiento hasta lo que en sí mismas aparece claro y evidente: la verdad socrática es inasible, precisamente en tanto el maestro confesó reiteradamente no poseerla y en cuanto a lo indubitable en Aristófanes, deviene completamente fuera de toda exégesis filosófica buscarla en un poema, como lo es, en sentido estricto, las *Nubes*.

El camino por el que ha de transcurrir este examen inició, en un primer momento, con la observación del complejo prisma que refleja la tradición meteorológica en el mundo griego. Se ha intentado descifrar el proyecto socrático de Aristófanes desde la concepción homérica primigenia y sin perder de vista los entrecruzamientos de la noción de “nube” con otras ideas determinantes en el relumbrar de la chispa inmortal que custodia el carácter enigmático de las alturas olímpicas, hasta la fascinación de los contornos a los que se halla sujeto el mortal en la antigüedad. Se tomaron en cuenta desde el comienzo algunas referencias que al sustentar el conocimiento específico de las nubes, aspiran a develar la esencia y los fundamentos de éstas, su concepción y su imagen, en concordancia con el sentir aristofánico y la visión general del hombre griego. Las particularidades pertenecientes a ambas personalidades socráticas; el Sócrates histórico, tanto como el que se encuentra en escena, habrán de relacionarse ambos a su vez, por una parte, con las nubes reales, en el entorno de su significación para la experiencia cotidiana, y por otra con las de la comedia, entronizadas estas últimas a la categoría de diosas tal como brotaron de la imaginación Aristofánica. El reconocimiento se extiende desde la relación de los elementos anteriores hasta allegarse a otros personajes y situaciones de la comedia aristofánica, sin perder de vista al pueblo de Atenas, verdadero motivo de inspiración cómica.

De esta manera, se podría titular la comedia misma de las *Nubes*, en su capacidad abarcadora tal y como Mircea Eliade denomina las religiones que, como la griega, devienen en la forma de un patriarcado agrícola: un “drama meteorológico”,<sup>1</sup> e instalarla dentro de dichas cosmovisiones. Se encontraría uno inclinado a pensar que las *Nubes* debe ser tratada según una óptica uránica exclusivamente, pues su trama es indisociable del orden del devenir cósmico. Cada elemento y cada una de las relaciones entrecruzadas que se llevan a cabo dentro de las *Nubes* está presidido, a través de su genial factura, en tanto expresión artística, no menos que como expansión iniciática, en una cosmovisión y una noética acabadas. La vida, la muerte y la catarsis, desde la ritualidad y la dramaturgia, donde la comedia llega a sí misma en una ajustada comprensión del hombre, insuflan el sentido que otorga la evidencia absoluta de lo etéreo, como lo quisiera cumplidamente el propio Aristófanes. De manera que el auténtico y espiritual “drama meteorológico”, que se identifica con un “devenir sagrado”,<sup>2</sup> para los dioses bienaventurados, “los de vida fácil”,<sup>3</sup> puede ser tratado como una “representación de lo originario”<sup>4</sup> por derecho propio. Desde aquí la perspectiva de carácter axial que rige en un Sócrates cuya máscara es tan invisible<sup>5</sup> como ininteligible, idéntica absolutamente a sí misma para quien representa el drama filosófico y el drama político, es reunida por el vigor intuitivo contra la ignorancia o, en el mejor de los casos, fundido en la representación aristofánica liminar de las diosas *Nubes*.

Sören Kierkegaard ofrece la clave para acceder a una interpretación de la obra de acuerdo con su concepto de ironía. En su tesis doctoral revela, aludiendo a la Nube divina, que: “Lo que importa es ver el principio, la idea que Aristófanes nos hace divisar en Sócrates al ser éste presentado como un diáfano representante de aquella”,<sup>6</sup> mientras que, de igual manera, el presente trabajo se sustenta en la concepción de Karl Kerényi en torno a su concepción de “transparencia” en la Grecia antigua.

Así, la inspiración para la presente investigación recurre al carácter y la fisiología de los elementos hasta abarcar sus relaciones agonales. Tal investigación ha de reconducirse a sí misma en la posición aristofánica, por medio de un tender hacia el brote catártico en el cual se asume la totalidad original de las dualidades en conflicto. Se

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Barcelona, Era, 1972, p. 306.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>3</sup> *Iliada* VI, 138. *Odisea*, IV, 805.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, Eliade, p. 312 y ss.

<sup>5</sup> Cfr. Sören Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, en *Escritos. Volumen I. De los papeles de alguien que todavía vive*, Madrid, Trotta, 2006, p. 181.

<sup>6</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 181.

trata, en efecto, de la constatación de una catarsis final como experiencia ausente de contenido quiditativo, que emerge gracias a una intensificación de los valores máspreciados para el hombre.

Con ello se hace posible otra interpretación de la figura de Sócrates en las *Nubes* entre las que han sido heredadas por el maestro y cuyas topografías continuarán trazándose inagotablemente.



**I**

**LO NATURAL**

## I

Cuando los troyanos se encuentran, admirados de su propio avance, cerca ya de las naves enemigas, sorpresivamente les llega una señal del cielo: “Un águila de alto vuelo bordeando hacia la izquierda la hueste, / que llevaba entre las garras una monstruosa serpiente encarnada, / viva. De repente la ha soltado antes de llegar al nido / y no ha terminado de transportarla para dársela a sus crías”.<sup>7</sup> Polidamante interpreta el agüero como haría con exactitud un vate: aunque los troyanos llegaran a las naves, los aqueos los aniquilarían en gran cantidad. Pero su hermano Héctor, apelando a las promesas divinas, lo mira con torva faz y le espeta su cobardía. Tras hablar así, enfila derecho hacia la playa seguido de su ejército con gran estruendo. La visión de la que sólo goza el poeta, le permite saber lo que a ningún otro hombre le está concedido siquiera advertir opacamente. Canta: “Zeus, que se deleita con el rayo, / levantó desde las montañas del Ida una ráfaga de viento / que arrastraba polvareda recta hacia las naves; y a los aqueos / hechizó el juicio y otorgó la gloria a los troyanos y a Héctor”<sup>8</sup> La rapsodia continúa relatando cómo Zeus inviste a Héctor de un carácter invencible, que posibilita a los troyanos penetrar el muro enemigo.<sup>9</sup>

De entre todos los hombres ¿quién se precia de saber indubitadamente el instante futuro, si apenas es posible percatarse de lo que fragua el momento presente? Los oyentes de Homero conocen de antemano el suceder. A lo largo del poema, a pesar de su victoria en contra de lo pronosticado sobre el agüero, Héctor morirá trágicamente a manos de Aquiles, su cuerpo será atado al carro de éste, arrastrado, vejado, y su padre, el anciano Príamo, habrá de suplicar para que no lo devoren los perros y se le proporcione un digno fin. El objetivo de Zeus se realizó inobjetablemente, tal y como lo advierte la Musa en los primordios de la *Iliada*: “El designio de Zeus se cumplía”. Héctor es ahora un héroe.

Así, el poema todo se pliega sobre sí mismo al desplegarse. Acude a su decir para decirse. Su mundo brota para ensamblarse inadvertidamente al mundo todo. La emisión del canto se disuelve, uno con la realidad. Se expande en cada epíteto, en cada uno de sus símiles, para concentrarse en lo vasto y lo profundo de las innumerables significaciones de cada rapsodia, de cada ofensiva. Porque lo que aquí está dicho, tal

---

<sup>7</sup> Homero, *Iliada*, XII, 220. (Véase bibliografía)

<sup>8</sup> *Ibid.*, 252.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 436-471.

como en el augurio del águila y el dragón, goza del silencio límpido e irrefutable que se suspende del fundamento y abreva directamente del origen. Todo canto, así, resulta anegado en lo insondable. El poeta, inspirado, se diluye en los resplandores de un cristal indestructible. Su Musa es el todo que a sí mismo se sustenta, sobrevuela la llanura inmensa de los eventos desde lo inmemorial. La *Iliada* no dobla la realidad, la abriga de idéntica manera a como ella surge en cada uno de sus versos, a cada momento, porque en la revelación del fundamento, cada cosa es ella misma, y en la especificidad de lo insoluble, el presente se oculta hasta encontrarse.

Si lo augurado por Polidamante sobre la toma de las naves no se cumple entonces, si la voluntad de Zeus se encuentra de parte de Héctor, si la avanzada contra los aqueos lleva consigo el éxito, todo ello se tornará desfavorable al fin para los troyanos. El augurio, propicio en su parcialidad, en su propia expansión girará en su contra, dejará finalmente contemplar a los hombres las ruinas exhaustas de la ciudad de Ilión. La interpretación infausta de Polidamante resultó falsa para el momento y las circunstancias presentes. Éstas, en efecto, lo rebatieron. Más devino cierta, propia de un buen augur, al interpretarse más allá de sus límites aparentes. Su parcialidad, entonces, amplificada hasta el poema entero, obtiene el resultado contrario en completud. Homero quiere aparente lo ceñido, e incuestionable lo indeterminado. La voz descifrada que viene de lo alto, resulta inicialmente enmudecida. Su interpretación correcta será alcanzada únicamente por lo que suceda al final, acentuada por los acontecimientos que la conforman, aún antes de verterse y acotarse, otorgándoles su propio sitio, manando desde el fundamento sin fondo del presente. La actualidad manifestada aquí, reclama para sí el origen todo. Según lo acontecido en el canto XII, se triunfa para perecer. La *Iliada*, a lo largo de sus batallas inacabables, insiste en una cosa: sólo se perece para triunfar.<sup>10</sup> Es entonces que el oyente se percata de que esa voz, oculta justamente detrás de su propia presencia, se funde con la elocuencia muda del augurio, nutriéndose igualmente del comienzo. La melodía inspirada del Aedo, de igual manera, concibe el cosmos mediante la simetría de lo idéntico consigo mismo. La estridencia de la visión profética se distiende justo hasta los límites de lo posible, y la ceñida armonía del relato divino, colma la realidad con una sustancia idéntica a ella misma. La esencia universal

---

<sup>10</sup> Cfr. *Ibid.*, XXXII, 304.

se despliega en el curso de lo múltiple. En la *Iliada* irrumpe, desde cada responso generado, aquello sumergido en los principios.<sup>11</sup>

Si es esto posible, si el augurio es igual y a su vez diferente a lo real, se abre un abismo insalvable entre la antigüedad y el tiempo contemporáneo. La naturalidad con la que los antiguos transitaban por la vida y por la muerte despierta una sensación acre y apenas perceptible de envidia entre nosotros. No sólo es imposible ver siquiera de lejos esa ubicación que no requiere, en su tendencia conciliatoria con el cosmos, aproximarse cada vez más, compulsiva e infructuosamente a la constatación de su existencia, pues no resulta imaginable ahora, en la fractura de los órdenes de la naturaleza cómo, maravillados ante ella, la percibían inmersos en su ser pleno. *Natural* era ese universo, autónomo y fáctico, en el flujo incesante de su otorgarse cabida a sí mismo y a lo que lo gobernaba, incluso en los momentos más terribles del transcurso, devenía, en su inmenso constatarse, el orden afirmado como tal. Un acercamiento a la definición de lo natural tendría que tomar en cuenta, en primer lugar, el hecho de que lo natural es la experiencia humana del dios, en perfecta equidad, localizada dentro del suceder cotidiano. Mejor lo dijo Walter F. Otto en su deslumbrante texto sobre los dioses de Homero:

Por eso los poemas homéricos están llenos de proximidad y de presencia divina, como ninguno de cualquier nación o época. En su mundo lo divino no tiene superioridad sobre los hechos naturales como un poder soberano: se manifiesta en las formas de lo natural como su esencia y ser. Cuando para otros se producen milagros, en el espíritu griego acaece el milagro más notable: puede ver los objetos de la experiencia viva en una forma tal que muestra los contornos divinos sin perder su realidad natural.<sup>12</sup>

En una fecha tardía como el 44 a. de C., muy cercana a los célebres Idus de marzo, Cicerón redacta, en su tratado *De la adivinación*, una singular defensa de la religiosidad, basada en el acaecer de lo natural, supuestamente expresada por uno de los principales fundadores de la Estoa:

Si pregunto a Crisipo las causas de todos estos fenómenos, él mismo, defensor de la adivinación, nunca dirá que han ocurrido fortuitamente, y dará una explicación natural de todos ellos: `En efecto, nada puede ocurrir sin una causa; ni ocurre nada que no pueda ocurrir; y, si ocurrió lo que no pudo ocurrir, no debe verse como un portentoso; por

<sup>11</sup> La noción arquetípica de la presencia del origen no sólo es común a la antigüedad griega, en realidad, presupone el sustento mismo de lo real para la humanidad premoderna. Mircea Eliade afirma: “Es fácil comprender que el momento religioso lleva ya en sí el “momento cosmogónico”, lo sagrado revela la realidad absoluta y con ello posibilita una orientación; y también *funda el mundo*, pues derriba fronteras y de este modo establece un orden del mundo.” *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 27.

<sup>12</sup> Walter F. Otto. *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires Eudeba, 1970, p. 4.



consiguiente, no existen los portentos... Se dice que cierto conjurador e intérprete de portentos respondió no torpemente a uno que en cierta ocasión le refirió como un ostento el hecho de que en su casa una serpiente se había enrollado en el cerrojo: 'Sería un ostento – le dijo – si el cerrojo se hubiera enrollado en la serpiente.' Con esta repuesta él declaró bastante abiertamente que no debe tenerse por un portento nada que pueda ocurrir.<sup>13</sup>

En realidad, el hombre religioso antiguo, en consideración a esta naturalidad determinante, sabe sólo esto: que la realidad es sagrada y, aunque se encuentra inmediata y patente, resulta difícil de franquear. Tal paradoja, en tanto es habitada inadvertidamente, revela una actitud vital que inserta decididamente al hombre en su más auténtico lugar y lo penetra de una indubitable claridad. Al interior de lo natural, bajo la pura esencia de lo manifiesto, regido mediante tal integridad que los acontecimientos se intensifican en sí mismos, resulta esencial a este concurrir adoptar la propia forma en exacta proporción con lo existente. Es decir, el griego antiguo se incluye a sí mismo en lo más patente. Por ello aquí, de manera absoluta, la justa medida, la humana simetría, no es más o menos que lo que ella es. Precisamente de esta manera, fusionado consigo, lo natural en el hombre se encuentra abierto plenamente al ser divino. Otto afirma que: "En el instante supremo, el hombre de este mundo griego es elevado a lo Divino, o bien el dios se halla tan cerca de él que el hombre siente el hacer divino como el suyo propio y viceversa."<sup>14</sup> Pues aquello que los dioses efectúan, se concreta idéntico a lo que estrictamente permiten los hechos de la realidad. Saber esto, es saberlo todo. ¿Cómo conocer, entonces, los designios que los dioses guardan para nosotros? Ante la experiencia creciente e innegable de la unidad en la oposición, el hombre se vuelve sabio. Su conocimiento lo es de una sola cosa. Esta no es sino el orden. Su forma se percibe igual a lo real, su saber es uno con el orden mismo. El sabio sólo sabe que su saber integra, en el corazón del absoluto acontecer, el orden como tal. Ha llegado a la experiencia que goza, en los términos de toda relación antitética, actuando en él, fluyente, su unidad. Se dirige desde allí hacia su saber, que resulta, en tanto saber verdadero, idéntico a sí mismo solamente.

La total fusión entre los órdenes de lo divino y lo humano, requiere, para ser experimentados, de la piedad, por una parte y, por otra, del conocimiento profundo de la condición humana. Mediante la conjunción de lo natural entre ambos, cada hombre halla su propia y auténtica ubicación en el cosmos. Pues con este doble impulso, la

---

<sup>13</sup> Cicerón, *De la adivinación*, II, & XXVIII.

<sup>14</sup> Walter F. Otto. *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, Madrid, Sexto piso, 2007, p. 61.

diferencia entre el hombre y el dios se asume a sí misma como identidad. Las condicionantes del hombre participan, entonces, en una religión en la que la hegemonía de lo natural deviene única y poderosa. Quizás sólo aquí el hombre es más hombre, en la medida en la que el dios es más dios.<sup>15</sup>

## II

En el caso de Aristófanes, estupendo recreador de las presencias dionisiacas en escena, en un conocido pasaje de los *Caballeros* donde se aprecia la absoluta familiaridad del comediógrafo con lo divino, sugiere una lectura cruzada, en la que la naturalidad de la convivencia se auto-potencia hasta alcanzar un nivel cómico. Según el oráculo, un vendedor de chorizos ha de salvar a la polis del mal gobierno. Demóstenes trata de convencer a éste para sus propios fines. Atendiendo a lo predicho por el oráculo, argumenta que como es un canalla audaz de la peor realeza, se encuentra colmado de dotes para el gobierno. Al ser requerido, éste dice:

Choricero: Pero, buen amigo, si no he recibido la menor instrucción; si sólo sé leer, y eso mal.

Demóstenes: Precisamente lo único que te perjudica es saber leer, aunque sea mal. Porque el gobierno popular no pertenece a los hombres instruidos y de intachable conducta, sino a los ignorantes y perdidos. No desprecies lo que los dioses te prometen en sus predicciones.

Chor: Veamos; ¿Qué dice ese oráculo?

Dem: Se expresa muy bien, por los dioses, y con una alegoría elegante y no muy oscura. “Pero cuando el águila pelambreira, de ganchudas uñas, por la cabeza sujete al estúpido dragón bebedor de sangre, entonces la salmuera con ajos de los Paflagonios<sup>16</sup> perecerá, y el Numen a los que venden chorizo concederá insigne gloria; a no ser que prefieran continuar vendiendo embutidos.”

Chor: ¿Qué tiene que ver eso conmigo? Explícamelo.

Dem: El águila pelambreira es nuestro Paflagonio.

Chor: ¿Qué significa eso de “ganchudas uñas”?

Dem: Eso quiere decir que con sus manos todo lo arrebata y se lo lleva.

Chor: ¿Y lo del dragón?

Dem: Eso está clarísimo. El dragón es largo y el chorizo también. Y el chorizo y el dragón se llenan de sangre. Así es que el dragón, dice el oráculo, podrá vencer al águila pelambreira si no se deja engañar por palabras.

Chor: Me lisonjean, por vida mía, sus vaticinios; más no acierto a comprender cómo puedo ser apto para los negocios políticos.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60. “Sólo en presencia del dios – el hombre – llega a estar seguro y contento de su fuerza, de su poder, de sí mismo. Lo elevado de su sentimiento y la conciencia de su cercanía de lo Divino son una y la misma cosa.”

<sup>16</sup> El Paflagonio no es otro que el célebre demócrata Cleón, quien determinó la derrota de los espartanos en Pilos y liberó a los prisioneros atenienses. Aristófanes, sin embargo, denuncia la manipulación que este líder ejercía sobre su pueblo, procurando la continuación de la guerra para sus propios fines, incluso después de siete años.

Dem: Muy fácilmente. Haz lo mismo que ahora: embrolla y resuelve los negocios como acostumbras a hacer con los intestinos, y conquista el cariño del pueblo engolosinándole con proposiciones culinarias. Tus cualidades son las únicas para ser un demagogo a pedir de boca: voz terrible; natural perverso; impudicia de plazuela; en fin, cuanto se necesita para gobernar la república. Los oráculos y el mismo Apolo Pitio te designan para ello. Ea, ponte una corona, haz una libación a la diosa Necedad y ataca a tu rival denodadamente.<sup>17</sup>

Aristófanes logra de manera magistral que el drama y la realidad sean uno solo para el pueblo. La vida política de Atenas, que tradicionalmente se encontraba asumida en su propia religiosidad, se halla ahora frente a la posibilidad de ser incrementada en sí misma, dado el mayor relieve de la cotidianeidad y del momento histórico. De modo que el comediógrafo amplía el punto focal de las prácticas religiosas comunes, a la vez que intensifica la evidencia ideológica y política, también de uso cotidiano, para alcanzar, no únicamente el balance de las fuerzas en conflicto, sino incluso su integración completa a la realidad viva, mediante el saber cómico,<sup>18</sup> como veremos.

De la misma manera, para el caso de las *Nubes*, es posible observar que más allá de cualquier par de opuestos y persiguiendo la reconciliación de todo sitio con el espacio absoluto, una apretada transparencia propia de lo natural se ubica fielmente sobre la prístina concepción humana de la nube. Porque si la nube se disuelve y se dispersa, se hace aún más tenue que ella, se pierde, con una precisión inconcebible, señalando la total y ubicua existencia de *lo que es* tan solo, indeterminadamente. El límite se agota en sí mismo y se reconcentra hacia sí de forma idéntica a como el plano de la comedia trasluce el de la realidad, pues lo que oculta al hallarse consigo, deviene en la propia transparencia, transmutado en la sustancia más auténtica que no es sino la suma imposible de lo insustancial. Kerényi, dice, ahondando en la experiencia religiosa en Homero:

La aparición de los dioses es propia de un mundo más festivo. Es privilegio y consecuencia de esta festividad poética que significa, al modo característico griego, una completa transparencia, una transparencia de figuras divinas. Para Homero las apariciones de dioses son posibles, pero él no cree que sean iguales para todas las personas. Su exigencia sería la claridad absoluta.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Caballeros*, 190.

