

## El arte nuevo de hacer τραγωδία, «trigedia»

Sofía MONCÓ TARACENA  
Université de Rouen  
ÉRIAC

### 1. Τραγωδία

Un arte nuevo de hacer comedia en el que se mezcle lo trágico y lo cómico necesita ser reclamando o al menos justificado frente a la crítica académica o frente a un público acostumbrado a la separación de géneros. La reivindicación de un arte nuevo requiere un nombre nuevo. El poeta cómico Aristófanes designa sus dramas con el término τραγωδία<sup>1</sup>, un compuesto probablemente acuñado a partir de τρύξ (ή, τρυγός) «vino nuevo, posos» y bajo el modelo de τραγωδία «tragedia», compuesto de τράγος «macho cabrío» y ᾠδή «canto». No hay que olvidar que el vino era motivo cómico recurrente de la comedia antigua<sup>2</sup>, así como que la voz κωμωδία comedia deriva de κῶμος que designa a un grupo de gente que se divierte y canta en la fiestas dionisiacas<sup>3</sup>.

La voz τραγωδία es en sí misma una parodia de τραγωδία<sup>4</sup>. Un solo fonema vocálico<sup>5</sup> diferencia τραγωδία de τραγωδία, en una paronomasia que evoca el mundo del vino y la vendimia, no sin connotaciones metafóricas obscenas, como refleja el uso del verbo τρυγᾶω «vendimiarse» en el himeneo de Paz (versos 1335-1340)<sup>6</sup>:

ἩΜΙΧΟΡΙΟΝ Α. – Ὑμῆν Ὑμέναι' ᾧ.

TRIGEO. – ¡Oh himen, himeneo!

ἩΜΙΧΟΡΙΟΝ Β. – Ὑμῆν Ὑμέναι' ᾧ.

CORO. – ¡Oh himen, himeneo!

ἩΜΙΧΟΡΙΟΝ Α. – τί δράσομεν αὐτήν;

TRIGEO. – ¿Qué le haremos (a ella)?

ἩΜΙΧΟΡΙΟΝ Β. – τί δράσομεν αὐτήν;

CORO. – ¿Qué le haremos (a ella)?<sup>7</sup>

ἩΜΙΧΟΡΙΟΝ Α. – τρυγήσομεν αὐτήν,

TRIGEO. – ¡La vendimiaremos!

<sup>1</sup> El término τραγωδία y sus derivados aparecen nueve veces en las obras conservadas de Aristófanes: τραγωδία (*Ach.* 499, 500, 628); τραγικός (χορός), «(coro) trágico» (*Ach.* 628), τραγωδικός (χορός), «(coro) trágico» (*Ach.* 886); τραγωδός, «poeta trágico» (*V.* 650, 1537, fr. K 149.9); τραγοδαίμων, «trágicos infames» (*Nu.* 296); τραγοδοποιουσική, «música de la trigedia» (fr. K 333.1), así como en un fragmento de Eupolis (*Demoi* fr. 99. 29), véase Oliver Taplin, «Tragedy and Tragedy», in *The Classical Quarterly*, New Series, 33-2, 1983, p. 332-333.

<sup>2</sup> Sobre la frecuente presencia del vino en Aristófanes véase Esteban Calderón Dorda, «La embriaguez en Aristófanes: análisis léxico», in *Myrtia*, 14, 1999, p. 5-18.

<sup>3</sup> Para la etimología de τραγωδία, τραγωδία y κωμωδία véase Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 1140, 1128 y 606 respectivamente.

<sup>4</sup> Como la define el diccionario Henry George Liddell & Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1966, s.v.: «comic word, with parody on τραγωδία, for κωμωδία».

<sup>5</sup> /y/ vs. /a/

<sup>6</sup> Véase Oliver Taplin, «Tragedy and Tragedy», *op.cit.*, p. 333.

<sup>7</sup> Ὀπώρα, Opora, personificación de la cosecha y futura esposa de Trigeo.

ἩΜΙΧΟΡΙΟΝ Β. – τρυγήσομεν αὐτήν<sup>8</sup>.

CORO. – ¡La vendimiaremos!

Hélène Ioannidi propone una plausible etimología popular que confunde las raíces τρυγ- «vendimiar» y τρυγ- «gorjear», que encontramos por ejemplo en el nombre de la tórtola, τρυγών (ή, -όνος)<sup>9</sup>. Esta voz onomatopéyica, no solo imita el zureo de las palomas, sino también el ruido producido por un líquido y, concretamente en el lenguaje técnico de la medicina, el ruido propio de la diarrea. Las connotaciones escatológicas nos devuelven al terreno de la comedia, donde abundan las escenas excrementicias, como el comienzo de *Paz*, cuyo protagonista se llama precisamente Trigeo (Τρυγαῖος).

Siglos más tarde diversos son los autores que han tratado de ver en el término τρυγωδία el origen del drama griego, así Ateneo de Náucratis (hacia 200 de la era cristiana) en su obra *El banquete de los eruditos* (o *Deipnosofistas*), 40a-b, afirma:

ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμωδίας καὶ ἡ τῆς τραγωδίας εὗρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὐρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρὸν ἀφ' οὗ δὴ καὶ τρυγωδία τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ κωμωδία<sup>10</sup>.

De la embriaguez surgió la invención de la *comedia* y de la *tragedia* en Icaria del Ática, en el tiempo mismo de la vendimia, por lo que *tragedia* fue llamada primero la *comedia*.

En cualquier caso, no contamos con ningún ejemplo del término anterior a Aristófanes, autor dado a los juegos fónicos y neologismos<sup>11</sup>. Como sostiene Sir Arthur W. Pickard-Cambridge, el origen de τρυγωδία reside en un juego de palabras<sup>12</sup>. No es imposible que Aristófanes lo inventara en el 425 a. C.<sup>13</sup>, como defiende Oliver Taplin<sup>14</sup>.

## 2. Tragedia

La alusión al vino y las connotaciones obscenas se pierden irremediabilmente en la traducción, sin embargo la forma «tragedia» conserva en español resonancias de ruptura con la tradición literaria anterior. Miguel de Unamuno utiliza el término *tragedia*, junto a *novela* y *epopeya*, opuestos a *drama*, *novela* y *epopeya* respectivamente en el prólogo a la tercera edición de su *novela Niebla* (1935):

[...] También de una *novela*, como de una *epopeya* o de un *drama*, se hace un plano; pero luego la *novela*, la *epopeya* o el *drama* se imponen al que se cree su autor. O se le imponen los agonistas, sus supuestas criaturas. Así se impusieron Luzbel y Satanás, primero, y Adán y Eva, después, a Jehová. ¡Y ésta sí que es *novela*, u *epopeya* o *tragedia*! Así se me impuso Augusto Pérez. Y esta *tragedia* la vio, cuando apareció esta mi obra, entre sus críticos, Alejandro Plana, mi buen amigo catalán. Los demás se atuvieron, por pereza mental, a mi diabólica invención de la *novela*. Esta ocurrencia de llamarle *novela* –ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en

<sup>8</sup> Para todos los textos de Aristofanes nos hemos servido de Frederick William Hall & William Geldart (eds.), *Aristophanes Comoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1907. Edición disponible en Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu>.

<sup>9</sup> Hélène Ioannidi, «À propos de l'article ci-dessus 'Un calembour méconnu d'Aristophane'», in *Revue des Études Grecques*, 86-2, 1973, p. 292-293.

<sup>10</sup> Charles Burton Gulick, (ed.) *Athenaeus. The Deipnosophists*. Cambridge, Harvard University Press, 1927. Edición disponible en Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu>.