<sup>18</sup> Es notable cómo, en Aristófanes, sus denuedos y humillaciones a las divinidades, logran mostrar, e incluso evidenciar aún más, las auténticas esencialidades de éstas, que aún se acrecientan bajo las acometidas del sarcasmo cómico. Dice Otto: “Los dioses muestran a quienes les mire la cara la riqueza infinita del Ser.” *Teofanía*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>19</sup> Karl Kerényi, *La religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999, p. 76.

La nube, entonces, hace acopio de las cualidades entitativas tanto como las ontológicas. Desde su posición limítrofe, es mensajera de lo que oculta y, en este sentido es lo oculto tras de su carácter inmanente y manifiesto. La nube es la representación, por tanto, de la actividad originaria de lo mismo. Lo natural cobijado por sí. Al arribar y congregarse las aves, en la comedia homónima de Aristófanes, los protagonistas llevan a cabo el recuento de éstas. Evélpides y Pistétero reciben a cada una de ellas y a todas ellas a la vez. La fusión que logran consigo mismas, descansa en la abstracción de la fusión en cuanto tal.

Evélpides: ¡Soberano Apolo! ¡Qué nube! ¡Oh! ¡Oh! Sus alas no dejan ver la entrada de la escena.

Pisítero: Esa es la perdiz; aquel el francolín; ese, el Penélope, el otro, el alción.

Eve: ¿Y aquél que viene detrás del alción?

Pis: ¿Ese? El barbero.

Eve: ¿Cómo? ¿El barbero es pájaro?

Pis: ¿Pues no lo es Espórgilo, y de cuenta? Ahí viene la lechuza.

Eve: ¿Qué dices? ¿Quién trae una lechuza a Atenas?<sup>20</sup>

Por la transparencia, la nube resulta conceptualmente necesaria. Se encontrará donde lo homogéneo ya se posa en cada realidad, para ser uno solo con ella. Lo natural mismo se sustenta en lo impalpable tanto como en lo invidente. La sustancia de la nube es el ser puro en su intensidad. Sabiéndose igual al absoluto de la realidad toda, su forma ha de ser entitativa, y por ello puede ser divina, mientras su disgregación, en el trasfondo uránico sagrado anuncia su auténtico ser, simbolizado en la difuminación imperceptible que, finalmente, se funde en una sola realidad.

Para Sócrates, un Sócrates cuya propia insustancialidad es él mismo, la sustancia del hombre que tiende anhelante hacia lo insustancial no es sino la identidad en donde anida lo diverso, tal y como sucede en toda limitación óptica, donde al intentar Aristófanes que el público comprenda esta dicotomía de principio, desemboca en la reconducción que asciende hasta la afirmación de que toda sustancia tiene una causa incausada, que sólo lo mismo es principio de lo mismo; la nube sigue siendo lo que ha sido, más al hombre, en la compañía estrecha de la realidad socrática, después de cruzar el puente de la sabiduría, le aguarda la transparencia. Kierkegaard caracteriza la poética de las *Nubes* de manera insuperable:

---

<sup>20</sup> *Aves*, 298. El proverbio era recurrente – “Llevar lechuzas a Atenas no vale un óbolo”, en el sentido de llevar o tratar cosas superfluas e innecesarias -. En este caso, se efectúa además una fusión entre los niveles de la realidad dramática.

Pues por más que se lo describa como un poder soberano de las nubes, y por más que Sócrates mismo observe que asumen tales formas con el fin de burlarse, cabe también entenderlo como una deficiencia, y la ironía de Aristófanes consiste, sin duda, en la deficiencia recíproca, la del sujeto que, queriendo alcanzar lo objetivo, consigue solamente su propio símil; y la de las nubes, que ofrecen meramente el símil del sujeto, pero que sólo lo producen mientras ven los objetos. Nadie negará que esta es una magnífica caracterización de la dialéctica meramente negativa, dialéctica que permanece siempre en sí misma sin exteriorizarse en las determinaciones de la vida o de la idea, y que por eso goza ciertamente de una libertad que se despoja de las cadenas que la continuidad impone, dialéctica que, en su abstracción, es un mero poder, un monarca sin tierra que se regocija en la sola posibilidad de renunciar a todo exactamente en el instante en que parece poseerlo todo, si bien tanto la posesión como el renunciamiento son ilusorios, dialéctica que no se preocupa por el pasado ni se siente atrapada en sus férreas consecuencias, ni teme al futuro, pues es tan rápida para olvidar que hasta el futuro se le olvida casi antes de haberlo vivido, dialéctica a la que nada le falta, que nada desea, autosuficiente, frívola y fugaz como una criatura traviesa que va a saltos por encima de todo.<sup>21</sup>

Al igual que Sócrates, la nube custodia la puerta hacia el ser puro, ya que sólo después de cruzar este umbral se encuentra el ámbito necesario de lo mismo, expandido a toda posibilidad, donde se vuelve a manifestar la nube, mas ahora, recuperada por el devoto, “idealizada”, y en suma “humanizada”.<sup>22</sup> El autoconocimiento se va resolviendo vuelto con la cara hacia sí, hasta arribar a la ignorancia pura, la cual se posa suavemente en las respuestas y las verdades inobjetables, para darles herméticas alas talaras y perséicas capas de invisibilidad. La realidad intangible de la nube habita el espíritu del hombre, conforma su más profundo ser y su anhelo imposible.

Así, la sustancia de lo natural, ha de resultar patente mediante la conjunción e interrelación de los ámbitos de lo real, en donde la causa manifiesta se encuentra justamente en la carencia de fondo, y los sucesos emergen desde el ser mismo: el origen expresado de manera estrictamente festiva, se halla íntegro en el presente. Al final, se pretende desmesuradamente que la comedia desemboque en lo mismo de manera natural y esto únicamente mediante la recuperación atenta del fenómeno visto a través de sí, por el hombre griego del siglo V.

Mas esto sólo es posible en tanto que el proyecto a seguir goce de una conformación idéntica a la que caracteriza a las *Nubes* y apure el ejemplo de su genialidad, el cual se lleva a cabo en la comprensión total de una realidad fragmentaria

---

<sup>21</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p, 183.

<sup>22</sup> En las *Nubes* se dice que el alumno en el *frontisterión* “sondeando las tinieblas del Erebo” o “con el culo mirando hacia el cielo” (192), “él mismo está aprendiendo por sí mismo astronomía.” (194)

que se muestra de manera natural, absolutamente indivisible. La inspiración socrática, como bien percibió Aristófanes y como se intentará demostrar, se encontraba allí desde el inicio.

**D O S**

**LA COSMOVISIÓN ARISTOFÁNICA**

En el 406 a. de C., un año antes del estreno de las *Ranas*, tuvo lugar la batalla de las Arginusas. Los atenienses habían enviado un enorme número de soldados, incluso habían armado gran cantidad de esclavos a quienes se les otorgaría la libertad al término de la guerra. Salieron vencedores pero, justo después, una tempestad hizo que naufragaran treinta y cinco naves y un gran número de hombres. La confusión en la *polis* se hizo sentir al ser inculpados los *strategoi* que iban al frente de las fuerzas atenienses y el mismo pueblo de Atenas votó por su muerte. Con lo sucedido en las Arginusas, la guerra del Peloponeso se encontraba próxima a su fin. En 405, la totalidad de los enemigos de Atenas, contada la Liga del Peloponeso, los aliados que deseaban sublevarse y los persas, vencieron a los atenienses en la batalla de Egos-Pótamos. El sitio a Atenas no se haría esperar.

Tal era la situación cuando Aristófanes escribió las *Ranas*, una de sus piezas más logradas y maduras. Resulta a todas luces natural el énfasis que en ella se otorga a las funciones didácticas de la poesía. Con ella se prestó voz al pueblo en medio del creciente desasosiego frente al futuro, pues no se trata sino de un intento, un intento cómico desde luego, de buscar solución a los problemas de la *polis*. La poesía misma, en la Grecia antigua, resultaba ser la clave de la educación y los poetas transmitían, tanto en tiempos de paz como de guerra, el heroísmo y los más altos valores espirituales. En las *Ranas* Aristófanes enfrenta a Eurípides (quien había muerto recientemente), contra Esquilo, mediante un certamen en el Hades, arreglado y precedido por Dioniso mismo. El dios del teatro habría de dar su fallo y llevar de nuevo a la luz al vencedor, con el fin de que el poeta elegido rescatase a Atenas de su terrible situación. Aristófanes manifiesta la elevación de los ánimos y la esperanza de salvación, puesto que su obra busca evitar el caos y la destrucción de la ciudad. El propósito de paz, tantas veces acariciado, es proclamado como la necesidad de una unión interna y la alianza con el exterior, se presenta como la única posibilidad de una paz duradera. Finalmente, tanto el pueblo como sus líderes, alcanzaban a abreviar en sus propias tradiciones y escuchaban la voz de sus grandes hombres. Las *Ranas*, desde este punto de vista, incidía de manera radical en el destino inmediato de la querida ciudad. La obra se estrenó ese mismo año en las Leneas y su representación se repitió en las Dionisiacas del año siguiente, lo cual era inusitado, pues las piezas teatrales en esa época se escribían para ser representadas en una sola ocasión. La obra adquiere así un carácter marcadamente político, dirigido a una multitud de espectadores. Centrada en su fuerza ética, su solo argumento dirige al pueblo hacia ello. Cuando Dioniso, al final, decide



que Esquilo es el mejor, el coro lo llama: “¡Feliz poseedor de toda sabiduría!”<sup>23</sup> y le encomienda regresar al mundo de los vivos para proseguir su tarea.

Al detenerse ante las ilustrativas clasificaciones ejemplarizadas que Cicerón ofrece por extenso en el libro II de su *De oratore*,<sup>24</sup> resulta inevitable recuperar el sentido mismo de la risa de dos maneras; ya sea directamente a través de la cosa o, en tanto lo dicho en sí, de manera específica. La risa sustenta una situación particular de forma estructuralmente agonal, en cuanto a la retórica forense se refiere, pues Cicerón encuentra en lo cómico no sólo una naturaleza marcadamente edificante para el auditorio, sino el hecho de que “ningún género de broma existe, del cual no se obtengan cosas severas y graves”.<sup>25</sup> Es justamente en el disolverse (*dilui non facile est*) los más acendrados puntos en conflicto, cuando el orador, al suavizar por medio de la risa, la tristeza o incluso lo más odioso al auditorio, aplica la función propia del *agón* y zahiere de tal manera que engloba los elementos opuestos en un solo y afable esencializarse. Así, donde la oposición misma debía recrudecerse, se obtiene un incremento en el carácter propio del objeto en cuestión.<sup>26</sup> Si entendemos por *agón* la contienda o el desafío aplicados a las personas que hablan en una obra teatral (*proto agonistes*, protagonista, es el que habla antes que nadie; *deutero agonistes*, el segundo, *tríto agonistes* el tercero, etc.) la manera que dos personajes disputan entre sí se debe a una convención en la que se sustentan las bases de la acción, por lo que el concepto de lo “agonal” se expande hasta abarcar la forma misma del conflicto o la lucha. Por tanto esta concepción opera como un elemento de la democracia, por ejemplo, en la que, precisamente se discutían temas acotados u opiniones contrapuestas, llegando así a caracterizar un aspecto determinado de la realidad. El *agón*, entonces, bien puede acunar los términos de una cosmovisión centrada en la lucha y la dualidad.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> *Ranas*, 1483.

<sup>24</sup> *Cfr.* Cicerón, *op. cit.*, II, 237.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 250 y ss.

<sup>26</sup> *Cfr. ibid.*, 245. La intensificación cómica es asumida aquí como el resultado de la intesificación del contenido agonal. Mediante éste se obtiene la unidad individual o la disolución total deseadas, ya sea desde el desarrollo ético en la intervención cómica, o mediante el efecto de purificación en el caso de la comedia misma.

<sup>27</sup> La definición de *agón* que ofrece Francisco Rodríguez Adrados, resulta útil para el presente trabajo si es expandida a la totalidad de la relación entre los opuestos. El erudito español asienta que: “*Agón* es el enfrentamiento, proveniente de la esfera ritual, ya de acción, ya de palabra, entre un coro y un actor o bien entre dos coros, o incluso entre dos actores”. *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 609. Por su parte, García Novo define: “El *agón* es el debate formal entre los dos bandos presenciado por el Coro que toma parte en la lucha de los rivales, los anima, valora los resultados del certamen y se alinea con uno de ellos. Ocasionalmente el propio Coro es uno de los adversarios”. *Aristófanes, Nubes, Lisístrata, Dinero*, Introducción y traducción de Elsa García Novo, Madrid, Alianza, 1987, p. 24. En este sentido, la comprensión del término puede ampliarse hasta constituir la médula de toda una realidad

Cuando Aristófanes menciona a Homero en las *Ranas*, lo hace apelando a la esencia eminentemente agonal de la *Iliada*, mas diluye el solemne talante épico con alguna estupenda broma, en boca de Dioniso:

Esquilo: Estos son los asuntos que deben tratar los poetas: “Considerad, si no, qué servicios prestaron los más ilustres desde la antigüedad más remota: Orfeo nos enseñó las iniciaciones y el horror al homicidio; Museo, los remedios de las enfermedades y los oráculos; Hesíodo la agricultura y el tiempo de las sementeras y recolecciones, y al divino Homero ¿de dónde le ha venido tanta gloria, sino de haber enseñado cosas útiles, la estrategia, las virtudes bélicas y la profesión de las armas?

Dioniso: Sin embargo, no ha podido instruir en nada al architonto de Pantacles, hace poco debía de ir al frente de una procesión, y después de haberse atado el casco, se acordó que no le había puesto la cimera.<sup>28</sup>

Al dividir lo cómico en dos géneros, Cicerón observa que al primero pertenecen las mismas naturalezas que por derecho propio causan la risa, por lo que se les zahiere, como al Dioniso-esclavo inicial de las *Ranas*. Esta clasificación incipiente se efectúa con vistas al manejo de las burlas mediante la cosa.<sup>29</sup> El segundo género se encuentra en la imitación (*alterum genus est in imitatione*) y los objetos en los que influye pertenecen al orden de lo dicho,<sup>30</sup> como en el desarrollo del extenso *agón* poético entre Esquilo y Eurípides. Resulta de ello que la risa en sí misma siempre aparece en el terreno que le es propicio.

En cierto sentido resulta previsible que la actitud misma y el talante del Dioniso de las *Ranas*, hubiese “chocado” al público ateniense, mas como se ha dicho, la obra gozó de un éxito inusitado. Los valores aristocráticos al servicio de la paz, manifiestos a su vez por medio de la más alta espiritualidad poética, si bien al interior mismo de lo cómico, posibilitaron la expresión de un Dioniso eminentemente ético y mesurado, transformado y vuelto sobre sí, incluso acrecentando su propia esencialidad mítica y teológica, al grado de que, al temer arribar a su propia morada infernal, lo hace con el único fin de hacerle un servicio a la ciudad. Cuando Aristófanes erige a Esquilo como verdadero educador de Atenas por medio del drama, dice: “Nuestra verdadera educación es enseñar sólo el bien”.<sup>31</sup> A todas vistas, se trata del influjo benefactor del dios mismo. Para el caso de las *Ranas* no es otra la tarea que requiere ser aplicada en Atenas, según

---

universal, en la que el *agón* mismo es entendido a la manera de cualquier otro tipo de enfrentamiento que se sustenta, tanto en el diálogo, como en la guerra, en la justa deportiva o en el requiebro amoroso, sin menoscabo de sus funciones en el ámbito dramático.

<sup>28</sup> *Ranas*, 1030.

<sup>29</sup> *Cfr.* Cicerón, *op. cit.*, & 243.

<sup>30</sup> *Ibid.*, & 252.

<sup>31</sup> *Ranas*, 1056.

Dioniso. Si en la obra se busca el regreso de una situación estable para la *polis*, la paz y la concordia con las otras ciudades en torno, no se halla aquí exceso alguno. Quizás la comentada cobardía de Dioniso encuentre justamente la compensación en la actitud y la esencia de un dios excesivo por naturaleza. Todo tiende hacia la cordura y el espectador se adentra en un ámbito cada vez más mesurado sustancialmente, donde las reglas del concurso fungen como el culmen de una obra cuya composición trasluce eso mismo que intenta alcanzar: la sana competencia en la cotidianidad de la *polis*.

Como formando parte de la escaramuza cómica entre Eurípides y Esquilo, éste último aporta una balanza al concurso, con el fin de sopesar la calidad de los versos entre los contendientes:

Esquilo: Sí, basta. Ahora quiero traer una balanza, pues es el único medio de aquilatar el valor de nuestra poesía y calcular el peso de nuestras palabras.

Dioniso: Vamos, venid. Me veo reducido a vender por libras el numen de los poetas, como si fuese queso.<sup>32</sup>

Parecería que el recurso es fantástico y gratuito, si no arriesgadamente metafórico, pero Aristófanes piensa aquí en el conjunto de la obra, sin perder de vista sus propios y anhelados alcances. El equilibrio apetecido es tal que lo cómico mismo, encarnado en la totalidad del argumento, trastoca el propio *agón* poético en la solución esperada para el pueblo. Dioniso solicita al coro que le lleven fuego e incienso:

Dioniso: Antes de la contienda quiero suplicar a los dioses que me inspiren una decisión acertada sobre este certamen. Vosotros entonad un himno a las Musas.<sup>33</sup>

Lo que se muestra en los propios y auténticos actos de los poetas, no es sino el llamado a la medida, en ambos casos por intervención de la divinidad. Con este ejemplo es posible resaltar inicialmente el punto de vista mediante el cual el espíritu ético y su trasfondo político se manifiestan en la comedia aristofánica.

Es justamente aquí, en el sentido propio de lo agonal, donde la risa deja ver su esencia más auténtica, estallando en la inversión de los polos opuestos. La cosa o la palabra a la que su fuerza y su impulso se dirigen torna una situación en la contraria, volviendo la realidad cotidiana en una más poderosa y significativa, tanto en el foro

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, 1365.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 871.

como sobre el escenario, tal es su virtud transfiguradora. F. W. J. Schelling, define lo cómico en los siguientes términos:

Si en general podemos llamar relación cómica a la inversión de cualquier relación posible que se base en una oposición, no hay duda de que lo cómico en su máximo nivel, y por así decirlo, la flor de lo cómico está allí donde las oposiciones se invierten en la máxima potencia, por tanto, como necesidad y libertad, y dado que un conflicto entre estas dos es en sí y por sí acción objetiva, entonces la relación de semejante inversión es por sí misma dramática. No se niega que toda posible inversión de lo originario tenga efecto cómico. Si el cobarde es puesto en la situación de tener que ser valiente, el avaro en derrochador o si, como en una de nuestras obras de familia, la mujer desempeña el papel del marido en el hogar, el marido el papel de la mujer, todo eso es una especie de lo cómico.<sup>34</sup>

La escena de las *Ranas*, en la que Eaco golpea alternativamente a Dioniso y al esclavo de éste, Jantias, para descubrir cuál de los dos es un dios y cederle el paso a los Infiernos, resulta, en su estructura, una muestra clara del tránsito del *agón* cómico que éste efectúa consigo hasta alcanzar el desenlace buscado para el desarrollo narrativo de la obra. El *agón* y su poder de inversión deviene entonces nuclear sólo en tanto Dioniso mismo es confundido con un mortal y ridiculizado por ello. El ocultamiento escénico del dios en la obra resulta, de manera inicial y en cuanto a su proximidad con lo humano, opuesto a la súbita evidencia para el público pues el desenmascaramiento de la propia fuerza y la auténtica personalidad divina se realiza sólo hacia el final. Dioniso se ha disfrazado de Heracles, aleccionado por el mismo héroe sobre cómo ha de penetrar en el Inframundo,<sup>35</sup> pero temeroso de no ser aceptado bajo ese disfraz se lo ha cedido a su esclavo, tomando el lugar de éste. El temor del dios es casi insuperable, aunque ambos, el dios y el esclavo, disfrutan viendo sufrir el uno al otro:

Eaco: (A sus esclavos) Atadme pronto ese ladrón de perros para castigarle.<sup>36</sup>

Dioniso: Esto va mal para alguno.

Jantias: ¡Ay del que se acerque!

Eaco: ¡Cómo!, ¿te resistes? ¡Eh, Titilas, Esceblías, Pádocas,<sup>37</sup> avanzad y combatid con él!

Dioniso: ¿No es insufrible que después de robar a otros trate todavía de maltratarles?

Jantias: Eso pasa ya de la raya.

Eaco: Sí, es insufrible e intolerable.

Jantias: Aniquíleme Zeus si jamás he venido aquí o te he robado el valor de un cabello. Quiero darte una prueba de generosidad: apodérate de ese esclavo; somételo al tormento, y si llegas a averiguar algo contra mí, dame la muerte.<sup>38</sup>

Eaco: ¿A qué tormento le someteré?

<sup>34</sup> F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 462.

<sup>35</sup> *Ranas*, 45 y ss.

<sup>36</sup> Heracles se había robado a Cerbero.

<sup>37</sup> Típicos nombres de esclavos tracios.

<sup>38</sup> El procedimiento judicial ateniense acostumbraba atormentar a los esclavos para que declarasen contra sus señores.

Jantias: A todos; átalos a una escalera, dale de palos, desuélalo, tortúralo, échale vinagre en las narices, cárgale de ladrillos; en fin, emplea todos los medios, menos el de azotarlo con ajos o puerros verdes.<sup>39</sup>

Eaco: Muy bien dicho; mas si estropeo a tu esclavo, ¿me exigirás los daños y prejuicios?

Jantias: No lo temas, puedes llevártelo y someterlo a la tortura.