<sup>11</sup> Sobre los juegos fónicos en Aristófanes véase Carmen Morenilla Talens, «Procedimientos fónicos de estilo en Aristófanes», in *Estudios clásicos*, 89, 1985, p. 39-59 e Isabel Martín de Lucas, «Reduplicados expresivos en la comedia de Aristófanes: tendencias fonéticas y prosódicas de la reduplicación léxica en griego antiguo», in *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 5, 1995, p. 231-242.

<sup>12</sup> [Τρυγωδία is] probably in origin a comic parody of τραγωδία, given to comedy a name which was both ludicrous and suggestive, Pickard-Cambridge, Arthur W., *Dithyramb, tragedy and comedy*, Michigan, Clarendon Press, 1962, p. 284.

<sup>13</sup> Fecha de la representación de *Acarnienses*, véase 4. Τρυγωδία, παρωδία.

<sup>14</sup> Oliver Taplin, «Tragedy and Tragedy», p. 333.

el texto– fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí ser es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? ¿O de los poemas épicos? Mientras vivan las novelas pasadas vivirá y revivirá la novela. La historia es resonarla<sup>15</sup>.

*Nivola* es una creación léxica de Unamuno para referirse a sus propias creaciones de ficción narrativa y distanciarse de la novela realista imperante a finales del siglo XIX. En este punto conviene recordar que Unamuno era catedrático de griego en la Universidad de Salamanca y que admiraba la obra de Aristófanes, como deja entrever en su novela *Amor y pedagogía*: «Coged a Aristófanes, el gran cómico, al que no hubo bufonada que le arrojara, y ved cómo hace hablar en su comedia *Las ranas* a Esquilo, el gran trágico<sup>16</sup>». A pesar de ello, es probable que la alusión unamuniana de «trigedia» tuviera más el eco del teatro español coetáneo que del teatro de la antigua Grecia.

Dentro del teatro español contemporáneo, Ramón María del Valle Inclán emplea el término «trigedia» en su obra *Los cuernos de don Friolera* (1921), prototipo del nuevo género denominado «esperpento». En ella, un bululú representa con su retablo de títeres *La trigedia de los Cuernos de Don Friolera*. El bululú finaliza con la exclamación «¡Olé la Trigedia de los Cuernos de Don Friolera!<sup>17</sup>» la representación compendiada de la «trigedia» del teniente cornudo, que es al mismo tiempo una versión guiñolesca del *Otelo* de Shakespeare y una parodia del drama del honor calderoniano<sup>18</sup>.

Lejos de la influencia aristofánica, el origen de «trigedia» en español es vulgarismo fonético madrileño, acreditado en el teatro contemporáneo, en autores como Joaquín Dicenta, Antonio Casero, José López Silva, Carlos Arniches<sup>19</sup>. Los vulgarismos eran un recurso altamente explotado, sirva de botón de muestra un pasaje de *El Señor Feudal* (1896) de Joaquín Dicenta:

BLAS. – Él, y ella se lo pidió por *toos* los santos del cielo, y le dijo que estaba dispuesta a casarse aunque *juera* contra su *voluntá*, ¡Una *trigedia*, chico!. (Escena III, iii)<sup>20</sup>.

Con este uso de «trigedia» por «tragedia» Valle-Inclán se apropia de un vulgarismo léxico propio del lenguaje de los saineteros y escritores madrileñistas, por los que profesaba profunda admiración<sup>21</sup>. Probablemente se trate de una deformación deliberada, un intento de renombrar el nuevo engendro escénico entre la farsa y la tragedia, como la acotación «tragedia de fantoches» con la que el propio dramaturgo caracteriza la discusión entre el matrimonio, Don Friolera y Doña Loreta<sup>22</sup>, o como las tentativas

<sup>15</sup> Miguel de Unamuno, *Niebla*, edición de M. J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>16</sup> Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Barcelona, Henrich y Ca Editores, Barcelona, «Biblioteca de novelistas del siglo» 20, 1920, p. 227.