Eaco: Lo haré aquí mismo para que hable delante de ti. Tú, deja la carga y cuidado con mentir.

Dioniso: Prohíbo que nadie me atormente; yo soy inmortal; si lo haces todo el mal caerá sobre ti.

Eaco: ¿Qué dices?

Dioniso: Digo que soy un inmortal, Dioniso, hijo de Zeus, y que este es un esclavo.

Eaco: (A Jantias) ¿Has oído?

Jantias: Perfectamente; por lo mismo hay que azotarlo más fuerte; si es un dios no sentirá los golpes.

Dioniso: ¿Por qué, pues, ya que pretendes pasar por un inmortal, no has de someterte también a la fustigación?

(Ambos son azotados alternativamente. Bajo el entendido de que el que sea dios, no sufrirá dolor alguno, los dos fingen ridículamente sentir breves cosquilleos, gritos de asombro, o gemidos practicados durante los ritos.)

Eaco: Por Deméter, no puedo conocer cuál de vosotros es dios. Entrad; mi amo y Perséfone, que son también dioses, os podrán reconocer.

Dioniso: Tienes razón. Pero eso debía habérsete ocurrido antes de azotarme.<sup>40</sup>

La escena posee su propia finalidad dentro de la obra. Eaco, en realidad, busca diferenciar al dios y al hombre en el escenario, mas para el público ya se ha efectuado una confusión artificial entre ambos. En el estricto sentido de la inversión cómica, el dios y el esclavo, en mayor medida, intensifican el trastocamiento dramático del simple mortal con el tres veces renacido.

La humanización cómica de Dioniso se hace necesaria para los fines que persigue Aristófanes, concretamente, su cobardía como algo natural en un ser humano que ha de bajar al Hades, y lo hace mediante la humanización del dios que tan relacionado se encuentra con el mundo de los muertos. Dioniso fue, en efecto, objeto de una veneración sin precedentes por sus vínculos con la vida y la muerte, por los que gozó de un extendido y creciente culto en toda Grecia y más allá de ella. Dice Kerényi: “Al parecer Dioniso fue alguna vez en Grecia una meta suprema del teomorfismo. No se trataba de una apoteosis en general sin concretarla en una figura determinada, sino de la identidad con ese dios, esposo de la reina del Inframundo y señor del reino de los

<sup>39</sup> Estos últimos procedimientos eran usados por las madres con sus hijos, sin causarles daño.

<sup>40</sup> *Ranas*, 605.

muertos”.<sup>41</sup> De manera que su propia y singular importancia no sólo era derribada por la suspicacia aristofánica, al tratarse, en último término, de una figura divina y recibiendo el espectador una compensación necesaria, sustentada en la inconmensurable aproximación al dios.

El ocultamiento escénico de Dioniso hace al dios aún más presente en las gradas, como dios; más aún, en la intención del poeta, al otorgarle un mismo trato que al de un hombre común, incluso que al de un esclavo. Si Dioniso ya esencializaba bajo sus prerrogativas divinas tradicionales la propia muerte, su especificidad en la identidad con Hades, y por ello estrechaba sus lazos con la raza de los mortales, la penetrante visión aristofánica lo erigió entonces en las *Ranas* como salvador de su pueblo. Aquél que es salvado y es capaz de salvarse a sí mismo, el que renace por triplicado, se potencia en el sentido ético de la burla como precedente cómico, que abarca tanto la estructura como el tema. No podría darse transformación alguna en el público, no devendría el hombre en sí mismo al no ser capaz de revertir su posición, en la misma medida en que lo hace el dios.<sup>42</sup>

De modo que la moral cómica avanza hacia su clímax en el escarnio de lo divino, según el cual el dios como tal no sólo deviene aparentemente humano, sino que se comporta y lleva a cabo sus propios designios, desde los rasgos más pusilánimes y medrosos que el hombre puede poseer. Al escarnecer al dios al que se le rendía un culto profuso y una extensa veneración, Aristófanes hiende y desploma igualmente la infundada superioridad del hombre que lo reverencia. He aquí el verdadero sentido ético de la comedia. El dios en sí mismo se encuentra descendiendo hasta la esfera humana y, sin embargo, incrementa su propia esencia, con el fin de rescatar a los hombres. Schelling dice: “Así como la tragedia griega en su perfección proclama y expresa la máxima moralidad, la comedia griega antigua proclama la máxima libertad imaginable en el Estado, que es *a su vez*, la máxima moralidad y se identifica íntimamente con ella”.<sup>43</sup>

A través de los niveles de lo real que se suman al edificio de la comedia aristofánica, es posible vislumbrar cada una de sus líneas frente al trasfondo de la intención total. En el caso de las *Ranas*, un sólo elemento sometido al desarrollo agonal crece y se metamorfosea, en tanto aparenta impedirselo a sí mismo. Pues aquello que lo

---

<sup>41</sup> Karl Kérenyi, *Los héroes griegos*. España, Atalanta, 2009, p.50.

<sup>42</sup> Cfr. Cicerón, *op. cit.*, & 238.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 465.

originó y que ahora, superando entrecruzamientos e intervenciones, se eleva con la fuerza creadora de un ritual, se autorepresenta<sup>44</sup> resultando prácticamente normativo el hecho de que en el *agón* aristofánico los elementos en conflicto se subsumen durante su propio enfrentamiento por medio de la intensificación aplicada en uno de ellos.

Para el Dioniso de las *Ranas*, quien crece sobre sus propias y aparentemente humanas contradicciones, o si se quiere, sobre las oportunidades que le ofrecen los sucesos, esto resulta exacto. Al final, Dioniso mismo habrá de emitir su juicio, severo y contundente, sin el menor asomo de duda, mayestáticamente divino, cuando las circunstancias han llegado a su punto exacto y el desenlace abarca el emerger de todas las posibilidades dentro de la obra misma.

Plutón: (A Dioniso) Sentencia.

Dioniso: Sentenciad vosotros. Yo elijo al predilecto de mi corazón.

Eurípides: Tomaste a los dioses por testigos de que me llevarías. Sé fiel a tu juramento y elige a tus amigos.

Dion: “la lengua ha jurado”,<sup>45</sup> pero escojo a Esquilo.

Eurí: ¿Qué has hecho, miserable?

Dion: ¿Yo? Declarar vencedor a Esquilo. ¿Por qué no?

Eurí: ¿Y aún te atreves a mirarme a la cara después de tu vergonzosa felonía?

Dion: ¿Hay algo vergonzoso mientras el auditorio no lo tenga por tal?

Eurí: Cruel, ¿me vas a dejar entre los muertos?

Dion: ¿Quién sabe si el vivir es morir, si el respirar es comer, si el sueño es un vellón?<sup>46</sup>

Plut: Entrad. Dioniso, ven conmigo.

Dion: ¿Para qué?

Plut: Para que os dé hospitalidad antes de que partáis.

Dion: Bien dicho, por Zeus, eso me agrada más.<sup>47</sup>

¿Mas qué sucede cuando en las *Aves*, Aristófanes se propone incidir pragmáticamente en la realidad por medio de una comedia radicalmente fantástica, elevada ella misma hasta otra realidad desde la eminencia propia de lo artístico-mitológico? Kerényi dice, asumiendo el riesgo que comporta tal afirmación: “De una realidad, surgió otra realidad superior. Esta le resulta así más presente al hombre, precisamente porque en el mitologema la realidad cósmica fue reproducida en sustancia humana. El ser humano es lo más próximo al ser humano. La visión espontánea o el drama espontáneo con forma humana”.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Cfr. Kerényi, *La religión...*, op. cit., p. 49.

<sup>45</sup> Frase recurrente del *Hipólito* de Eurípides.

<sup>46</sup> Parodias de pasajes de Eurípides.

<sup>47</sup> *Ranas*, 1468.

<sup>48</sup> Kerényi, *La religión...*, op. cit., p. 46.

Las *Aves* no es desde luego sino una sátira de la situación y la estupidez que prevalece en la Atenas del 414. La paz de Nicias, celebrada por el poeta, inmediatamente antes de la redacción de la obra, está ahora fugazmente rota, y las operaciones bélicas entre Atenas y Esparta se han reiniciado. La humillante participación del preferido Alcibiades en la campaña, quien fue llamado desde Atenas a causa de resultar sospechoso en la vergonzosa decapitación de unas estatuas de Hermes, y, culpable o inocente, decidió correr a refugiarse nada menos que con los espartanos, bajó terriblemente la moral, ya decaída, del pueblo ateniense. Ese mismo año se inició el malhadado sitio de Siracusa, la poderosa *polis* enclavada en Sicilia. Los errores del estratega Nicias, quien se opuso a llevar a cabo a tiempo las operaciones más necesarias y determinantes, consiguiendo tan sólo el mayor desarrollo y el inevitable aumento paulatino de fuerzas por parte del enemigo, tornaron alarmante la situación ateniense. En mar, las naves se encontraban deterioradas, los cadáveres de los remeros esparcidos, y el avituallamiento menguado. Por si esto fuera poco, el antes héroe ateniense Alcibiades, aconsejó a los espartanos para que mandaran refuerzos a los de Siracusa. Nicias, entonces, pidió socorro a Atenas. Se dice que las *Aves* se representa justamente en estos momentos. Fiel a su propia ideología, el poeta replantea la paz. Pero la hegemonía ateniense ha decaído y, de lograrla, es necesario negociar nuevas posiciones. Así, la comedia hubo de actuar con decisión reforzando dos flancos a favor de la situación del verdadero pueblo ateniense; el imperioso y reiterativo motivo pacifista, bien que reflejado mediante las estrategias guerreras, y el de la fantasía que se vuelve, dadas las circunstancias, en deseo inaplazable de bienestar.

Cuando Aristófanes diseña un escenario en *Nefelococigia*, una nueva ciudad en las nubes donde los hombres serán gobernados por las aves y vivirán con salud, riqueza, juventud, saber, amor y paz, el poeta ubica la realidad que ha creado, justamente en el plano opuesto a la que está viviendo su pueblo. Más que ello incluso, los nefelococigienses verán a las aves sustituir a los antiguos dioses. Evélpides y Pistétero huyen de la ciudad por agobio, asco y miedo. Idean la urbe celeste como un medio de ruptura en la intermediación entre los dioses y los hombres, impidiendo, por ejemplo, que a través de la conformación de la nebulosa ciudad a mitad de camino entre el cielo y la tierra, ascienda el humo del sacrificio al Olimpo, y con ello, incluso logran destronar al mismo Zeus.

Ante los sucesos contemporáneos a la representación de las *Aves*, Lesky, por ejemplo, no opina que la posición de Aristófanes en el caso de esta comedia, se



encuentre sujeta a la simultaneidad histórica.<sup>49</sup> Otros estudiosos, más radicales, afirman que Aristófanes aboga con sus comedias por el pueblo sometido, en contra de los poderosos. Pero para quien hubiese vivido de cerca los acontecimientos que cimbraron una Atenas ya resquebrajada, quién pálidamente hubiese sabido siquiera de oídas lo sucedido en Siracusa, tal y como nos lo describe Tucídides, no dudaría siquiera en afiliarse a los convencimientos inamovibles de Aristófanes. Dice el historiador ateniense en el libro VII, de su *Historia de la guerra del Peloponeso*:

Al llegar el día, Nicias puso a sus fuerzas en movimiento, y los siracusanos y sus aliados lo atacaron, como antes, con descargas concentradas de proyectiles. Los atenienses se adelantaron hacia el río Asinaro, en parte bajo la presión de ataques convergentes de una poderosa caballería apoyada por otras armas, esperando encontrar algún alivio si lograban cruzar la corriente, y en parte bajo la presión del agotamiento y el estímulo de la sed. Cuando llegaron a la orilla, se arrojaron al río, y toda disciplina se esfumó. Cada soldado individualmente estaba determinado en ser el primero en atravesarlo, y los ataques del enemigo dificultaban el cruce. Forzados, como estaban, a proceder en masa, tropezaban y se pisoteaban unos a otros, y algunos de ellos eran muertos instantáneamente por las puntas de sus propias armas, mientras otros que estaban embarazados por los bagajes eran arrastrados por la corriente. En la orilla opuesta del río, que estaba agitado, se encontraban alineados los siracusanos que hacían llover desde arriba proyectiles sobre los atenienses, muchos de los cuales estaban bebiendo ávidamente y empujándose en la cañada baja. Los peloponenses bajaron en escuadras cerradas y comenzó una carnicería, especialmente con aquellos que estaban en el río. En un instante el agua se enturbio, pero, sin embargo, la mayoría continuó bebiéndola, sucia y ensangrentada como estaba, y aun luchando para alcanzarla. Eventualmente, cuando los cadáveres estuvieron apilados en montones en el río y la fuerza había sido destrozada – el cuerpo principal en el lecho del río y los fugitivos por la caballería – Nicias se rindió personalmente a Gilipo, en el que más confiaba de los siracusanos, y le pidió que él y los lacedemonios hicieran lo que quisieran con su propia persona si con ello detenían la carnicería de sus hombres. Después de esto, Gilipo ordenó que se les diera una tregua y que todos los sobrevivientes no escondidos por sus captores (tal cantidad había) fueran reunidos como prisioneros. Los trescientos hombres que habían atravesado el cordón de guardias durante la noche fueron capturados por tropas despachadas en su persecución. El porcentaje de las fuerzas atenienses oficialmente tomadas prisioneras no fue tan grande, mientras que el número de muertos fue tan considerable que toda Sicilia estaba llena de cadáveres, debido a que, al contrario de lo que sucedió con las fuerzas de Demóstenes, ellos no se habían entregado como prisioneros en una capitulación formal. Un alto porcentaje fue realmente muerto en la lucha, porque la terrible carnicería de esta acción nunca fue superada en la última guerra.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Albin Lesky afirma: “A toda costa se intenta relacionar la comedia de Aristófanes con este episodio de la historia. Pero debe señalarse que el poeta no ha hecho ninguna indicación al respecto.” Y continúa: “En general, el libre vuelo de la fantasía es más importante en esta obra que el punto de partida de un pensamiento político concreto.” *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989, p. 468. En contraposición, Luis Gil Fernández, asegura: “Aristófanes, además se muestra orgulloso de los temas de sus obras, cuya pretensión no es la de hacer reír a costa de esclavos y gentecilla sin importancia, sino de enfrentarse a los problemas de la máxima urgencia y actualidad”, *Aristófanes*, Madrid, Gredos, 1996, p. 82.

<sup>50</sup> Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Madrid, Gredos, 1982, VII, 84.

En la antigüedad hubo una clase de hombres que por medio de su arte conocieron la esencia de la vida y de la muerte. Supieron que existe una distancia insalvable y cruel, practicada por los esbirros del poder que abre sus fauces a la sangre y la guerra, y se entregaron a la alta espiritualidad agonal. De no ser así, Píndaro nunca hubiera cantado a esta guerra pacífica, que es el *agón* mismo, como la suprema enseñanza y la única gloria posible para los mortales, mas tampoco la experiencia del ser se habría dado de igual manera en Aristófanes, como se da en todo poeta, tal como lo afirma Otto en el célebre prólogo a su *Dioniso*: “Los artistas siempre han sido conscientes de que el acto de crear ha de ser instigado por algo que no está en la mano del hombre. Y cuando más poderosa es su fuerza creativa, mayor es su creencia en el ser esencial y en la magnificencia de tal impulso. Incluso los sucesores más modestos de los grandes maestros no fueron capaces de sustraerse a la idea de la inspiración”.<sup>51</sup>

El *agón* cómico, mediante su actividad, al asumir su propia esencia, intensifica la experiencia de lo real. Si, en este sentido, la comicidad posee un carácter festivo, la configuración de lo cómico puede ser enunciada en tanto expresión propia de lo agonal según su propio desarrollo y la auténtica resolución de su ser. En las *Ranas*, la concepción aristofánica del carácter divino de Dioniso, expresa su resolución esencialmente dramática y acrecentadamente inversa en el universo cómico en el que se transforma el dios. Este enfrentamiento consigo y con la tradición, permite el juego de los contrarios, donde el *agón* cómico se erige con el fin de que el pueblo ateniense obtenga una visión más clara sobre la radical necesidad de actuar a favor de sí mismo.

La relación esencial entre el dios y el hombre que se lleva a cabo tanto en la épica, como en la tragedia, concuerda con la visión que el hombre ha de tener de sí. La propia visión del espectador de la comedia lleva precisamente eso que lo separa del dios, por obra del dramaturgo, hasta el quiebre de las distancias entre el dios y el hombre para que, en un momento dado, en las *Ranas*, por ejemplo, se realce imponentemente la figura divina inicialmente disminuida. No es otro el efecto de la inversión que lo descubre, ni otra función tiene la oposición agonal, sino la de la intensificación resultante de este sistema de fuerzas en una manifestación sustancial. El efecto logrado deviene en la manifestación radical del comportamiento ético, por ello Kerényi acota el sentido de la libertad desmesurada en la comedia:

---

<sup>51</sup> W. F. Otto, *Dioniso. Mito y culto*, Madrid, Siruela, 1997, p. 26.

Una escena de los *Acarnienses*, obra temprana del joven Aristófanes, es muy adecuada para demostrar que en la vida griega una procesión fálica no equivalía en sí a una desinhibición especial o incluso a desenfreno. El desenfreno superior de la comedia antigua, desplegada a partir del desenfreno propio del *komos*, iba mucho más allá de lo meramente fálico. Se basaba en el pensamiento inspirado por el deseo y trasgresor de todas las barreras. ¿Qué pasaría – esta es la inspirada idea de dicha comedia – si un ciudadano honrado, en la estéril guerra del Peloponeso que el estado de los atenienses libra en medio de tantos horrores, si ese ciudadano ideal de un estado honesto quisiera concluir la paz por su cuenta con los espartanos y para colmo lo consiguiera? Tal ciudadano es Dicépolis, el protagonista de la pieza.<sup>52</sup>

En la medida en que los platillos de la balanza no sólo sopesan los versos de Eurípides y Esquilo, sino la paulatina, casi imperceptible transformación del dios, el momento en que, por decirlo así, éste se incorpora sobre sí mismo, encarna en su verdadera esencia divina siendo anteriormente un mero carácter humano, poseído por la cobardía, a lo largo de la obra, junto con la recuperación de lo divino se despliega un poderoso y convincente acrecentamiento final hasta la transformación del público mismo. Este rasgo dramático hace emerger desde sus propias profundidades la obra como tal, en un ascenso en el que el dios se reintegra a sí mismo, mientras va descendiendo. La divinidad se presenta siendo cada vez más ella misma, entre más se acerca al reino de la muerte, hasta triunfar finalmente, tal y como lo hace el proceso de reconocimiento de su poder que, así mismo, opera para el público. Pues la progresiva incorporación de Dioniso en las *Ranas* forja la determinación en la voluntad del espectador mismo, que se asume, frente a frente con el dios erigido, como aquello que realmente es cada uno. La ética que surja será esa que se encuentre con una corriente y un contraflujo continuo en su más auténtico proceder. Es precisamente desde aquí que la obra misma intenta salvar al pueblo ateniense: mientras alcanza el dios, en la concepción humana, su justa elevación sagrada, posibilita la autenticidad del hombre que se remonta hasta sí mismo. En efecto, Aristófanes localiza con certeza su obra, al oponer los términos del *agón* mediante las palabras que expresan la determinación divina para la salvación por la sabiduría y el arte de los hombres. Estas son a su vez, las que arriban sustancialmente a su recuperación, que desde lo más humano, ha alcanzado el dios.

Plutón:<sup>53</sup> Entonces no has logrado el objeto de tu viaje.

Dioniso: ¿Y si sentencio?

Plutón: Te llevarás al que prefieras, y no habrás hecho en balde el viaje.

---

<sup>52</sup> Kerényi, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998, p. 232. El nombre de este personaje aristofánico significa “Ciudad justa”.

<sup>53</sup> Uno de los nombres de Hades.

Dioniso: Gracias, Plutón. Ahora escuchadme: yo he bajado aquí en busca de un poeta...  
 Eurípides: ¿Para qué?  
 Dioniso: Para que la ciudad, una vez libre de peligros haga representar sus tragedias. Estoy resuelto a llevarme aquel de vosotros que me dé un buen consejo para la polis.<sup>54</sup>

Resulta necesario hacer hincapié en lo evidente: las *Ranas* no representa otra cosa que la reencarnación de Dioniso, una más, titánica en su aproximación al hombre, en tanto el propio dios se reincorpora en sí mismo. Pues es precisamente este transcurrir en sentido contrario, el trayecto que baja al inframundo para llevar de nuevo a la vida al poeta que salvará a Atenas, lo que provoca el poderoso emerger del hombre en cuanto tal. Si la vituperación de los dioses se lleva a cabo en Aristófanes con el fin de que el hombre se mida consigo mismo, desde sus más bajas penumbras, de la misma manera puede ver en ello también un aspecto divino. En las *Ranas* la transformación divina corresponde a la ascensión propia del hombre, mediante la experimentación del doble trayecto revitalizador. En la respuesta dialogada de Antonio a César Estrabón,<sup>55</sup> según Cicerón, se postula una de las reglas esenciales de las bromas, y esta es que deben emplearse siempre como respuesta a un ataque.<sup>56</sup> La especificidad es resultante de la oposición cómica, el trayecto hasta la concreción de sí misma, deviene igualmente gracias a su opuesto. La poesía misma en la comedia ática, colma la figura y la esencia de lo más excelso, del rostro insondable del misterio divino donde a su vez anida la esencia de lo más humano. Por eso Kerényi puede afirmar que también en la comedia existen niveles de profundidad y experiencia:

Entre lo serio y lo lúdico, lo rígidamente vinculado y lo arbitrariamente libre, flota la atmósfera festiva. Esta paradoja se deshace sólo cuando la observamos desde su aspecto sustancial, desde la idea. Una realidad del mundo se convierte para nosotros en una realidad psíquica y se nos muestra en un relampagueo como una idea convincente. De ser algo presente se convirtió en algo más presente todavía.<sup>57</sup>

Si Aristófanes, con audacia y enorme irreverencia, califica a Zeus escandalosamente, con el atributo divino de *kataibatés*, es decir “fulminador”, uno de los más venerados en la tradición religiosa griega, aparece también en la versificación aristofánica como *skataibatés*, es decir “fulminador de mierda”.<sup>58</sup> Pero si se considera

---

<sup>54</sup> *Ranas*, 420.

<sup>55</sup> Cfr. Cicerón, *op. cit.*, & LXXX.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>57</sup> *La religión...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>58</sup> En general se supone que, como lo hace Luis Gil: “Aristófanes, como sus contemporáneos, había ya perdido la fe en el panteón tradicional”, *op. cit.*, p. 95. La frase se encuentra en Luis Gil, *ibid.*, p. 54, mas

que tanto a los hombres como a los dioses, e incluso a los animales, les propinaba Aristófanes sus burlas y lo hacía con el fin de reubicar la valoración de la realidad en una más alta, según el sentido mismo del misterio de lo natural, que se muestra al tiempo que se oculta, su comedia elevaba toda realidad al ámbito de la evidencia y a la vivencia presente de su público, a la vez que denostaba lo obviamente ensalzado, mediante la inversión agonal propia de su dramaturgia. En el transcurso de las *Ranas*, ya es posible entrever uno de los rasgos predominantes de la cultura griega en su totalidad: el hombre en cuanto tal se hace más hombre, en el mismo eje en el que el dios se hace más dios.<sup>59</sup> La localización del propio *éthos* deviene en ser aquello que se es mediante la virtud que detenta el *agón* cómico. Aristófanes confía, una vez más, y no la última por cierto, en que el resultado de sus comedias, moral en un inicio y catártico al fin (como veremos), se consiga en bien de la ciudad. Los versos finales de las *Ranas* hacen explícita la afirmación agonal que obtiene como resultado cómico el propio equilibrio que se presenta junto con el deseo de paz. De esta manera, la comedia aristofánica resulta en un elemento perfectamente ubicado en su tiempo y en sus circunstancias. Su espíritu conciliador, al brotar del *agón*, incrementa el proceso de la búsqueda de sí por parte del espectador, que si bien apela a través de la comedia a la estupidez política de Atenas, al tiempo reclama para sí esa ignorancia que tiene su correlato en la realidad misma y que es consustancial al hombre en tanto existente. Desde esta dramaturgia de los opuestos, incluyendo el trayecto que surcan inversamente el dios y el hombre, la comedia de Aristófanes se yergue en una realidad ontológicamente superior, como concepción unitaria del cosmos.

Pero el Poeta sabe que esto no es todo. Se hace necesario escanciar en lo cómico la última copa de la esencia divina: la determinante desaparición del dios.<sup>60</sup> Al investir con el giro divino que se auto transforma como lo hace el propio dios en sus atributos,<sup>61</sup>

---

no hay mayor indicio de su procedencia, sin lugar a dudas forma parte del tono aristofánico que es frecuente en pasajes donde es la divinidad es invocada mediante el insulto, como se puede corroborar en diversos y múltiples pasajes aristofánicos.

<sup>59</sup> El descenso al Hades es en realidad una subida metafórica, en la medida en que no es sino la auténtica reubicación del dios, y el espectador ahora se encuentra a sí mismo, gracias al crecer y afianzarse de la divinidad. Es necesario insistir en esto porque comporta una oposición ética y teológica frente a los monoteísmos tradicionales. Allí, el dios es más dios, entre menos humano sea el hombre. De manera que, en éstos, se produce un alejamiento sintomático y progresivo en el que, finalmente, ninguno de los dos puede ocupar su auténtico lugar.

<sup>60</sup> Otto, señala que, en su carácter dúplice, el dios llegaba y se iba. Tanto el mito, como el rito insisten en ello: “En el caso de las Agrionias, las celebradas en Queronea se caracterizaban porque las mujeres de la ciudad lo buscaban durante largo tiempo, hasta que al fin regresaban con la noticia de que se había llegado donde las Musas para refugiarse”. *Cfr. Dioniso, op. cit.*, p. 142.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 83.

y de igual manera en su universo festivo, la comedia aristofánica expresa así el flujo ininterrumpido que abarca a plenitud, escapando de sí y a la vez persiguiéndose, sin dejar de ser ella misma. Pues al lograr que la visión se vuelque entera al interior de lo visto, es decir, al encontrarse el hombre encumbrado sobre la inmensa cima de la risa, se halla sin saberlo en realidad, inmerso en el abismo, diáfano y natural en el que anida poderoso lo divino.

**T R E S**

**ARISTÓFANES Y LA CATARSIS CÓMICA**

Hacia las últimas páginas de su *Política*, Aristóteles prácticamente cierra su discurso con una digresión sobre los resultados pedagógicos de la música.<sup>62</sup> Al recomendar los tipos de música que habrán de ejercerse en la *polis* para la formación del juicio desde la juventud, advierte que algunos ritmos e instrumentos poseen efectos degradantes. La música no sólo debe proporcionar placer, sino incrementar tanto la actividad práctica, como la teórica. Por ello en las actividades musicales no se han de introducir flautas ni ningún otro instrumento profesional como la cítara u otros. Aristóteles considera que la música se relaciona íntimamente con el drama. En su *Poética* y precisamente como parte de la definición misma de “tragedia”, vincula la purificación emocional con las pasiones sobre las que actúa éticamente: “Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y el temor, a la purificación de estas pasiones”.<sup>63</sup>

Existen argumentos encontrados con respecto a los orígenes del teatro. Rodríguez Adrados se inclina por la religiosidad proveniente de las festividades agrarias, pero hay quienes opinan de manera diferente, tanto al hacerlo brotar directamente del ditirambo, junto con Aristóteles, o al escindir el drama de la religión.<sup>64</sup> Con la catarsis dramática en general, resulta prudente señalar los poderes del dios del teatro cercanos a los diferentes tipos de éxtasis que conoció la Grecia antigua. La catarsis trágica, a lo que se ve, brota del producto artístico, medido en su composición y sujeto a complicadas normas estructurales y expresivas para el logro de uno de estos estados transconscientes, por llamarlos de una manera que reflejen la superación de los saberes que se reúnen y dan unidad y coherencia al individuo.<sup>65</sup>

Desde este presupuesto, deviene necesario acudir a una definición de *catarsis* para la comedia, diferente de la aplicada para la tragedia, tanto en sus separaciones evidentes, como en su finalidad. En 1839, Cramer editó un código hallado

---

<sup>62</sup> *Política*, VIII-VI.

<sup>63</sup> *Poética*, VI, 3.

<sup>64</sup> Para una exposición sintética del problema, Cfr. Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal – Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* II, p. 20 y ss. Es el propio Rodríguez Adrados, sin embargo, quien aprueba el carácter común entre ambas manifestaciones humanas, *op. cit.*, p. 365, y ss.

<sup>65</sup> Ingemar Düring, afirma que el término *katharsis*, se halla incluido en el concepto de *oikeia hedoné*, que: “según Platón en el *Filebo*, y Aristóteles en sus escritos tempranos, es el gozo que nace con el restablecimiento del equilibrio del cuerpo. El gozo específico de la tragedia es el efecto sobre el espectador o lector: éste siente que ha alcanzado un equilibrio interior. Nuestra compasión y angustia han tenido un objeto digno y frente a las personas debidas, experimentamos toda la escala de los afectos, por motivos correctos y de manera adecuada. Todo esto nos proporciona satisfacción y una profunda alegría interior. Esta alegría final es el llamado “placer trágico”. Para ahondar en ello, Düring mismo se vale del término “transconsciente”. *Aristóteles*, México, UNAM, 1990, p. 281.



en París, el *Tractatus Coislinianus* que, según sus más acertadas traducciones contiene elementos de la segunda *Poética* de Aristóteles, el legendario *Tratado sobre la Comedia*. Si, en efecto, a partir de la compasión y el temor se alcanzaba la purificación catártica en la tragedia, ¿habría, entonces, una catarsis cómica, en el entendido de la adscripción dramática total a Dioniso? Para medir las posibilidades extáticas en el drama cómico, se hace necesario atender al manuscrito, el cual reza: “La comedia es una imitación de una acción risible y carente de grandeza o magnitud completa, con un lenguaje aderezado, cada una de las partes aderezadas por separado en diferentes formas que imitan a personajes en acción y no por medio de la narración, que logra por medio del placer y la risa la catarsis de experiencias tales”.<sup>66</sup> De manera que se da en lo cómico una bifurcación característica. Por un lado, la vida dramática en la *polis* resulta extraordinaria, desarrollándose ésta, en lo que concierne al interior de la fiesta, como la esplendente Comedia Antigua, donde casi todo era permitido. El público asistía vorazmente a las representaciones con la finalidad de experimentar los excesos, ilegítimos fuera del recinto teatral, y volcar su alma en el anhelo de alcanzar la purificación. En estas referencias se contienen los presupuestos sustantivos de la teoría cómica en Aristófanes, pues en múltiples casos él mismo teoriza al interior de la comedia, y presenta cuestiones que atañen a su propia práctica poética durante el desarrollo de la obra.<sup>67</sup>

Con el fin de otorgar a su público la momentáneamente olvidada imagen de sí se genera allí otra realidad que adquiere el mayor sentido posible. La representación está acotada por su carácter sagrado y delimita a su vez la reacción personal del público. El poeta orbita en torno a su creación y se encuentra dentro del universo que ha creado, de manera idéntica a como desbasta los contornos de su audiencia, donde todo mito y todo ritual representan el origen mismo, y donde toda Atenas se halla, como en los primeros tiempos de la cultura griega, inspirada por una presencia sagrada. Dentro de la esfera festiva, el ateniense espera lograr purificarse, pues allí se hace necesaria la

---

<sup>66</sup> *Emociones cómicas: El Tractatus Coislinianus a la luz de la poética Aristofánica*, Claudia N. Fernández, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. CONICET. Circe clás. mod. n.10 Santa Rosa 2005- 2006.

<sup>67</sup> Pues sus comedias dicen “cosas justas”, “cosas buenas”, “cosas nobles” que aconsejan a la ciudad y la instruyen. Aristófanes se consideraba a sí mismo, como un líder de la justicia que tomaba riesgos por sus conciudadanos, contra los bestiales demagogos. Él mismo es, según su propia opinión, el mejor consejero de Atenas. En su trabajo *Emociones cómicas*, Claudia N. Fernández, ofrece para la autointerpretación aristofánica una enorme ejemplificación de pasajes, tomados de la totalidad de sus comedias conservadas, *Cfr. op. cit.*

disposición de ánimo justa para aceptar, en el caso de la comedia, sumergirse en otra realidad. Dice Kerényi, con el fin de apuntalar la esencia de la fiesta:

Un esfuerzo puramente humano, el cumplimiento corriente de un deber, no es precisamente una fiesta, y partiendo de lo no festivo no se podrá ni celebrar ni comprender una fiesta. Ha de sumarse algo divino por medio de lo cual sea posible lo que de otro modo sería imposible. Uno se eleva a un plano donde todo es “como en el primer día”, luminoso, nuevo y primigenio; donde se está entre dioses. Donde hasta uno mismo se torna divino; donde sopla un hálito creador y se participa en la creación.<sup>68</sup>

Al imaginar lejanamente la representación original de una comedia de Aristófanes en cuanto a la experiencia misma se refiere, únicamente es posible adelantar con seguridad la exaltada vitalidad que se hubiese manifestado allí, la embriaguez cómica con toda su intensidad impulsando lo oculto hacia la superficie, recubriendo y sometiendo el contexto anímico que anteriormente dominaba; una verdadera torsión de la cotidiana vivencia. El advenimiento de lo sagrado se encuentra propicio en la risa, como una verdadera alteración alcohólica, desplegando un placer singular, desenfrenado y narcotizante a la vez, desapercibido inicialmente, mas incontenible en el llanto.

Hay momentos en las obras de Aristófanes, en los que se retrotrae bruscamente al público hasta la realidad cotidiana. Quizás la llamada “Ruptura de la ilusión escénica”<sup>69</sup> no tuviera otra función que la de comparar, apretada y bruscamente ambas realidades, lograr una separación más determinante entre la escena y la vida de todos los días. Al valerse reiteradamente de este recurso, Aristófanes pulveriza por completo la noción de realidad acostumbrada en el público. La risa, próxima a la demencia de tintes

---

<sup>68</sup> *La religión...*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>69</sup> Cf. Luis Gil, *op. cit.*, p. 55. Por su parte, José Luis Calvo Martínez, dice: “Es posible que, cuando ese descubrimiento – la incoherencia – es climático, es decir, se produce tras una cierta expectación, relaje la tensión acumulada y se resuelva en risa (de ahí que Kant defina precisamente el humor como “la transformación de una tensa expectativa en nada”). Y si hay un salto repentino de un plano a otro, por ejemplo, del sentido metafórico al real en los chistes verbales, es la quiebra del curso lineal y esperado del pensamiento lo que produce la risa: el *Aprosdóketon*, que decían los antiguos.” El diccionario (Vox) señala: “Una forma de hablar cuando una palabra esperada es sustituida imprevistamente por una inusual. Cualquier uso o interpretación sorprendente de la lengua”. Alberto Camerotto (ed.), *Diafonie. Esercizi Comico sul. Atti del Seminario di Studi Venezia, 25 maggio 2006. Quaderni del Dipartimento di Scienze e dell'Antichità del Vicino Oriente*, 3. Padova: Sargon Editrice e Librería, 2007. p. 164 (pb). acude a las *Reflexiones sobre la aprosdoketon de Aristófanes*, p, 44-72, de Michele Napolitano, quien a su vez, “investiga la disonancia que la técnica del *aprosdóketon* crea con el fin de desenmascarar la realidad, mientras que al mismo tiempo, provoca la risa.” Bajo esta luz se analizan dos ejemplos concretos, *Thesmoporiazusa* 39-63 y los *Caballeros*, especialmente 58-60, donde puede haber dos *aprosdoketa*. Con la participación de una clara referencia a Cleón, estos, se afirma, no sólo tienen por objeto persuadir a la audiencia para la creación de un consenso con respecto a un tema ya anunciado - la manipulación del demos por Cleón -, sino, a su vez sorprender al público haciéndolo reír.” De esta manera que aquí la faz política y moral de la comedia se funde con sus posibilidades catárticas. *El humor en la antigua Grecia*, Antiqua, gipuzkoakultura.net, nov. 2000.

dionisiacos, martillea, repiquetea, desubicando el estado cotidiano del espectador, haciéndolo fluctuar hacia la total pérdida de apoyo, de forma que éste experimenta una falta total de conciencia. De esta manera es necesario preguntarse si las palabras que usa Shelling, haciendo referencia a la filosofía, pueden ser aplicadas de algún modo y con justicia al fenómeno escénico clásico: “Pero allí donde cesa la contemplación sensible, donde todo lo objetivo desaparece, sólo se halla la infinita extensión sin retorno a sí mismo. Si llevara adelante la contemplación intelectual dejaría de vivir: Saldría del tiempo para entrar en la eternidad”.<sup>70</sup>

En la *Paz*, Trineo es elevado sobre el escenario montado en la *mechané* de su escarabajo volador, construida por los hábiles tramoyistas de las fiestas teatrales atenienses, le pide a gritos al maquinista que no lo tire al suelo.<sup>71</sup> Con este tipo de recursos escénicos Aristófanes logra que el hombre medio que presencia la obra sea brutalmente exiliado del universo dramático en el que se hallaba inmerso.<sup>72</sup> En el espectador, entonces, se llevan a cabo una serie de rupturas entre la realidad consciente y cotidiana, y aquello que emerge desde el trasfondo sagrado de lo cómico. De manera que el público se exilia y se reintegra sucesivamente en los ámbitos de la fantasía y la realidad, expulsa las nociones corrientes de su inercia común, prosaica e inmediata, para nuevamente, de manera instantánea, bucear en las profundidades continuadas de la obra. Kierkegaard se aproxima a esta noción que podríamos calificar como una oscilación vertiginosa para la superación eficaz de lo individual. En su tesis doctoral hace referencia a la aplicación de lo que bien podríamos considerar una técnica extática, que de forma pertinaz resulta en causa de la mayor confusión, apelando a lo dicho por Alcibiades, al final del *Banquete* platónico:

Pues si bien Sócrates tiene discípulos en *Las nubes* tanto como los tuvo en vida, estos no tienen relación alguna con él, o, mejor dicho, él no tiene relación alguna con ellos – en la *Apología* afirma nunca haber sido maestro de nadie, ni aceptado discípulo alguno –, no se brinda a ellos, sino que está siempre, en la analogía con la relación suya con Alcibiades,

---

<sup>70</sup> Schelling, *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, Madrid, Tecnos, 1993, 8, 22.

<sup>71</sup> Cfr. *La Paz*, 73.

<sup>72</sup> Dice el profesor Maurice Bowra: “El mundo de fantasía desbordada en que se mueve Aristófanes tiene estrechas afinidades con el mundo familiar de Atenas en el último cuarto del siglo V a. de C. La comicidad de Aristófanes no radica en la caricatura de la realidad: más bien la trasplanta a otra esfera y le confiere un mayor realismo con su capacidad inventiva sin inhibiciones. Pero al propio tiempo le preocupan ciertos problemas que también preocupaban profundamente al público y frente a estos debía definir su actitud”, *Introducción a la literatura griega*, Madrid, Guadarrama, 1987, p. 277.

libremente suspendido por encima de ellos, atrayéndolos y repeliéndolos enigmáticamente.<sup>73</sup>

La experiencia sanadora que este proceso catártico aporta proviene, inicial y únicamente de una pulverización de los elementos de la *psique*, es decir, que se abre así el ámbito sagrado que comprende la totalidad de lo existente. Kerényi afirma, relacionando el estado extático de los Misterios y del drama, con respecto a la purificación misma, que en el *theatron*: “Sin esfuerzo por su parte, el espectador era transportado a lo que veía. Llegaba a creer en ello, pero esta creencia era muy diferente de la despertada por la *epopteia*... donde *se olvidaba de sí*, se purificaba. En los misterios, la purificación – *katharmos* – tenía que haberse efectuado mucho antes de la *epopteia*. La audiencia del teatro lograba la *Katharsis* sólo al final”. Al llevar a cabo esta comparación, Kerényi menciona a su vez, el caso de la Pitia délfica, donde “la aventura se repetía una y otra vez”. Kerényi se refiere con sobriedad a esta experiencia denominándola “visión beatífica”, en los tres casos.<sup>74</sup>

El pueblo de Aristófanes atravesaba situaciones difíciles en las que el esclavo necesitaba burlarse de sus amos, el ciudadano común de sus gobernantes y el hombre religioso de sus dioses. La risa, con toda su dosis de crueldad y de complicidad, es propicia a la catarsis. Es producto del comediógrafo que construye una realidad a la medida de los deseos auténticos de su pueblo, de manera que, para sus fines transfiguradores sólo se requiere el entorno festivo. En esta situación lo sagrado habita plenamente en el hombre, adquirida al quebrarse los límites impuestos por la propia personalidad en el contorno tanto de lo individual como de la *polis*. Justamente por ello, Aristófanes bien puede ocupar junto con Sócrates, dentro y fuera del diálogo y de la comedia, histórica o metahistóricamente, el sitio que los encumbra como liberadores de su pueblo. Dice Kierkegaard al señalar el acierto aristofánico de las *Nubes*:

Asumir, por tanto, que toda la actividad de Sócrates fue una actividad ironizante es admitir también que Aristófanes se ha manejado con total corrección al intentar concebirlo de manera cómica; tan pronto como es puesta en relación con el *resultado*, de hecho, la *ironía* se muestra de manera *cómica*, si bien en otro sentido libera al individuo de lo cómico.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 192. En estas palabras de Kierkegaard se cifra uno de los secretos de las semejanzas entre el Sócrates platónico de los diálogos y el aristofánico de la comedia.

<sup>74</sup> *Eleusis*, España. Siruela, 2004. p. 129.

<sup>75</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 191.