<sup>17</sup> Ramón María del Valle Inclán, *Martes de carnaval. Esperpentos*, edición crítica de Ricardo Senabre, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

<sup>18</sup> Dru Dougherty, «El carácter intergenérico del esperpento», in Fernando Doménech Rico (dir.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 96 y Amalia Iriarte Nuñez, *Tragedia de fantoches: Estudio del esperpento valleincliniano como invención de un lenguaje teatral*, «Colección Investigación y Crítica Literaria», Plaza & Janes, Bogotá, 1998, p. 77-78. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1554/> [Consulta: 04/03/2012]

<sup>19</sup> Ciríaco Ruiz Fernández, *El léxico del teatro de Valle Inclán. Ensayo interpretativo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 226; Mario Hernández, «Ritmos de danza y oralidad en Ramón María del Valle-Inclán», in *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 6, 2008, p. 8, disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/hernandez.pdf> [Consulta: 04/03/2012]; Ramón María del Valle Inclán, *Martes de carnaval*, p. 119, n. 16.

<sup>20</sup> Joaquín Dicenta, *El Señor feudal: drama en tres actos y en prosa*, Félix Costa, Barcelona, 1913, p. 70.

<sup>21</sup> Ciríaco Ruiz Fernández, *El léxico*, op. cit., p. 226.

<sup>22</sup> Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1992, p. 107.

«parodia grotesca» y «trágica mojiganga» que aparecen en *Luces de Bohemia*, antes de que a Max Estrella se le ocurra el vocablo «esperpento»<sup>23</sup>.

El primer ejemplo que hemos encontrado de «tragedia» en el teatro español remonta a Ramón de la Cruz, quien se sirve del término en la última escena del sainete *Manolo*, subtulado *Sainete para reír o tragedia para llorar* (1769):

SABASTIÁN. – Nosotros ¿nos morimos o qué hacemos?  
 MEDIODIENTE. – Amigo, ¿es *tragedia* o no es *tragedia*?  
 Es preciso morir; y sólo deben  
 perdonarle la vida los poetas  
 al que tenga la cara más adusta  
 para decir la última sentencia.  
 SABASTIÁN. – Pues dila tú y haz cuenta que yo he muerto  
 de risa<sup>24</sup>.

El sainete *Manolo* es una excepción en la línea estética de De la Cruz: es una «tragedia», es decir, una parodia de la tragedia neoclásica en la que se funden los códigos de la comedia y la tragedia, como señala Suppan: «La tragedia ya no se destina a provocar lágrimas y compasión. La comedia ya no se limita de manera categórica a provocar la risa. Doctrinalmente, *Manolo* no habla el discurso elevado de la tragedia, ni el discurso bajo de la comedia»<sup>25</sup>. En el siglo XIX la parodia dramática acaba por convertirse en un género en la escena teatral española<sup>26</sup>, entre cuyos títulos destacamos la pieza de Anselmo González y Pedro Gómez Candela *Lola la desvergonzá o Que la metes curita y tragedia en la taberna*, cuyo subtítulo *Parodia del drama La Dolores* refleja claramente el valor de «tragedia» como «parodia de drama».

### 3. Parodia, παρωδία

En griego antiguo, παρωδία (παρά - ᾠδή) hacia referencia exclusivamente a la imitación burlesca de formas literarias. En la comedia aristofánica, la parodia ocupa un lugar preponderante dentro de la comicidad verbal y situacional<sup>27</sup>. Aristófanes parodia

<sup>23</sup> Dru Dougherty, «El carácter intergenérico», *op. cit.*, p. 95-97; Allen W. Phillips, «El esperpento de Los cuernos de don Friolera», in *Humanitas*, 5, 1964, p. 309-322; Ricardo Senabre, *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p. 26.

<sup>24</sup> Antonio José López Cruces, *La risa en la literatura española*. Antología de textos, Alicante, Aguaclara, 1993. Edición digital disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/> [Consulta: 09/06/2012].