En efecto la risa, circunscribe las situaciones indeseables a los personajes dentro de un proceder donde el *agón* cómico<sup>76</sup> se presenta en el escenario, pues si en la fantasía el papel de lo cómico propende a la desinhibición, la risa es capaz de llevar al público hasta la catarsis, que se presenta entonces como una purificación, como una liberación. Dice Kerényi, al tratar sobre la fragilidad y la libertad en el público de la comedia: “En la comedia antigua, la ilusión estaba siempre dispuesta a romperse, y además, la más grosera ausencia de ilusión le hacía siempre de contrapeso. El mundo de la comedia antigua carecía, pues, de límites”.<sup>77</sup> La risa catártica impulsa al individuo hacia otra realidad, una tal que el mismo espectador desea compulsivamente acceder, colmado de sí, pues al dislocar, con este ascenso su posición común, purifica su alma y supera todo aquello que se hubiese acumulado indeseablemente en su cotidianeidad, rebasando con ello su vida individual o social. Kerényi afirma al referirse a la risa como algo divino:

En Homero, las escenas de hilaridad de los dioses ni son burlescas ni hay nada en ellas que se dirija contra la perfecta figura de los dioses. Desde luego, la risa les es inherente. Ellos ríen y ellos son el objeto de la risa. La risa de los dioses entre ellos es algo extraño que exige ser comprendido. Basándose en la filosofía del arte de Schelling, se dijo que la risa de los dioses perfila con más claridad y nitidez su figura. La figura, se dice, significa también límite y el límite, finitud, pero la risa “permanece eternamente en el séquito de la finitud espiritual... y hasta de un ángel puede uno reírse cuando se es arcángel”. Por eso se tornan también ridículos los dioses homéricos cuando alcanzan los límites de su ámbito de dominio y poder. La risa estalla, se dice, en el punto de contacto entre lo finito y lo infinito.<sup>78</sup>

En el caso de la comedia, se trata de que el hombre mismo sea empujado hasta esta conversión: la risa como tal no es sino una manifestación del individuo al límite de lo manifiesto. En efecto, la risa, adjudicando las circunstancias indeseables a los personajes, las circunscribe dentro de un proceder donde el *agón* cómico se presenta en el escenario. Allí la moral funge como pivote, de manera que emerge la liberación de lo social necesariamente reprimido. Aquello mismo que le dicta al ciudadano la prohibición expele y anula toda barrera, para alcanzar la propia experiencia placentera lo festivo deviene idóneo para un desplazamiento alternado de las realidades del espectador dentro del ámbito propio de la sacralidad cómica.

---

<sup>76</sup> Luis Gil, recuerda que: “Por ello la risa se produce, según Koestler: “al percibir una situación en dos contextos asociativos o sistemas de referencia, coherentes en sí mismos, pero mutuamente incompatibles”, *op. cit.* p. 43.

<sup>77</sup> Dice Kerényi: *Dioniso, op. cit.*, p. 235.

<sup>78</sup> *La religión...*, *op. cit.*, p, 104.

En las *Asambleístas*, Aristófanes se dirige a los jueces, entre quienes se encontraba el Gran Arconte de Atenas y otras personalidades con toda seguridad veneradoras de Dioniso, quienes calificaban la mejor obra para el bien de la *polis*, es decir, aquella que resultara ser la más catártica. Dice:

Quiero dar un pequeño consejo a los jueces:  
 Por un lado a los sabios, me elijan recordando las cosas sabias,  
 por otro, a los que se ríen con gusto,  
 me elijan por la risa - *gelón* -. <sup>79</sup>

La audiencia entera, incluso el jurado, deben haber reído mucho al oír al mismo Aristófanes hablar desenfadadamente de la risa, abogando abiertamente en escena por un primer lugar para sí. En las *Nubes*, por el contrario, excluye de su público a los exigentes, porque sus predilecciones le resultan incompatibles con su propio arte, es decir, se trata de la gente que se ríe en las malas comedias. Dice: “Aquél que se ría con estas cosas que no disfrute de las mías”.<sup>80</sup> Aquí, en la prohibición misma, expulsa brutalmente al público de la fantasía, no ya reubicándolo en su normalidad, sino catapultándolo hasta su propia concepción que no es sino la del dramaturgo, cuya súbita presencia, interrumpiendo la obra, sacude a los espectadores en su sitio, quienes seguramente encontraban un enorme placer en ello. Es aun en mayor medida, cuando utiliza en este verso la palabra “disfrutar” – *jairo* –, que también puede traducirse como “alegrarse” y que constituye la fórmula común del saludo griego en el ático del siglo V, que Aristófanes se dirige a una audiencia experta, cuya situación emotiva está en resonancia con él. Se trata de la búsqueda del goce, superando el *agón*, de la prosecución de lo placentero. La propia semántica del verbo lo emparenta con *hedoné*, el placer como tal, en otro pasaje de las *Nubes*<sup>81</sup> elige el verbo *eufraíno*, un sinónimo pasivo de *jairo*, como otra forma de “disfrutar”. Según los diferentes usos y contextos, parece que todos estos términos, relacionados con *hedoné*, indican una gradación emocional. En *La paz*<sup>82</sup> se usan los tres de manera sucesiva: “Siento placer, disfruto y me regocijo. – *hédomai kaí jairómai keiphráiomai* –”. Desde la óptica de Schelling, esto no deja de significar nuevamente, sino que la realización más alta del espíritu es la creación artística:

<sup>79</sup> *Asambleístas*, 1154.

<sup>80</sup> *Nubes*, 412.

<sup>81</sup> *Cfr.*, 561

<sup>82</sup> *Op. cit.*, 291.

Que toda producción estética se basa en una oposición de actividades se puede concluir ya con razón de los testimonios de todos los artistas que son impulsados involuntariamente a la producción de sus obras y que mediante su producción sólo satisfacen un impulso irresistible de su naturaleza. En efecto, si todo impulso parte de una contradicción tal que, puesta la contradicción, se sigue involuntariamente la actividad libre, también el impulso artístico ha de proceder del sentimiento de una contradicción interior. Pero dado que esta contradicción pone en movimiento al hombre entero con todas sus fuerzas, es sin duda una contradicción que afecta *lo último en él*, a la raíz de toda su existencia. Es, por así decirlo, como si eso invariablemente idéntico, sobre lo cual está apoyada toda existencia, se hubiera despojado de su envoltura en los escasos hombres que son, antes que los demás, artistas en el más alto sentido de la palabra, envoltura con la que se cubre en los otros, y así, al ser afectado directamente por las cosas, reacciona inmediatamente a todo. Por tanto, sólo la contradicción entre lo consciente y lo no consciente en el actuar libre puede poner en movimiento al impulso artístico, del mismo modo que, a su vez, sólo al arte le es dado satisfacer nuestra aspiración infinita y resolver nuestra última y extrema contradicción.<sup>83</sup>

El hecho de que Aristófanes, en un pasaje metateatral, se llame a sí mismo purificador – *kathartés* –, indica a su público que su labor es también una clarificación intelectual con vistas a mejorar las condiciones vitales de éste. Pues la comedia aristofánica posee una naturaleza intrínsecamente catártica, donde resulta imposible ver la risa como un quehacer cómico simplemente, sino que es necesario considerarla como un hecho religioso inseparable de un intento magnífico de aproximarse al placer. Así, la finalidad de la comedia aristofánica no se separa del compromiso ante la *polis*, y un esfuerzo decisivo por defender, mediante el placer como estandarte, una de las manifestaciones más auténticas de la condición humana,<sup>84</sup> la embriaguez absoluta, donde el *agón* se resuelve en ser puro.

---

<sup>83</sup> Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 414.

<sup>84</sup> Cfr. Platón, *Critón*, 54 d. y ss.





## **C U A T R O**

### **HACIA UNA METEOROLOGÍA SOCRÁTICA**

El personaje principal de las *Nubes*, Estersíades, un antiguo campesino que ha emigrado a la ciudad, tiene un hijo, Fidípides, que pertenece a la nueva generación de jóvenes atenienses embelesados por el lujo y las comodidades. Su afición por los caballos ha hecho que su padre se endeude hasta sufrir el implacable acoso de los acreedores. Estersíades acude a la escuela de Sócrates, quien se encuentra suspendido en el aire dentro de un canasto, para pedirle que le enseñe a su hijo a argumentar contra los acreedores. El mismo Estersíades es aleccionado en un inicio por Sócrates y el coro de las *Nubes*, verdaderas diosas de la sabiduría, pero, uno y otras ceden ante la estupidez del imposible discípulo. Ellas sugieren llamar al joven para que sea él mismo quien aprenda el arte de argumentar y así libre a su padre de las deudas. Fidípides acude y conoce al Saber Justo y al Saber Injusto, quienes en una breve escaramuza en la que triunfa el segundo, desde luego, le otorgan el conocimiento argumental, pues el joven se instruye hasta ser capaz de vencer cualquier obstáculo con sólo discutir convincentemente. Al regresar a su casa y emplear lo aprendido, se exaspera con su padre y lo golpea, fundamentando racionalmente su acción. Estersíades maltrecho, toma una antorcha encendida y prende fuego al pensadero de Sócrates.

Las noticias sobre la obra informan que se presentó en las grandes dionisiacas del año 423. Fue considerada por Aristófanes su mejor obra, mas no así por los jueces, que le otorgaron el tercer lugar. Tanto sí, en efecto, el Sócrates de Aristófanes fue concebido como una demoledora crítica a los sofistas, como si no, es necesario tener cautela ante las identidades y las diferencias que se extraigan a la letra de las *Nubes*. Kierkegaard asegura, tomando en cuenta las características propias del sofista que:

Aristófanes no identificó a Sócrates con los sofistas [...] El sofista está siempre sumamente atareado, buscando atrapar lo que tiene delante, el ironista, en cambio, se retrae hacia sí mismo en cada instante particular; y ese retraerse y su consecuente reflujó son precisamente una determinación de la personalidad. Por eso el sofisma es un elemento útil a la ironía, y ya sea que se sirva del sofisma para liberarse él mismo o para arrebatárselo a los demás, el ironista asume en la conciencia ambos momentos, *i.e.*, goza.<sup>85</sup>

Cuando Aristófanes concibe al Sócrates de las *Nubes*, el Sócrates histórico no sólo ha de ser interpretado o meramente esbozado, sino que su representación ha de ser magistralmente caracterizada.<sup>86</sup> Al observar a Sócrates, un Sócrates de 47 años,<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Kierkegaard, *op.cit.*, p. 193.

<sup>86</sup> Son conocidas las palabras de Hegel, quien señala: "Sócrates representa la reflexión y el recogimiento del hombre dentro de sí, que significa la destrucción de la democracia griega", *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, México, F. C. E., 1974, p. 456.

Aristófanes se percata de que no sólo su presencia, su conversación y su trato íntimo, sino que, de manera aún más elocuente en su comportamiento consigo mismo, Sócrates, con toda su fuerza y su prestancia, se encuentra desapareciendo. Es decir, el maestro en la caracterización que es Aristófanes, al indagar la forma de Sócrates más cercana al Sócrates vivo y actuante, observa, inicialmente consternado, más pronto sorprendido y admirado, que al hallarse en la presencia misma del filósofo, este se ausenta, se desdibuja cada vez más del frontón de su propio aspecto y su figura, y en lo referente al contenido de su diálogo, pareciera que cohabita con una lejanía absoluta en la que se sumerge continuamente. La transparencia, entonces, resulta para Aristófanes, un lugar oculto e inexpresable. A profundidad, la figura y la propia presencia de Sócrates, actúan de manera idéntica a una nube que anuncia la inmensidad etérea como telón de fondo.<sup>88</sup> Aristófanes seguramente concibió así la metáfora, el alcance y los medios del comportamiento socrático. Si la labor del Sócrates original era la de lograr que su interlocutor se conociera a sí mismo, se trataba de desocultar aquello que él creía habitaba en toda profundidad humana, más de manera que al hacerlo, por su propia indeterminación, esa verdad se encontraba indemostrable, únicamente autoperceptible, tal y como la tendencia real de una nube que en su categórica presencia se halla fugándose y termina disolviéndose hacia las moradas olímpicas. Así que, cuando Sócrates tuviera toda la sabiduría por expresar, sólo manifestaría su absoluto silencio,<sup>89</sup> de manera idéntica a la nube que no sólo brota efusivamente y asciende y se conglomerada sobre su propio ímpetu y su delicado contorno, cuyo origen se encuentra tan suspendido en el vacío como Sócrates mismo.

Sócrates: Es preciso que el anciano guarde un silencio reverente y preste oídos a la plegaria. ¡Oh Rey soberano, incommensurable Aire, que sostienes la tierra en el espacio, y tú Éter brillante, y vosotras, Nubes, venerandas diosas del trueno y del rayo, levantaos, oh señoras, apareceos en las llanuras al hombre que cavila!<sup>90</sup>

Así, cuando el conversador trata de imitar eso divino e inabordable de la personalidad socrática en el diálogo platónico, se encuentra obligado a inquirir en sí mismo. Kierkegaard reflexiona sobre el rasgo socrático primordial y sus consecuencias: “La significación de esa inmersión en sí mismo sigue siéndoles incomprensible – a sus

---

<sup>87</sup> Su nacimiento ha de situarse en Atenas en el año 470-469 a. C., puesto que al morir, en 399 a. C. tenía 70 años cumplidos.

<sup>88</sup> Luis Gil, afirma que: “Lo específicamente cómico es el *aprosdoketon*, el juego constante de la sorpresa, de lo inesperado, que se logra mediante la dislocación, la exageración o la reducción al absurdo de la realidad que se pretende criticar”, *op. cit.*, p. 19.

<sup>89</sup> *Cfr.* Platón, *Apología*, 23 b

<sup>90</sup> *Nubes*, 263.

discípulos -, pues las sutilezas tendentes a captar alguna cosa en ella no guardan proporción alguna con la misma”.<sup>91</sup>

De esta forma resulta de la presencia de la nube, según lo percibió Aristófanes, la suma posibilidad de lo que oculta, sin poder en ningún momento comprobarlo. La nube hace que sólo ella misma sea visible y que lo que oculta sea una pura transparencia indemostrable. La nube provoca que el observador se percate de ella, para ocultar aquello que tan sólo existe mediante el acceso a través de ella o su fusión en lo indefinido.<sup>92</sup> En cuanto al ser mismo, en su total diafanidad, la nube oculta aquello que se encuentra oculto en su desocultamiento, de manera que la nube misma hace evidente, anuncia y apela a su trasfondo al ocultarlo. Heidegger aclara la esencia del desocultamiento cuando dice:

No puede negarse que la esencia inicial de la verdad, *alétheia*, remite a la esencia de lo abierto. Aunque los griegos no piensan ni nombran expresamente lo abierto como la esencia de *alétheia*, ellos la experimentan, empero, constantemente, de acuerdo con un punto de vista, a saber, lo abierto en la forma esencial de lo despejado y del despejar, y esto, a su vez, en el brillar de la luz que proporciona claridad.<sup>93</sup>

Como en el *agón*, donde ambas facetas tienden a determinarse y a transformarse ellas mismas en el resultado único que persiguen, la nube delata tan sólo la presencia de su propia esencia evidenciándose en tanto más se ausenta; una cercanía infinitesimal con respecto a lo más lejano. La ignorancia plena y el conocimiento de sí mismo no son sino de un universo que, en sentido natural, puede concebirse en su total y primigenia disolución, en su omnipresencia sapiente. Heidegger puntualiza:

La esencia del desocultamiento nos proporciona una indicación sobre lo abierto y el carácter de lo abierto. Pero ¿qué es esto? Aquí los griegos guardan silencio. Nos encontramos sin soporte o asistencia cuando se hace necesario reflexionar sobre la esencia de lo abierto que actúa en *alétheia*. Este pensar parecerá extraño a la opinión corriente, precisamente porque muestra que lo abierto... es el fundamento y el inicio esencial del desocultamiento. Pues desocultar, esto es, dejar aparecer lo abierto, sólo puede ser lo que realiza lo abierto previamente y es, de este modo, esencialmente abierto.

Aristófanes puede dar vida al Sócrates de las *Nubes*, porque su concepción posee ahora la auténtica médula socrática: las nubes son sus únicas representantes posibles.

---

<sup>91</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 192.

<sup>92</sup> Dice José Ferrater Mora: “El griego concibe la verdad como *aletheia* o descubrimiento del ser, es decir, como la visión de la forma o perfil de lo que es verdaderamente, pero que se halla oculto por el velo de la apariencia” *Diccionario de Filosofía*, vol. IV, Madrid, Alianza, 1984, p. 3.398.

<sup>93</sup> Martin Heidegger, *Parménides*, Madrid, Akal, 2005, p. 184.

Como si la figura del Sócrates en el escenario ocultara detrás de sí el ser más puro, la transparencia anhelada. Por eso las nubes son las diosas a las que sigue y venera. En cuanto a Sócrates, el dialogador ateniense, éste ha de ocupar un lugar inextenso entre lo físico y lo etéreo (colgando de una canasta, por ejemplo).

Aquí se encuentra el signo vital del *agón* cómico y la finalidad originaria de la comedia toda, pues basta que el espectador se experimente a sí mismo como obstáculo hacia sí, para ser impulsado a destrozarse toda barrera y penetrar en su personalidad más íntima, encontrarla como al solo absoluto en el que se sumerge y se diluye atacado por el efecto narcotizante de la risa. Es la catarsis, en efecto, la supresión de lo determinado en la configuración interior del hombre.

Otras personificaciones adjudicadas al Sócrates aristofánico, así como la insistencia en su carácter peyorativamente sofístico se pierden ante la evidencia clara e improbable de que las *Nubes* anuncian y representan al ser indeterminado. La obstrucción provocada por ellas, su apariencia última las torna en diosas, al cubrir y dejar pasar al mismo tiempo lo patente, pues mediante el simple hecho de saber qué ocultan, puede el espectador o el dialogante encontrar la meta en su camino. Como en el pasaje de las *Aves*, donde la conformación del límite se lleva a cabo por aquello mismo que lo rebasa.

Coro: Vamos, ¿qué haces? ¿te admiras de la prontitud con que el muro ha sido construido?

Pistétero: Sí, por cierto; la cosa es digna de admiración: parece una fábula. Pero ahí viene uno de los centinelas de la ciudad, con marcial continente.

Coro: Declárase una guerra, una guerra nefanda entre nosotros y los dioses. Hijos del Erebo, guardad cuidadosos el aire y las nubes que le entoldan, para que ningún dios las atraviese: vigilad todo el circuito.<sup>94</sup>

La sátira certera en los pormenores de la guerra, presenta a su vez batalla. La guerra ateniense se encuentra limitada por la que se libra entre los dioses y las aves. La situación cotidiana de horror y muerte, se enfrenta a su verdadero oponente, las posibles escaramuzas donde manda la risa misma y la vida triunfa finalmente. Y así, mientras Pistétero ha logrado el objetivo que inicialmente se ha planteado para sí mismo y para el fin de la tiranía divina, los hombres, que se complacían anteriormente en la imitación de las costumbres del enemigo, ahora se buscan a sí mismos en el éter ligerísimo, precisamente en aquello que les es opuesto por esencia en tanto divino.

---

<sup>94</sup> *Aves*, 1165.

La nube misma se encuentra en su variada forma a medio camino entre la total disolución del ente, y el ente mismo. Ya Kierkegaard afirma: “Pues así como la ironía triunfa sobre todas las cosas al ver la discrepancia entre éstas y la idea, así también se somete a sí misma, pues va siempre más allá de sí misma y, no obstante, permanece en sí misma”.<sup>95</sup> Si Aristófanes eligió a las nubes como aquello que Sócrates venera en la Comedia, no fue, desde luego, por una banal referencia dramática a su impiedad, ni solamente por la posterior acusación de crear nuevos dioses. La presencia de las nubes, como las auténticas deidades adoradas por Sócrates, en realidad refieren la veneración aristofánica de Sócrates hacia sí mismo y hacia los abismos celestes e inabarcables que allí se encuentren, los del filósofo que transita por el mundo sobre el puente que es su propia alma, y los del personaje que se desoculta hasta alcanzar el absoluto: ambos son el mismo. Las nubes no representan otra cosa sino la autogeneración socrática por el conocimiento de sí, ya que no es posible ir más allá de lo que se es, ni existe la posibilidad de rebasar y superar la totalidad de lo existente, hacia la cual se expande, tan paradójica como religiosamente, la filosofía griega.

Estrepsiades. ¡Por Zeus! Sócrates, dime: ¿Quiénes son aquellas mujeres que han cantado con tanta majestad? ¿Son algunas heroínas?

Sócrates: No; estas son las celestes Nubes, grandes diosas de los hombres ociosos, que nos dan el pensamiento, la palabra y la inteligencia, el charlatanismo, la locuacidad, la astucia y la comprensión.

Estrep: He aquí por qué al oírlas parece que mi alma va a volar, y ya desea discutir sobre sutilezas, hablar del humo, contradecir y oponer argumentos contra argumentos. Así es que desearía, si fuese posible, verlas personalmente.

Sócr: Mira hacia aquel lado, hacia el monte Parneto. Yo las veo descender con lentitud.

Estrep: ¿Dónde? Enséñame.

Sócr: Míralas, vienen oblicuamente en gran número, a través de los valles y los bosques.

Estrep: Pero ¿qué es esto? Si no las distingo.<sup>96</sup>

En este mismo sentido la nube pertenece a ambos mundos, o mejor aún, es ella misma visible e invisible. Ella es más y a la vez menos de lo que en realidad es. Los sentidos la perciben, la mente la asume como la presencia de lo ausente mismo, de aquello que se oculta a la vista y sólo es posible vislumbrar con los ojos del alma. Es justamente por este su carácter dual que puede devenir hasta sí misma, pues preanuncia lo ausente y se hace cargo de las tareas sin causa de lo inmenso.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p.180.

<sup>96</sup> *Nubes*, 325.

<sup>97</sup> *Cfr.* El inicio del *Banquete* platónico (175 b), donde Sócrates se queda “plantado” - *estékei* - antes de llegar a casa de Agatón, en un rapto extático. Los comensales lo dan por extraviado. De igual modo, y con

## II

Cuenta Herodoto que al ir Jerjes talando el Ática, vio una nube de polvo que avanzaba desde Eleusis, tal y como la que suele levantar un cuerpo de treinta mil hombres. Sin comprender quiénes eran aquellos que tanto polvo levantaban, oyeron de pronto el canto solemne de la mística llamada a Iiaco. Diceo, natural de Atenas e ilustre desterrado entre los persas, explicó a estos que no podía tratarse sino de la pérdida total de la invasión persa. Pues justamente un dios socorrería a los griegos. Si el ejército persa se dirigiera al Peloponeso, incluso el rey se vería en peligro, y si a Salamina, peligraría entonces la armada naval. En este punto, afirma Heródoto, se formó allí una nube celeste que, llevada por el aire, encaminó hacia Salamina al ejército de los griegos, con lo cual acabaron de entender que había de perderse la armada naval de Jerjes.<sup>98</sup> En la nube de polvo se encuentra oculta una peregrinación eleusina, pues Diceo confirma que el estruendo humano es el mismo que en dicha fiesta, con su cantar a Iacco; mientras que la nube, propicia en el cielo, no sólo anuncia, sino desoculta y evidencia el triunfo sobre los persas. La nube primera de polvo, en realidad presenta a la celeste de la tormenta en Salamina, pues ésta última aparece seguidamente de la primera, que evidencia las voces de algún dios que desde Eleusis va al socorro de los atenienses y de sus aliados. De esta manera, la transparencia de ambas nubes no es perceptible por medio de la vista, sino de los acontecimientos: tal y como los interpreta Diceo, son vistos sólo por la mirada interior. El oculto presagio guardado en la nube de polvo y su origen, se ha de realizar plenamente en la nube celeste. Lo que una oculta, la otra lo muestra. La nube de polvo, siendo en sí misma significativamente transparente al ateniense por su adscripción indudable a la ritualidad griega, efectúa la concreción que evidencia su presagio en la nube triunfal que va a Salamina. El relato de Hesíodo reafirma de manera sucinta y original un comportamiento sólo posible a la esencia misma de la nube. Al sustentarse una en la otra ofrecen su especificidad más precisa, que no es sino el ocultar para dejar ver.

Trasladado esto al ámbito de la comedia, resultaría tal actividad mítico – histórica en las *Nubes*, como si el Sócrates de la vida real se evidenciara

---

idéntica expresión, en el relato de Alcibíades, hacia el final del mismo diálogo (220 c) donde se planta de pie en un solo lugar, meditando e investigando en su interior en el campamento durante la batalla de Potídea. En el mismo sentido, es necesario, referir siquiera, la anécdota que relata Claudio Eliano, *Varia historia*, 2, 13, donde Sócrates decide mantenerse en pie igualmente durante toda la representación de las *Nubes*, para poder ser justamente comparado al personaje aristofánico.

<sup>98</sup> Cfr. Heródoto, *Historias*, Libro octavo, LXV- 65.

hipotéticamente a sí mismo para descubrir una mayor mostración propia en la comedia y ambos anunciaran triunfalmente la transparencia misma. Es decir, como si el objeto sensible diera cabal cumplimiento al inteligible, sin por ello perder su sustancialidad. En un escolio de las *Ranas*.<sup>99</sup> Aristófanes reproduce el grito que el sacerdote eleusino ordenaba proferir a la muchedumbre durante las Leneas atenienses: “¡Invocad al dios!”, exclamaba, y al punto todos gritaban: “¡Yaco semeliano, dador de la riqueza!”. Dice Kerényi al respecto,<sup>100</sup> que entonces, el Dioniso niño nacía sobre la tierra. Así, en las duplicaciones propias de los Misterios, donde Core y Thea, reproducen de manera diferente la figura de Perséfone, al tiempo que Plutón y Theos lo hacen con el Dioniso subterráneo, era Yaco, sin embargo quien más se asemejaba al Dionisos joven. De esta manera en la noche de los misterios Dioniso estaba presente en su propio nacimiento subterráneo. De forma que Pluto, el otorgador de riqueza, era también un doble de Dioniso niño tal y como Dioniso se duplicaba en Atenas:

Core y Thea son dos duplicados diferentes de Perséfone. Plutón y Theos son duplicados del Dioniso subterráneo. Aquí no hablaremos de la duplicación del dios místico como padre e hijo subterráneos, como el padre Zagreo y el hijo Zagreo, esposo e hijo de Perséfone, pues esta dualidad tiene más que ver con los misterios de Dioniso que con los eleusinos. Pero un duplicado del Dioniso ctónico, místico, nos lo proporciona su propio aspecto juvenil, que se convirtió en clásico y al que la mitología, como hijo de Sémele, diferenciaba del hijo de Perséfone, siendo la base de esta duplicidad el hecho de que Sémele, aunque de origen no eleusino, sea también una doble de Perséfone.<sup>101</sup>

La nube primera de polvo que nos refiere Heródoto se repite en la celeste al estruendo de la turba que se aproxima a la voz de “Iiacco”, para otorgar la victoria al pueblo griego. Los sentidos aprehenden la presencia indubitable, la transparencia de los hechos es sólo captable por los ojos del alma. La realidad de lo doblemente visto es una sola.

Así en las *Aves*, Aristófanes utiliza este recurso basado en el mismo principio. El ocultamiento visual responde a sí mismo, duplicado, de manera desoculta, en el inteligible y factico:

Pistétero - ¡Oh, Poseidón! ¡Mira, mira que terrible multitud de aves se reúne!

---

<sup>99</sup> *Ranas*, 479.

<sup>100</sup> *Cfr. Eleusis, op. cit.*, p. 165.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.164.



Evélpides - ¡Soberano Apolo! ¡Qué nube! ¡Oh! ¡Oh! Sus alas no dejan ver la entrada de la escena.<sup>102</sup>

El efecto ha de sacudir al público. La sola intensidad imaginativa que observa narrativamente los acontecimientos, ha de permitir el desocultamiento de la representación como tal. Las numerosas parvadas ocultan justamente lo que se está viendo. En cuanto a las *Nubes*, Kierkegaard agrega: “Por lo que respecta al primer coro, que en cuanto tal representa la sustancia moral, este reviste en nuestra pieza el carácter de *símbolo*”.<sup>103</sup> De idéntica manera, la nube de polvo de los peregrinos eleusinos, ocultaba ya la evidencia del absoluto triunfo de Grecia sobre los Medos. Y, así, de manera similar, en las *Nubes*, Sócrates se oculta tras de sí, para intentar mostrar el mayor desocultamiento de la realidad toda, lo desoculto mismo. Por lo demás, el recurso de la nube que obstruye para permitir ver una realidad más sorprendente, es sujeto recurrente en la obra aristofánica. Se trata de una analogía, donde las posibilidades metatextuales se suman a la intensificación propiamente festiva, la de una autorreferencia que posee tintes cósmicos y que resulta ser, en sentido religioso, la articulación precisa para una transparencia catártica.

Sócr: Ahí, junto a la entrada.

Estrep: Al fin las entreveo.

Socr: Ahora las verás perfectamente si no tienes telarañas en los ojos.

Estrep: Sí, por Zeus; ¡oh diosas venerables!, ya ocupan toda la escena.<sup>104</sup>

Sócrates: ¡Y tú que ignorabas su existencia y no las tenías por diosas!

Esrepsiades: No por cierto; pero las creía niebla, humo o rocío.<sup>105</sup>

En un pasaje de los *Acarnienses*, por ejemplo, el sólo propósito del autor es el de hacer referencia a la obra misma. Con ello expulsa al auditorio de la ficción que se desarrolla frente a ellos, duplicando las realidades, una después de otra, en una especie de simulacro festivo, en el que se salta abruptamente de un nivel a otro:

Teoro - Su hijo, a quién nombramos ciudadano, deseaba comer salchichas en las Apaturias, y rogaba a su padre que nos auxiliase; este, atendiendo su súplica, ha jurado

<sup>102</sup>Cfr. *Aves*, 290. Aunque, en efecto, el coro de actores-aves se agolpa en la escena sin permitir ver su acceso, no por ello nuestros héroes dejan de ver una “nube” de pájaros, invitando al espectador a “contemplarla” él mismo: cuanto se muestra en la escena, se descubre en la imaginación.

<sup>103</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 181.

<sup>104</sup> Cfr. *Nubes*, 270. El coro de nubes se hace presente, para “dejar ver” a las diosas.

<sup>105</sup> *Nubes*, 330.

en un sacrificio que había de venir a socorrernos con tan numeroso ejército, que los atenienses exclamarían al verlo: “¡Qué nube de langostas!”  
 Dicipolis - ¡Qué muera desastrosamente si creo una sola palabra de cuanto has dicho, excepto lo de las langostas!<sup>106</sup>

La nube, así, posee un carácter dúplice y único a la vez. En las *Nubes* es ésta una de sus principales virtudes.

Sócrates: ¿No has visto alguna vez, mirando al cielo, una nube parecida a un centauro, a un leopardo, a un lobo, o a un toro?

Estrepsíades: Sí, es verdad; y ¿a qué viene esto?

Socr: A probarte que se transforman como quieren. Así, cuando ven a un hombre de larga cabellera y pecho velludo, como el hijo de Jenofonte, se burlan de su locura, cambiándose en centauros.

Estr: ¿Y qué hacen cuando ven a Simón, ladrón del tesoro público?

Socr: Para poner de manifiesto sus costumbres, se transforman en lobos.

Estr: Por eso ayer, al distinguir a Cleónimo, que arrojó su escudo para huir, al verle tan cobarde se cambiaron en ciervos.

Socr: Y, ¿ves ahora? Al mirar a Clístenes se han transformado en mujeres.<sup>107</sup>

No se aproximan ya ocultando la forma de algún presagio, son ellas en sí mismas la conformación de lo desoculto, en tanto sólo ellas se muestran como lo desoculto en su mostrarse. Aristófanes hace ver al público, mediante la transparencia conceptual que representa la nube, la misma invisibilidad de lo desoculto. Lo que Heidegger anota sobre la tragedia, asimismo vale para la comedia: “Nos referimos con ello al fundamento de la pre-eminencia de la palabra trágica de la tragedia. Esto es la ambigüedad esencial de la palabra trágica, la cual no es creada por los poetas para su “efecto” dramático, sino que más bien le es asignada a partir de la esencia del ser.”<sup>108</sup>

El obstáculo que se impone por la presencia última de la nube, no es, en efecto, sino la mayor proximidad que se puede alcanzar frente a lo inmenso. La más simple transparencia que presagia la nube, más allá de toda constatación sensible, no responde sino a una intensificación de la presencia misma de lo intangible e indeterminado. El advenimiento de la realidad estriba en lo inobjetable de la presencia.

Según los presupuestos aristofánicos de las *Nubes*, el verdadero conocimiento se posibilita sólo mediante la ausencia como tal. Su peculiaridad bifronte, no es en realidad más que el emerger del absoluto mismo. Incluso los dioses pueden ser engañados si, además, utilizan la nube para ocultarse mientras se les engaña, y precisamente, por

<sup>106</sup> *Acarnienses*, 145.

<sup>107</sup> *Nubes*, 355.

<sup>108</sup> Heidegger, *op.cit.*, p. 103.

cierto, cuando más creen cumplidos sus deseos. Así, Zeus ha prohibido con castigos terribles el que los dioses intervengan en las disputas de los mortales con la finalidad de poder cumplir más fácilmente sus secretos designios. Entonces Hera observa desde lo alto a Poseidón, quien, informado por Hipnos, se propone colocarse a la cabeza de la armada aquea, mientras ella decide distraer la atención de su esposo. Durante casi la rapsodia entera, Homero narra los ardides y estratagemas que la diosa hubo de efectuar para finalmente yacer con él, y facilitar al dios del sueño, posteriormente, su tarea. La diosa, de esta manera, utiliza, próxima a su triunfal ardid, el requiebro amoroso para encender más los ánimos del dios. Aquél que las nubes acumula le responde entonces, a su legítima esposa:

¡Hera! No temas que uno de los dioses o de los hombres / vaya a verlo; yo echaré para envolvernos una nube que será / áurea, y ni siquiera el Sol podrá traspasarla con su vista, / aunque su luz es lo que tiene la mirada más penetrante.” / Dijo, y el hijo de Crono estrechó a su esposa en los brazos. / Bajo ellos la divina tierra hacía crecer blanda yerba, / loto lleno de rocío, azafrán y Jacinto / espeso y mullido, que ascendía y los protegía del suelo. / En este tapiz se tendieron, tapados con una nube / bella, áurea, que destilaba nítidas gotas de rocío.<sup>109</sup>

De manera que las nubes no son sino la profundidad insondable en tanto representada. Tras ella sólo es posible que oculten sus secretos los celestes dioses, como encontrar la verídica forma socrática detrás de la apariencia del mismo Sócrates. Se trata de la hondura sin término, donde la insondable musa aristofánica es capaz de revocar la realidad ante sí misma. Enfatizando este decisivo carácter de las *Nubes* en el trasfondo de la genialidad aristofánica, afirma Kierkegaard:

Es por tanto con profunda ironía como Aristófanes, en la escena en la que Estrepsíades debe ser iniciado en esta sabiduría, hace que Sócrates invoque a las nubes, que son propiamente el aéreo reflejo de su hueca interioridad. Las nubes designan magníficamente el curso del pensamiento por completo inconsistente que, en constante ondulación, sin hacer pie en ninguna parte y sin ley alguna inmanente al movimiento, se configura de modos diversos según la misma anárquica capacidad de transformación... con la aclaración de que aquellas, puesto que no son otra cosa que bruma o la oscura y agitada posibilidad infinita de devenir lo que fuere sin lograr que nada tome consistencia, no constituyen la posibilidad que, dotada de un alcance infinito, alberga, por así decirlo, el mundo entero dentro de sí, sino que carecen de todo contenido, pueden asumirlo todo, pero nada pueden retener.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> *Iliada* XIV, 342.

<sup>110</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 182.

Como en revancha al pasaje de la *Iliada*, Apolodoro cuenta que: “Ixión se había enamorado de Hera e intentaba forzarla; a la denuncia de Hera, Zeus, que quería saber si era cierto, dio a una nube la imagen de Hera y la acostó junto a él. Y como se jactase de haberse unido a Hera, lo amarró a una rueda, y ese es su castigo, ser llevado por ella en el aire a través de los vientos. La nube, fecundada por Ixión, dio a luz a Centauro”.<sup>111</sup> Aquello que se representa como el símbolo universal de la nube, vuelta hacia sí misma, detenta el carácter nulo de un universo en el cual todo corresponde a una representación que se vuelca sobre sí. Si se recurre a la siguiente afirmación de Kerényi, es posible afirmar con claridad la manera como Aristófanes comprende la condición necesariamente divina de las *Nubes*:

A todo esto, cuanto ocurre por medio de los dioses en el relato de Homero es completamente natural. Homero eliminó en su poesía muchos elementos de una mitología anterior y menos transparente. Su religiosidad especial consiste en que sólo recurre para sus invenciones a fuentes naturales absolutamente transparentes, pero siempre reconoce lo divino en lo natural. Todas sus figuras divinas pueden remontarse hasta su causa última en la estructura de lo divino siempre como una figura determinada.<sup>112</sup>

Es decir, tal y como si los elementos preponderantes en la narración cobraran vida y se posesionaran de sí mismos en la realidad. Lo que se encubre tras las nubes, en el mito de Ixión y en Homero, es la cumbre de la intelección misma, aquello verídico descubierto: lo que muestra el rayo nocturno es justamente eso que ya estaba allí.

Estrepsíades: ¡Salud, oh diosas! Si alguna vez lo habéis hecho por un mortal, rompéd vuestro silencio y dejad oír vuestra celeste voz, reinas omnipotentes.

Coro: Salud, investigador de la sabiduría; y tú, sacerdote de las vaciedades más inútiles, di para que nos necesitas. Porque a ninguno de los que investigan las cosas del cielo escuchamos con tanto placer como a ti...

Estrep: ¡Oh Tierra, que voz tan sagrada, venerable y prodigiosa!

Sócrates: Es que ellas son las únicas diosas; todas las demás son pura ficción.<sup>113</sup>

Kierkegaard reitera que:

Lo que resulta necesario es ver si cabe adivinar en el símbolo del coro tal como se lo presenta, en las nubes, alguna otra cosa relativa a su constitución, qué es lo que designa de manera figurativa. El coro representa nubes, pero las nubes representan a su vez diversos objetos y tienen, al comienzo de esta pieza, forma de mujeres. Pero, por lo visto, Sócrates habla de esas formas de nubes muy en tono de broma, lo cual es muestra suficiente de que éstas no tienen *ninguna validez para él*. Lo que venera, aquello a lo que aplica el predicado de diosas, es la nebulosa desprovista de forma, aquello que

<sup>111</sup> Apolodoro, *Biblioteca mitológica*. Epitomes, I, 2, 20. Cfr. Píndaro. *Pítica*. II, 40.

<sup>112</sup> Kerényi, *La religión...*, op. cit., p. 77.

<sup>113</sup> *Nubes*, 363.

Estrepsíades muy acertadamente designa como niebla, rocío, vapor. Lo que se retiene, por tanto, es *lo informe mismo*.<sup>114</sup>

La nube, concentrándose o disolviéndose, se encuentra, oscura o blanquísima, auroral o difundida en el crepúsculo, premonitoria de la transparencia, o declaradamente obstructora de toda luminosidad. Tal como en el mito de Ixión, etéreo y volátil, se resuelve en diferencia ontológica frente a las otras quiddades universales, de manera tan dúctil, tan informe, que quisiera alcanzar la carencia total del ser que se halla oculto en su desocultamiento. Así la acusación de sofista impugnada a Sócrates, no es sino la incomprensión misma de toda posibilidad de lo real. La enseñanza de la nube resulta purificatoria para el hombre, pues, tanto naturalmente, como simbólicamente, sólo puede ser ella misma, es decir, ocupar su lugar entre los dioses. El canto de las diosas-nubes resulta dulcísimo a los oídos de Estrepsíades, en la justa medida en que le permiten experimentar, desde su radical autenticidad, la propia. La presencia ausente de Sócrates no sólo conduce al hombre hacia la totalidad, sino que lo desbasta, en sentido purificadorio, pues la experiencia catártica se cifra en el hecho de que Sócrates necesita ser quien es, y oponer al auditorio lo absoluto por imposible espejo. El ateniense medio desde su grada en el teatro de Dioniso, requiere ser nebulosidad o transparencia para sólo ser. En este sentido, Kierkegaard matiza las posibilidades epistemológicas de las *Nubes*, cuando dice:

Si a partir de aquí consideramos el símbolo del coro, las nubes, y vemos en él los pensamientos de Sócrates objetivamente, visualizados, que son producidos, sí, por un individuo, pero que son también pensamientos objetivos (divinos) devocionados por él, veremos que el hecho de que las nubes floten sobre la tierra, la variedad de sus formas, denota precisamente la contraposición entre lo subjetivo y la objetividad del antiguo helenismo, donde lo divino tenía en sentido estricto sus pies sobre la tierra, según figuras determinadas, delimitadas y eternas. Hay, por tanto una muy *profunda armonía* entre *Las nubes* en tanto que poder objetivo que no llega a encontrar un lugar fijo en la tierra, que guarda siempre una cierta distancia de su aproximación a ésta, y el sujeto *Sócrates*, que suspendido por encima del suelo en una cesta aspira a ascender a aquellas regiones, temiendo que la fuerza terrestre pueda sorberle los pensamientos o, si prescindimos de la imagen, que la realidad pueda absorber, destruir la débil subjetividad, “los sutiles pensamientos”.<sup>115</sup>

El espejo del cosmos es lo natural si el ocultamiento del actuar divino se contempla en el desocultamiento.

<sup>114</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 185.

<sup>115</sup> *Idem.*, p. 185. *Cfr. Nubes*, 227

## III

De esta forma, por una parte, las nubes ocultan la inmensidad celeste, por otra, la anuncian y se disuelven en ella. Ambas funciones se comportan, ya como figuras caprichosas en la superficie de la fuente, ya como la profundidad misma en la transparencia de la expansión catártica. Consecuentemente, Kierkegaard reflexiona en torno a Sócrates de esta manera:

Si la posición de Sócrates hubiese sido la de la *subjetividad*, la de la interioridad, habría sido cómicamente incorrecto concebirlo como lo hace Aristófanes; de hecho, es cierto que la subjetividad está en suspenso en comparación con la sustancialidad del antiguo helenismo, pero esa suspensión es infinita, y habría sido cómicamente más correcto presentar a Sócrates perdiéndose en el infinito, y destacar así cuán cómico sería que Estrepsíades no pudiese alcanzarlo con la vista, en lugar de presentarlo colgado en una cesta, ya que la cesta es como el soporte de la realidad empírica que el ironista necesita, mientras que la subjetividad, en su infinitud, gravita sobre sí misma, está absolutamente suspendida.<sup>116</sup>

En términos de la transparencia, si esta se oculta precisamente al desocultarse, la nube actúa naturalmente en un sentido intelectual. Así lo expresa Kerényi, apelando a la plenitud festiva como una verdadera disolución espiritual:

La fiesta, como una realidad del mundo del hombre – así podemos denominarla, resumiendo lo que en él hay de objetivo y subjetivo –, significa que la humanidad es capaz de ser contemplativa en períodos de tiempo que retornan según cierto ritmo y es también capaz de, en este estado, toparse directamente con las realidades superiores en las que reposa toda su existencia. Este encuentro puede también interpretarse como que el mundo se hace transparente para el espíritu y se revela en uno de sus aspectos llenos de sentido, pero también como que el mundo se ordena en el espíritu para configurar un aspecto así. Diferenciar lo objetivo y lo subjetivo en esta vivencia no tiene ningún interés.<sup>117</sup>

Mientras que Kierkegaard, a su vez, refiriéndose a la primera aparición de Sócrates en las *Nubes*, las identifica aproximándose a la representación de una sola intuición:

En efecto, ya sea que cuelgue del techo en una cesta o que *omfalopsíquicamente* concentre la mirada en su interior, liberándose así hasta cierto punto de la gravedad terrestre, en ambos casos está suspendido. Pero ocurre que la caracterización de ese *estar suspendido* es totalmente externa, es una ascensión incipiente que no se consuma sino cuando se abre la entera región de lo ideal, cuando esa mirada fija del Yo sobre sí mismo hace que éste se ensanche en dirección al Yo universal, el pensamiento puro con su contenido. Es cierto que

---

<sup>116</sup> *Op, cit.*, p. 197.

<sup>117</sup> Kerényi, *La religión...*, *op, cit.*, p. 76.

*el ironista* es más ligero que el mundo, pero por el otro lado, pertenece todavía al mundo, suspendido entre dos imanes como el sarcófago de Mahoma.<sup>118</sup>

De modo que la absoluta transparencia, la omnipresencia misma, deviene en el aumento del ser, tanto como en su obnubilación. Aquí, conocimiento y autoconocimiento se potencian desde la base de la ignorancia. La profundidad y la total falta de presencia corresponden a la disolución de la nube de manera intelectual y sensorial a la vez. Para ser lo que es, se presenta la esencia indubitable de Sócrates: el “mismo”. En las *Nubes* el maestro le dice al pupilo: “Yo te enseñaré a partir de ti mismo.”<sup>119</sup> Y cuando se hace hincapié en que el alumno del *frontisterión* está “aprendiendo él mismo, por sí mismo, astronomía”,<sup>120</sup> la expresión *autòs kath' hautòn*, que a la vez recuerda indubitablemente al Sócrates platónico, delata el eje de la enseñanza socrática: el “volverse uno hacia sí mismo”, que, tanto en la “transparencia” de Kerényi, como en la “disolución de la individualidad socrática” de Kierkegaard, se funden en la comedia de Aristófanes, quien hace que, en el momento de entrar en escena, Sócrates sea llamado *autos*, es decir, “el mismo”.<sup>121</sup>

La comedia, por momentos parece fluir subterráneamente sin la presencia autoral, mas Aristófanes, identificándose plenamente con su obra, serpentea entre la aparición y el embozamiento, sin perder nunca y evidenciando una y otra vez, su omnipresencia.<sup>122</sup> La purificación catártica se refuerza anegada en la experiencia de un nivel de lo cotidiano que posee mayor sentido que la realidad lisa y llana, como parte de un acto continuamente festivo. Kerényi sostiene entonces la divinización del hombre:

Quien se somete a esta coacción – la de lo festivo - se encuentra de pronto en medio del libre juego de los dioses, con su participación se torna él mismo divino, se eleva a un plano del saber y del crear, al que el hombre siempre se elevó precisamente por medio de una idea poderosa y convincente.<sup>123</sup>

Lo natural fluye mediante la absoluta transparencia de los planos de esa misma realidad, cuando lo divino actúa tal y como lo hace la naturaleza y la comedia,

<sup>118</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p, 197.

<sup>119</sup> *Nubes*, 385.

<sup>120</sup> *Nubes*, 194.

<sup>121</sup> *Nubes*, 219: “Alumno: *autos* / Estrepsiades: *tís autós?* / Alumno: *Sócrates* / Estrepsiades: *O Sócrates!*”

<sup>122</sup> Luis Gil dice: “El poeta, saliéndose de la norma, quiere dejar bien sentado que es él y no el coro quien habla. Gil se refiere aquí a 510 y ss, donde, en efecto, el corifeo habla en nombre del autor. Actualmente no se pone en duda la interpolación posterior de esta “parábasis”, si bien por ello quiso Aristófanes añadirla no tanto como un reproche a los jueces, sino como un modo de acentuar su propia presencia, *op. cit.*, p, 28.

<sup>123</sup> *La religión...*, *op. cit.*, p. 78.

indiferenciada y cristalina desemboca en la catarsis, presentándose como separación y unión reiteradas de ella misma con el público. La catarsis brota inevitablemente en el juego de los ocultamientos y desocultamientos propios de la risa, llevada a cabo en los pormenores de la obra y, a la vez, en su desarrollo y estructura. En la inasibilidad de la sabiduría socrática que alternadamente desoculta en el espectador su propio abismo para generar angustia y deseo al mismo tiempo, tanto como en la ignorancia y el supuesto saber de Esterpsíades y Fidípides, que engloban y otorgan estructura y sentido al contenido específico del drama cómico. Se podría considerar que un buen símil del presupuesto axial de la catarsis es aquél del niño que ríe nervioso a carcajadas, frente a quien se cubre el rostro y se lo descubre sucesivamente.

No sucede otra cosa en respuesta a la obra socrática de Aristófanes, pues ella misma acude hasta sí misma desde la individualidad y especificidad sensibles, hasta la inteligibilidad en lo que se sumerge todo ente. Este ocultamiento de las cosas empíricas, la manifestación de la visión interior, deviene así, dialécticamente irónica, en la inmersión sin fondo que al mostrarse se oculta a sí misma. La referencia socrático aristofánica, representada por las nubes doblemente, en forma dramaturgica no menos que ontológicamente, aparece como algo sensible que no tiene otro correlato sino el de transferir al público al nivel donde la ocultación de lo visible es la manifestación de lo invisible. Si la única explicación de esto invisible consiste en la captación de un ocultamiento de lo real simbolizada por la nube que en sí misma se encuentra oculta y desoculta, las oposiciones al interior del alma son subsumidas agonalmente hasta la identificación completa de ellas mismas en lo mismo.

A través de lo imperceptible se expande el ámbito y en el recinto cuya presencia inabarcable vuelve continua la mirada. No obstante, nuestra condición dicotómica y con ella nuestras más íntimas y auténticas reflexiones, se adelantan una tras otra mediante un ilimitado campo conceptual que se nutre de lo mismo para aparecer en lo diferente. Esto, sin embargo, en un primer momento, otorga poder y presencia a la identidad. Sin embargo, la palabra y el silencio coexisten por igual en la representación, bien entendidas las posibilidades que, finalmente, constituyen el silencio más propio, omnielocuente: el ser de la palabra callada.<sup>124</sup>

Las *Nubes* absorben la presencia por medio de lo transparente que representan, se deslizan imperceptiblemente, tanto como Sócrates se disuelve en él mismo, sin haber

---

<sup>124</sup> Cfr. *Teeteto*. 188 d. *Sofista* 257 b.



jamás dejado ambos de ser lo que son. Kierkegaard llega a afirmar: “*Platón vio en Sócrates una personalidad semejante, un tal depositario inmediato de lo divino*”.<sup>125</sup> El oleaje inclemente que desembocará en la catarsis, tanto como la oposición agonal que entroniza ésta de manera inherente, deviene en resultado de este deslizamiento que transita hasta el ser puro. Por ello Kierkegaard, en la introducción a su tesis doctoral, dice, refiriéndose a Sócrates:

Pero dado que hay siglos entre él y nosotros, y que ni siquiera sus contemporáneos pudieron captarlo en su inmediatez, es fácil darse cuenta de que la reconstrucción de su existencia constituye para nosotros una doble dificultad, pues debemos hacer el esfuerzo de concebir, mediante un nuevo cálculo combinado, una concepción que es ya compleja de antemano. Si decimos que la ironía constituía lo sustancial en su existencia (esto es, por cierto, una contradicción, pero es que así debe ser), postulamos con ello que la ironía es un concepto negativo. Evidentemente, fijar un retrato suyo es tan difícil que hasta parece algo imposible, o al menos algo tan fastidioso como retratar a un duende dotado de la capucha que lo vuelve invisible.<sup>126</sup>

La nube es ella misma su propia causa y es al mismo tiempo su existencia en la sola vastedad, su ocultamiento no es sino su evidencia y su mostrarse anuncia su transformación en otra cosa y en lo que oculta al desvanecerse o aligerarse hasta desaparecer. Por tanto se revela mensajera, más forzosamente de estirpe maratónica. El propio ocultamiento que anida en ella no representa sino la patencia del ser. Como ella, Sócrates es, al arribar la catarsis, la inconmensurable transparencia. A su vez, Kerényi ofrece uno de los elementos fundamentales de la religión griega:

El “saber” griego significa un contemplar que, dirigido al mundo visible, da con algo que es intemporal y por lo tanto eterno: formas invisibles que, a pesar de su invisibilidad, son objeto de contemplación. Conforme estas formas se van retirando del trasfondo del mundo visible, retiran también consigo aquello que para el espectador es inherente a lo totalmente claro y presente: lo hemos llamado “esplendor”, utilizando un término sensual que más se acerca a lo divino en el ámbito de la religión griega.<sup>127</sup>

Si en la *Apología* platónica el autoconocimiento no es sino la diafanidad de lo que es más propio a cada quien, y esto se muestra de manera argumental, en la comedia, Sócrates se esfuma para el público mediante la catarsis. Esto llega a tener efecto porque allí, el principio socrático del autoconocimiento se fusiona por completo en la dramaturgia. Durante el espectáculo cómico, la individualidad creciente del espectador

---

<sup>125</sup> Kierkegaard, *op. cit.*, p. 97.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>127</sup> Kerényi, *La religión...*, *op. cit.*, p. 78.

se incrementa aún más hasta situarse con firmeza en su propia y conflictiva<sup>128</sup> *Imago mundi*; mas sólo para derrumbar su personalidad estrepitosamente con el ataque que la risa efectúa.<sup>129</sup> Para las *Nubes*, Aristófanes proyectó un resultado catártico hacia el espectador.<sup>130</sup> Aquí el individuo, si bien se ha topado innumerables veces consigo mismo a lo largo de la obra, revirtiéndose más o menos intensamente en aquello que ya no es él mismo, de pronto el ocultamiento de su propio ser produce el desocultamiento de la transparencia caracterizada ejemplarmente por Sócrates, quien no sólo conduce al hombre hacia la totalidad, sino que lo desbasta, en sentido purificadorio, en tanto que para la experiencia catártica Sócrates necesita ser quien es, requiere, tal y como el ateniense medio desde su grada en el teatro de Dioniso, ser él mismo para sólo ser.

Así, la finalidad del drama cómico brota porque la realidad del alma se ha presentado, en la indeterminación que disuelve el núcleo de la personalidad, hasta alcanzar el silencio con el que el ser responde a todo llamado.

---

<sup>128</sup> Cfr. *Filebo*, 47 c – 48 d.

<sup>129</sup> Kierkegaard dice: “Y el goce es justamente una determinación de la personalidad, si bien el goce del ironista es el más abstracto de todos, el más vacío de contenido, mero contorno externo, la más vaga indicación del goce dotado de contenido absoluto, de la bienaventuranza”, *op. cit.*, p. 193.

<sup>130</sup> Luis Gil, dice: “El ‘tema cómico’ no es la exposición directa de la idea crítica, tal como lo haría un panfleto, sino una transposición de la misma a lo fantástico y a lo cómico. No es una encarnación, sino una emanación de la idea”, *op. cit.*, p. 20.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

### SOBRE LA MUERTE DE SÓCRATES

La fisura principal en las interpretaciones contemporáneas de las *Nubes* de Aristófanes se cifra en que los especialistas recurren a la representación aristofánica de Sócrates para reconstruir una personalidad que supuestamente vivió en la realidad lo más sustantivo de aquello que se llevó a cabo en escena. Se supone que si Aristófanes es una fuente para la constatación histórica de Sócrates, ha de serlo también para su biografía. De esta manera se desestiman los primados del género cómico, pues al delimitar la poética aristofánica se confunde el testimonio historiográfico con el del drama.<sup>131</sup> He aquí el error de cálculo inicial. Se abreva en las *Nubes* desde una perspectiva histórica, resultando de ello que la estrecha vinculación entre el Sócrates real y el Sócrates aristofánico efectuada en su más apretada cohesión, destruye al uno tanto como al otro.

La historia, desde el inicio, ha cometido demasiados mal entendidos y ha hecho sufrir graves equívocos a un texto de ligera incompreensión y difícil exégesis. Mal descifrado, resultó con las *Nubes* hasta cierto punto evidente que se padeciera de una miopía y de una innegable oblicuidad en sus enfoques. Esto, sobre todo, debido al peso específico de la materia Socrática que soporta. La tradición helénica en Occidente ha intentado centrarse en el Sócrates histórico, en mayor medida aun si el Sócrates aristofánico, orbita en torno suyo. Sin embargo, es conveniente tener en cuenta que la relevancia histórica que adquiere Sócrates según esta adscripción mal comprendida y sustantivamente heredada, será tal, que la propia tradición aristofánica basculará hacia el filósofo, de modo que, echándolo todo en la cesta sin fondo de la historia, Sócrates es condenado precisamente en tanto es contrario a Aristófanes. Fue de esta forma precisamente como Nietzsche habló de un Aristófanes al que sólo es posible asimilar

---

<sup>131</sup> *Cfr.* Edward Hussey; John Burnet; Gregory Vlastos, *Los sofistas y Sócrates*, México, UAM, 1991. En p. 59, Burnet afirma: “Es obvio que las *Nubes* es una caricatura y como tal debe ser interpretada. Hay dos cánones para la interpretación de una comedia, y que frecuentemente se olvidan. En primer lugar, la mera aparición de una aserción en una comedia permite la suposición de que no es una aserción fáctica. Las aserciones sobre hechos no son graciosas. Por otro lado toda aserción de ese tipo debe estar basada en algún hecho, puesto que las ficciones totales acerca de gente real tampoco son graciosas. Lo que entonces hay que preguntar es lo que debió Sócrates haber sido en su juventud para hacer posible la caricatura de las *Nubes*.”

situándose en la más alta elevación espiritual y, a la vez, colocando al margen a un Sócrates logicista y ridículo.<sup>132</sup> Con ello, la importancia histórica de Sócrates, de gran peso en tanto se le denosta como en tanto se le alaba, llegará a determinar su figura dramática representativa.

De tal manera que un mirar incipiente a la relación entre Sócrates y Aristófanes, para aproximarse siquiera a una lectura factible de las *Nubes*, puede incitar a la sospecha que, de manera sucinta, entre un puñado de especialistas, los desacuerdos que se generan al contraponer las dos figuras son relevantes en más de un sentido, si no resultan, en efecto, definitivamente apabullantes. Como una prueba experimental o tan sólo como mero ejercicio dialéctico se pueden enfrentar someramente las opiniones que sobre las *Nubes* sustentan Nietzsche, por una parte y Antonio Gómez Robledo, el erudito mexicano especialista en la figura de Sócrates y asiduo intérprete de la obra platónica, por otra. Se han elegido estos dos exégetas precisamente gracias a la señalada contraposición que, de tan radical, engloba y comprende la de otros muchos, en mayor o menor medida pero, sobre todo, se ha optado por enfrentarlos con la sencilla intención de calibrar y sondear cerca de la superficie y a modo de ejemplo el estado de la situación y la ubicación de las interpretaciones eruditas sobre las *Nubes*.

Al sostener Gómez Robledo que las *Nubes* no son sino una “grosera caricatura de Sócrates”, o peor aún, “una deformación completa”,<sup>133</sup> apuntala su ulterior argumentación, pues afirma que Aristófanes incurre en “inconsistencias”, “en un error que creemos de buena fe, y que fue por lo demás compartido por tantos”, refiriéndose a la diferencia de espíritu entre la obra y la persona de Sócrates.<sup>134</sup> Al acudir a los testimonios que hablan sobre el interés primario de Sócrates por la filosofía, tal y como consta en el *Fedón*,<sup>135</sup> Gómez Robledo trata al Sócrates de las *Nubes* como a una “distorsión de la realidad”. El erudito está convencido de que esta comedia en su totalidad no es sino pura ficción, y ello lo comprueba contundentemente la *Apología* platónica,<sup>136</sup> que tiene por testigos a todos los jueces y a la audiencia entera para determinar si alguna vez se le escuchó hablar, ateniéndose a la más completa historicidad, sobre los fenómenos celestes en los términos en los que lo hace bajo la

---

<sup>132</sup> Cfr. Friedrich Nietzsche, *Sócrates y la tragedia*, en *El nacimiento de la Tragedia. Escritos preparatorios*, Madrid, Alianza, 1981. p. 213 y ss.

<sup>133</sup> Cfr. Antonio, Gómez Robledo, *Sócrates y el socratismo*, México, FCE, 1998, p. 43.

<sup>134</sup> Cfr. Gómez Robledo, *op. cit.*, p. 42.

<sup>135</sup> 96 a.

<sup>136</sup> 19 d.

fantasía aristofánica.<sup>137</sup> Se da por hecho que Sócrates combatió la sofística,<sup>138</sup> aunque el mismo Platón dice que “no conoce las cosas de los sofistas”,<sup>139</sup> de manera que el carácter retórico y sofístico supuestamente adjudicado a Sócrates por Aristófanes en la obra, resulta, para Gómez Robledo, por mencionar un criterio normalmente aceptado, cuando menos categórico, tanto en la “perversa caricatura” compuesta por el comediógrafo, como, más adelante, en la determinación judicial del pueblo y el gobierno atenienses. El erudito mexicano sostiene que el poeta no es sino un “reaccionario” que, al librar campaña mediante sus representaciones, reprobando y reformando los caracteres atenienses de moralidad dudosa enderezó, de esta forma la risa del público contra el nuevo movimiento racional, tomando ingenuamente el espíritu de la ilustración y la *paideia* socrática. Gómez Robledo considera así, y siguiendo estas denominaciones comunes, que entre todos los habladores del ágora, Sócrates era el más representativo y por lo tanto, había que terminar con un movimiento que ponía en peligro los fundamentos espirituales de la polis.<sup>140</sup>

Desde el punto de vista de Nietzsche, por el otro lado, la figura socrática creada por el genio de Aristófanes refuerza la posición sofística adjudicada por la tradición al filósofo en las *Nubes*. Nietzsche, al suponer que Aristófanes comparte con él la censura a la expresión de Eurípides como la de un trágico racionalista,<sup>141</sup> comparsa de Sócrates en la dialéctica huera y en la lógica aderezada hacia una moral contraria a lo sublime y dirigida hacia las artes de lo ridículo y la verdadera ignorancia,<sup>142</sup> ha compuesto todos los elementos a su favor. Sólo faltaría corroborar que el Sócrates de Aristófanes es efectivamente el Sócrates de la sofística y de la retórica vacías y dañinas que el filósofo alemán cree ver en los legados socráticos de la antigüedad, aquél de la transacción de lo justo por lo injusto, el racionalista a ultranza negador del mundo y venerador de lo intangible, el prestidigitador de la palabra que escamotea a una civilización entera todo lo valioso y respetable, quien despliega un eficaz puñado de ejercicios lógicos de moda, y no un personaje de la comedia específicamente ática, quien, en la medida que oscila entre las fronteras de lo real y lo fantástico, resulta imposible compararlo con ningún otro carácter que ostente carne y hueso y, aun menos con el Sócrates real, si esto se va a

<sup>137</sup> Cfr. Gómez Robledo, *op. cit.*, p. 43.

<sup>138</sup> Cfr. Gómez Robledo, *op. cit.*, pp. 45. Cfr. Elsa García Novo, *op. cit.*, p. 16. Así mismo en Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, F.C.E. 1995, p. 335.

<sup>139</sup> Cfr. Platón, *Apología*, 20 c.

<sup>140</sup> Cfr. Gómez Robledo, *op. cit.*, p. 46.

<sup>141</sup> Cfr. Nietzsche, *op. cit.*, p. 214.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 229-249.

hacer con rigor y método filológico apuntalados en la historia misma. Por mucho que se intente tratar a la musa de la historia como a la sacerdotisa de Babilonia, no es posible soslayar que el propio Aristófanes, al crear ese carácter universal, efectivamente quiso hacerlo decir y manifestar todo lo que representaba para Atenas, tanto como para la humanidad toda. Es en este sentido y sólo en éste que Aristófanes hubo de conformar su personaje sobre la perspectiva que le ofrecía el frontón del modelo real, en un trasfondo naturalmente cómico.

La historia de nuestra civilización, al contrario de lo que Nietzsche hubiese deseado, ha puesto siempre sus simpatías en Sócrates y ha determinado tajantemente esta posición con la defensa de la enorme obra de Platón, que sometida a su vez a innumerables puntos de vista, se ha encontrado, de manera bastante forzada y artificial, duplicada en sus aspectos ascéticos y morales por una Iglesia Católica a la que el mismo Nietzsche decreta agonizante, ya en las postrimerías del siglo XIX. Porque Platón, por una parte, no representa sólo aquello de la “huida del alma”,<sup>143</sup> ni únicamente la preferencia de “padecer la injusticia antes de cometerla”,<sup>144</sup> resulta ser, en mayor medida, una vitalidad arrolladora e incontenible, que se vale de una precisión y una coherencia magníficas e imponentes en lo que atañe a su retrato socrático; un poderoso ingenio que imanta al lector y lo seduce; un alma ascendente y autocinética,<sup>145</sup> y un Eros que es todo él impulso divino.<sup>146</sup> Incitando la expresión que desborda la magnífica talla de su autorretrato, compuesto con los rasgos de su maestro, en el marco del diálogo auroral, el cual, por más ficticio que fuere, se halla enclavado en la cumbre de una afirmación vital sin precedente ni antecedente: la muerte de Sócrates sólo tiene sentido por este *logos* en el que lo más humano en Platón se adquiere mediante la muerte ejemplar de su maestro, el carácter de la muerte del hombre mismo. Al contrario de Nietzsche y en perfecta concordancia con Aristófanes, todo aquél que se acerque al Sócrates platónico ha de anhelar algo de esta su afirmación de la muerte, o su fuerza imponente y ejemplar para vivir, que son lo mismo. Será por ello que, bajo la cúpula de esta afirmación vital, el acercamiento al Sócrates de Aristófanes, orbita custodiado en la tradición filosófica y filológica por el enorme poder gravitatorio de la muerte del maestro. Como si el Sócrates platónico de la *Apología*, el más real y contundente, el inicial, con todos sus cargos y acusaciones, con su traumática muerte aún por sanar al

<sup>143</sup> *Teeteto*, 176 b. *República*. 613 b, y 500 d.

<sup>144</sup> *Gorgias*, 508 c.

<sup>145</sup> *Fedro*, 249 d, y ss.

<sup>146</sup> Pierre Hadot, *Elogio de Sócrates*, Paidós, 2008, p. 62.

día de hoy,<sup>147</sup> sin conclusión en su desciframiento mientras dure el hombre, continuara enmascarando al personaje ficticio de Aristófanes.<sup>148</sup>

Más si de esta manera, las reprobaciones que padece el Sócrates nietzscheano se sustentan bajo un aspecto determinado en contraposición a la genialidad de Aristófanes, esto sólo tiene sentido en tanto que el mismo Nietzsche lanza sus dardos sobre el Sócrates platónico como asesino de la tragedia.<sup>149</sup> Pues Nietzsche da por hecho la oposición entre Sócrates y Aristófanes, en el balance de las relaciones entre el comediógrafo, Sócrates y Eurípides,<sup>150</sup> donde impulsa con énfasis su supuestamente demoledora crítica al racionalismo socrático y eurípideo, por las intimidades comunes en el dialogar del pensamiento y la poesía compartidas entre ambos.<sup>151</sup> La bifurcación que se desprende aquí de las opiniones sostenidas por ambos eruditos en cuestión, se efectúa con tal radicalidad que llegan a afirmar lo mismo por motivos opuestos. Si para Nietzsche, Aristófanes satiriza a un Sócrates aplicado a pronunciar “discursos vacíos y quimeras abstractas”, y además “condena el arte de las musas y lo más elevado de la tragedia”,<sup>152</sup> en el sentido de que en el origen del drama “el hombre se crea a sí mismo al estar fuera de sí”.<sup>153</sup> Sócrates, con todo su autoconocimiento, representa el saber huero y “la sabihondez conscientes”.<sup>154</sup> Para Gómez Robledo, quien se ciñe socráticamente al comportamiento y la enseñanza de la ética, el personaje de Aristófanes “al mismo tiempo y por el mismo acto apela a la antigua moralidad y la destruye”.<sup>155</sup>

Tratándose de la religión en general y del *demon* de Sócrates en particular,<sup>156</sup> mientras Nietzsche lo enfoca como el síntoma característico de un “hombre teórico”,<sup>157</sup> Apuleyo defiende la tradición según la cual el maestro oía “una voz de procedencia

---

<sup>147</sup> Cfr. Algunos comentarios divergentes y encontrados sobre las frases finales de Sócrates, en cuanto a “sacrificar un gallo a Asclepio” en *Fedón* 118 a. Nietzsche, *Ecce Homo, Los inactuales*, Madrid, Edimat Libros, 2003, & 3. Georges Dumézil, *Divertimento sobre las últimas palabras de Sócrates*, en *Nostradamus. Sócrates*, México, FCE, 1989. Karl Kerényi, *El médico divino*, p. 85, México, Sexto piso 2009, Pierre Hadot, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, p. 106, Madrid, Siruela, 2006, p. 106.

<sup>148</sup> *Apología*, 9 b.

<sup>149</sup> Nietzsche, *op. cit.*, p. 221.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>152</sup> *Ibid.*, Nota 2.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>155</sup> Cfr. Gómez Robledo, *op. cit.*, p. 46.

<sup>156</sup> Cfr. Platón, *Eutifrón, Apología, Critón*. Versión de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1944, p. XXIV.

<sup>157</sup> Cfr. Nietzsche, *op. cit.*, p. 126.

divina”,<sup>158</sup> a su vez Platón, por su parte relata la acusación a Sócrates por *asebeía*, que significa “poner en cuestión los dioses que el estado reconoce”.<sup>159</sup> En nuestros días, sin embargo, hay importantes teóricos que afirman, en ese sentido y contra Nietzsche que “Sócrates es un verdadero nihilista”.<sup>160</sup>

En tanto el Sócrates de las *Nubes* cargue con el peso de la muerte de Sócrates, la ficción emergerá desde el fondo mismo de la realidad para presentarse con el aspecto de ésta última, sustentar ambas y obnubilar nuestra visión del maestro. Precisamente es esto lo que él mismo nos está diciendo por medio de Platón pues, en efecto, la carga de la puesta en escena sobre la condena encuentra que, históricamente, casi exactamente, las mismas adjudicaciones que se le hicieron en el año 399, año de la defensa que hizo Sócrates de sí mismo, habían sido representadas durante las dionisiacas del año 423, año de la puesta en escena de *las Nubes* por Aristófanes.

El carácter espectral que se decanta de la figura monstruosa, recosida con miembros desiguales y de procedencia poco saludable, heredada a una percepción occidental confundida y ambivalente, emerge desde sus profundidades ignotas, como si en vez de ser Sócrates mismo quien se distinguiera entre la multitud en la representación de las *Nubes*, fuera su propia muerte, su misma osamenta destacada en el friso unánime de su cuerpo absurdo, y no la belleza omnicomprendiva de su alma divina, porque la historia lo ha hecho presente, en una infructuosa y febril imaginaria bajo la que el hombre intenta admirarlo y estudiarlo, para acabar sometiéndolo a sus propios fines, diseccionando lo que con trabajo ha obtenido aquí y allá, seguro de sus conocimientos taxonómicos y comprobables. La percepción fantasmal que se presenta en todo ello, proviene justamente de la automatización, de lo mecánicamente aprendido, tanto como de lo muerto: “¡Sócrates ha muerto!”, diría el mismo Nietzsche, y Gómez Robledo, por su parte, con idéntica desmesura, lo insertara de lleno en los meandros de una teología de la crucifixión, en la elevación del polvo reencarnado y petrificado por una escolástica

---

<sup>158</sup> Apuleyo, *El demón de Sócrates*, en *Tratados filosóficos*, México, UNAM, 1968, p. 18.

<sup>159</sup> Platón, *Apología*, 26 e.

<sup>160</sup> Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa Calpe, 1923. p. 440. *Cfr.* Gómez Robledo. Las opiniones sobre la filiación democrática conservadora de Aristófanes y la opinión de Zeller sobre el pensamiento político del comediógrafo, quien afirma que “combate las innovaciones en la moral, la política la religión y el arte” se magnifican, en cuanto abordan la interpretación de la figura histórica de Sócrates. En Gómez Robledo, *op. cit.*, p. 45. Por su parte Jaeger, al negar su “pensar teórico”, lo denomina “la contrafigura occidental de Cristo” y de “la religión occidental de la redención”, *op. cit.*, p. 330. Vlastos, sin embargo, señala una diferencia sutil aunque categórica entre Sócrates y Cristo pues dice que “en tanto que este último lloró una vez por Jerusalén, Sócrates nunca derramó una sola lágrima por Atenas”, *op. cit.*, p. 87. Al respecto, Spengler mismo compara a Sócrates con Cristo, con Buda y, además con Rousseau, en tanto creador de una nueva época y destructor de la anterior, Gómez Robledo, *op. cit.*, p. 45.



del alma sin pecado, divinamente próxima a la revelación del misterio de la Santísima Trinidad, pero sobre todo, dotándolo de la gracia apoteósica de una muerte poco menos ejemplar que la de Cristo, de modo que quizás habría sido necesario apelar por el filósofo ante el Papa.<sup>161</sup> Tanto Nietzsche, como Gómez Robledo pudieron haber entronizado a un Dios-Sócrates muerto. Necesario se hace, entonces, declarar que Sócrates está vivo.

Todo ello no es sino consecuencia de la falta de fidelidad y autenticidad que denotan las interpretaciones efectuadas en el verdadero espíritu del socratismo, donde abrevaron directamente Platón y Aristófanes y donde es posible traslucir la visión inconcebible del propio Sócrates. Una inadecuada noética de la obra aristofánica lo acercará inevitablemente a la muerte. Baste, a favor de lo anterior y para la sensibilidad contemporánea en lengua española, el retrato que hace René Kraus, en su biografía novelada, al describir la primera aparición de Sócrates en la representación de las *Nubes*:

*El personaje de la cesta colgante se volvió.*

*El auditorio quedó petrificado ante aquel horrible rostro. Su cabello gris caía desmelenado sobre su pálida frente. El trágico Calípedes no había puesto en su máscara ni pintura, ni polvos, ni, menos que todo, colorete. A la luz vespertina que iluminaba el anfiteatro el rostro aquél parecía el de un fantasma. El personaje se pasó unos temblorosos dedos amarillentos por el alborotado cabello. Los ojos eran tan apagados que apenas tenían pupilas. Los párpados estaban constantemente caídos, como de cansancio. Sólo de tarde en tarde brillaba en aquellos ojos una mirada negra, la mirada rapaz de un animal de presa.<sup>162</sup>*

La tradición y las exégesis de la figura heredada de Sócrates hasta nuestros días sostienen la participación indirecta y la influencia de las *Nubes* en el acto judicial, dejando la comedia entera al sustento de la *Apología*. Más aún, desde la inversión de esta realidad por la fantasía, al interior de una causalidad mecánica, es posible percibir los móviles que dieron origen a la muerte del maestro. Del modo más vehemente

---

<sup>161</sup> Cfr. Gómez Robledo, *op. cit.*, Si se considera excesivo lo anterior, basta leer desde la p. 174 a la 205, donde toda una tradición emerge de las primeras exégesis de los evangelios y se confronta con la obra platónica a lo largo de los siglos. En palabras del mismo autor, quien intenta ensayar una “comparación” entre Sócrates y Cristo, a manera de las *Vidas paralelas* de Plutarco.

<sup>162</sup> René Kraus, *La vida privada y pública de Sócrates*, México, Editorial Sudamericana, 1983, p. 271.

incluso, la fantasía puede convertirse en realidad, esclerotizarse en una rígida intolerancia y aún, teñida de ignorancia, encarnar en una insaciable sed de dogmas, al contrario de como quiso el poeta, quien clama por la mayor justicia, al mismo tiempo que ruega a la “voluntad de los dioses urdir la ruina de tantos por dar qué cantar a los hombres futuros”.<sup>163</sup>

Por su parte, Pierre Hadot, evidenciando las afinidades entre Dioniso y Sócrates, de forma más honda en tanto más vital, acude a un poema de Nietzsche, quien, en *Ecce Homo* oculta al destinatario de los versos, pero que según el filósofo francés, pueden estar dirigidos, indistintamente a Dioniso o a Sócrates. “El genio del corazón” se titula el poema refiriéndose a aquél que influye en las aguas y les “hace experimentar un nuevo deseo, el de permanecer lisas e inmóviles para así reflejar el cielo profundo”.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> *Odisea*, VIII, 579.

<sup>164</sup> Cfr. Hadot, *Elogio de Sócrates*, *op. cit.*, p. 91.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poética*, Traducción de Ángel J. Cappelletti, Venezuela, Monte Ávila, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Política*, Traducción y notas de Manuela García Valdés, Madrid, Gredos, 2000.
- Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, Introducción, traducción y notas de Julia García Moreno, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Apuleyo, *El demon de Sócrates*, en *Tratados filosóficos*, México, UNAM, 1968
- Aristophane, *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, Texte Établi et Traduit par Victor Coulon, Paris, Les Belles Lettres, Tome I, 1960.
- Aristophane, *Les Thesmophories, Les Grenouilles*, Texte Établi et Traduit par Paul Mazón, Paris, Les Belles Lettres, Tome IV, 1962.
- Aristófanes, *Nubes. Lisístrata, Dinero*, Introducción, traducción y notas de Elsa García Novo, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Las once comedias*, Versión directa del griego con introducción de Ángel María Garibay K. México, Editorial Porrúa, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Las once comedias*, México, Esfinge, 1994.
- Brun, Jean, *Sócrates*, México, ¿Qué Sé?, 1995
- Bloch, Raymond, *La adivinación en la antigüedad*, México, F.C.E. 1984
- Burkert, Walter, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada, 2007.
- Carlier Pierre, *Homero*, España, Akal, 2005.
- Camerotto, Alberto, (ed.), *Diáfonie. Esercizi Comico sul. Atti del Seminario di Studi Venezia, Quaderni del Dipartimento di Scienze e dell'Antichità del Vicino Oriente, 3*. Padova: Sargon Editrice e Librería, 2007. (<http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-07-38.html>)
- Calvo Martínez, José Luis, Águila, Rafael, *El humor en la antigua Grecia*, Antiqua, gipuzkoakultura.net, nov. 2000.
- ([http://antiqua.gipuzkoakultura.net/humor\\_griego\\_eu.php](http://antiqua.gipuzkoakultura.net/humor_griego_eu.php))
- Calvo, Tomás, *De los sofistas a Platón*. Política y pensamiento. Madrid, Cincel, 1986.
- Cicerón, *De la adivinación*, México, UNAM, 1998.

- \_\_\_\_\_, *Cuestiones académicas*, versión de Julio Pimentel Álvarez, México, UNAM, 1990
- \_\_\_\_\_, *Del supremo bien de del supremo mal*, Introducción, Traducción y Notas DE Víctor-José Herrero Llorente, Madrid, Gredos, 1987.
- Chiesara, María Lorenza, *Historia del escepticismo griego*, Madrid, Siruela, 2007.
- Chuaqui, Carmen, *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, México, UNAM, 1994.
- Chuaqui, Carmen, *Ensayos sobre teatro griego*, México, UNAM, 2001.
- Claudia N. Fernández, Emociones cómicas: El *Tractatus Coislinianus* a la luz de la poética Aristofánica”, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. CONICET. Circe clás. mod. n.10 Santa Rosa 2005- 2006.  
([http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/emociones-comicas-tractatus-coislinianus-luz-poetica-aristofanica/id/37810451.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/emociones-comicas-tractatus-coislinianus-luz-poetica-aristofanica/id/37810451.html))
- Daraki, María, *Dioniso y la diosa Tierra*, Madrid, Abada, 2005.
- Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, 1986.
- Díaz Tejera, Alberto, *Ayer y hoy de la tragedia*. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico, Prólogo de Francisco Rodríguez Adrados, Sevilla, 1989.
- Dumézil, Georges, *Divertimento sobre las últimas palabras de Sócrates*, en *Nostradamus. Sócrates*, México, FCE, 1989.
- Düring, Ingemar, *Aristóteles*, México, UNAM, 1990.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Barcelona, Era, 1972
- \_\_\_\_\_, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Eurípides, *Tragedias I, II, III*, Introducciones, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2008.
- Esquilo, *Tragedias*, Traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, 2008.
- Echarri, Jaime, S.J. *Fenómeno y verdad en Heidegger*, Bilbao, Universidad del Deusto, 1997.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1984.

Fränkel, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*, España, La balsa de la Medusa, 2004.

Friedländer, Paul, *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*. Madrid, Tecnos, 1989.

García Baró, Miguél, *Filosofía Socrática*, Salamanca, Sígueme, 2005.

García Gual, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 1992

\_\_\_\_\_, Antonio Guzmán Guerra, *Antología de la literatura griega* (ss. VIII a. C. – IV d. C), Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Garibay K, Ángel María. *Teatro Helénico*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.

Gasparotti, Romano, *Sócrates y Platón*, Madrid, Akal, 1996.

Gil Fernández, Luis, *Aristófanes*, Madrid, Gredos, 1996.

Gómez Lobo, Alfonso, *La ética de Sócrates*, México, F. C. E. 1989.

Gómez Robledo, Antonio, *Sócrates y el socratismo*, México, FCE, 1998

Gordon Wasson, Hofmann, R, Albert, Ruck, Carl A. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México. F.C.E. 1992.

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, México, F. C. E, 1974.

Heródoto, *Historias*, Introducción. Versión, notas y comentarios de Arturo Ramírez Trejo, México, UNAM, 1984.

Hussey, Edward, *La Época De Los sofistas*, Burnet, John, *La vida de Sócrates y Vlastos, Gregory, La paradoja de Sócrates*. En *Los sofistas y Sócrates*, México, UAM, 1991.

Harrison, Jane Ellen, *Prolegomena to the study of greek religión*, Princeton, New Jersey, Mythos, 1991.

Heidegger Martin, *Parménides*, Madrid, Akal, 2005.

Hesíodo, *Los trabajos y los días*, Versión de Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM, 2007.

\_\_\_\_\_, *Teogonía*, Versión de Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM, 1986.

Homero, *Iliada*, Versión bilingüe de Rubén Bonifaz Nuño, Mexico, UNAM, 1997.

- \_\_\_\_\_, *Iliada y Odisea*, Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, México, Jus, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Iliada*, Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Odisea*, Traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia*, Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Homer*, Edited with an introduction by Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1986.
- Jaeger, Werner, *Paideia*, México, F.C.E. 1995.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología*. Versión de Juan David García Bacca. México, UNAM, 1993.
- Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Eleusis*, España. Siruela, 2004
- \_\_\_\_\_, *Los héroes griegos*. España, Atalanta, 2009.
- \_\_\_\_\_, *El médico divino*, México, Sexto piso 2009.
- Kierkegaard, Sören, *Escritos. Volumen I. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Trotta, 2006.
- Kirk, G. S. *Los poemas de Homero*, Paidós, 1985.
- Kott, Jan, *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*, México, Era, 1977.
- Kraus, René, *La vida privada y pública de Sócrates*, México, Editorial Sudamericana, 1983.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989.
- Luri Medrano, Gregorio, *El proceso de Sócrates. Sócrates y la trasposición del socratismo*, Madrid, Trotta, 2004.
- Maurice Bowra, *Introducción a la literatura griega*, Madrid, Guadarrama, 1987.
- Mondolfo, Rodolfo, *Sócrates*, Argentina, EUDEBA, 2007.

Murray, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*, México, F. C. E. 1978.

Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_, *Sócrates y la tragedia*, en *El nacimiento de la Tragedia. Escritos preparatorios*, Madrid, Alianza, 1981

Nilsson, Martin Persson, *Historia de la religión griega*. Buenos Aires, EUDEBA, 1961.

Nussbaum Martha C. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, España, La balsa de la Medusa, 2003.

Otto, Walter F. *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

\_\_\_\_\_, *Dioniso. Mito y culto*, Madrid, Siruela, 1997.

\_\_\_\_\_, *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, Madrid, Sexto piso, 2007.

Padel, Ruth, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, México, Sexto Piso, 2005.

Píndaro, *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*, Versión de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 2005.

Platón, *Obra Completa*, Biblioteca Clásica Gredos, Introducción General por Emilio Lledó Íñigo, Madrid.

Plauto, Comedias I, Introducción, traducción y notas de Mercedes González - Haba, México, Espasa Calpe, 1992.

Redfield, James, *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, Barcelona, 1975.

Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Saint-Victor, Paul de, *Las dos carátulas. Historia del teatro griego y de las grandes épocas del arte teatral*, Buenos Aires, El ateneo. 1952.

Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988.

\_\_\_\_\_, *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, Madrid, Tecnos, 1993.

\_\_\_\_\_, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

- Simon, Bennett, *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal, 1984.
- Sófocles, *Tragedias*, Introducción de José S. Lasso de la Vega, Traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1981.
- Sófocles, *Fragmentos*, Introducciones, traducciones y notas de José María Lucas de Dios, Madrid, Gredos, 2008.
- Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa Calpe, 1923
- Stendhal, *De Racine y Shakespeare*. Gaceta de la Universidad Veracruzana, nueva época Xalapa, México, número 100.
- Tovar, Antonio, *Vida de Sócrates*, Madrid, Alianza Universidad, 1984.
- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 1991.
- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua I y II*, Madrid, Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Érase una vez... El universo, los dioses, los hombres. Un relato de los mitos griegos*, F.C.E. 1999.
- Wilson, N. G. *Aelian. History Miscelany*, Harvard University Press, 1997.
- W. K. C, Guthrie. *The greeks and their gods*, U.S.A. Beacon Press, 1968.
- Liddel-de-Scott-Perseus Digital Library 2013.  
(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?>)
- Diccionario de sinónimos ideas afines y contrarios, Teide, 1990.
- Diccionario Griego clásico-español, Madrid, Vox, 2007



# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>I. LONATURAL.....</b>	<b>12</b>
<b>II. LA COSMOVISIÓN ARISTOFÁNICA.....</b>	<b>22</b>
<b>III. ARISTÓFANES Y LA CATARSIS CÓMICA.....</b>	<b>38</b>
<b>IV. HACIA UNA METEOROLOGÍA SOCRÁTICA.....</b>	<b>48</b>
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN.....</b>	<b>66</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>74</b>