<sup>25</sup> «Tragedy is no longer prescribed to evoke tears and pity. Comedy is no longer categorically defined to provoke laughter. Doctrinally, *Manolo* speaks neither the high discourse of tragedy nor the low discourse of comedy», Steven Suppan, «Managing Cultura: *Manolo* and the Majos' Good Taste», in Wlad Godzich & Nicholas Spadaccini, (dirs.) *The Institutionalization of Literature in Spain*, «Hispanic Issues» 1, Minneapolis Prisma Institute, 1987, p. 149.

<sup>26</sup> Las invariantes de este género están recogidas en Valentina Valverde Rodao, «Lo que son tragedias o la parodia dramática de 1830 a 1850», in *Quaderni della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Bologna* 4, 1984, p. 135-161. Para más detalles sobre el género véase la tesis doctoral de Víctor Manuel Peláez Pérez, *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918). Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, 2007. Disponible en: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12736/1/tesis\\_pelaez.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12736/1/tesis_pelaez.pdf) [Consulta: 07/03/2012]

<sup>27</sup> En las comedias de Aristófanes la parodia no se limita a las imitaciones literarias, sino que extiende su esfera de acción a plegarias, refranes, instituciones, asambleas (*Tesmoforiantes*), recepciones de embajadores (*Acarnienses*), escenas judiciales (*Avispas*), etc., véase Luis Gil, «La comicidad en Aristófanes», in *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 3, 1993, p. 32.

la épica<sup>28</sup>, la lírica, pero el modelo literario remedado por excelencia es la tragedia. Como han demostrado diversos helenistas<sup>29</sup>, la paratragedia de Eurípides es la base de la comicidad de varias piezas de Aristófanes: *Tesmoforias* parodia las tragedias *Palamedes*, *Helena* y *Andrómeda*, *Acarnienses* parodia *Télefo* y *Paz* parodia *Belerofontes*. En relación a esta recurrente paratragedia, el poeta cómico Cratino acuñó el compuesto verbal εὐριπιδαριστοφανίζω (Fragmento 307 Kock) que los diccionarios traducen como «escribir como Eurípides y Aristófanes<sup>30</sup>» o «hablar como Aristófanes parodiando a Eurípides<sup>31</sup>».

Para que un juego de recreaciones paródicas funcione con éxito, es necesaria no solo la competencia teatral del autor, sino también la de los espectadores. La parodia presupone el conocimiento del modelo imitado y el reconocimiento de sus semejanzas y sus diferencias. El desequilibrio entre la forma (del modelo) y contenido (de la parodia) es la base del efecto cómico. No tendría sentido que un comediógrafo parodiase una forma teatral que fuese desconocida de su público<sup>32</sup>. Como señala Victor Manuel Peláez Pérez<sup>33</sup>:

Que los parodistas disponen de una competencia teatral extensa es indudable, porque son los encargados de la recreación consciente y voluntaria de los subtextos, donde proponen al espectador un juego literario de identificaciones, que será la base de las parodias; es el principio de la metateatralidad. Pero ese entramado lúdico carecería de sentido si no existiera un público con una cultura teatral viva, capaz de reconocer los subtextos remedados, de seguir las reglas del juego de identificaciones que los parodistas proponen en sus recreaciones. De no ser así, los espectadores no reconocerían la parodia y, por tanto, dejaría de tener sentido como tal.

Por un lado, el público de la comedia ateniense era el mismo que el público de la tragedia. Ambas se representaban en los mismos festivales en honor a Dionisio: las Dionisias, en primavera y las Leneas, en invierno<sup>34</sup>. Por otro lado, las numerosas características compartidas por los dos géneros propiciaban la parodia a partir de las diferencias. De la tragedia se toman elementos estructurales (prólogo, ὄησις, aparición del mensajero, στιχομυθία), motivos (apóstrofe, lamentación, saludos, anagnórisis, etc.) y escenas enteras<sup>35</sup>. Además de indicadores como la métrica y la dicción, habría otros que no podemos documentar, como un timbre o un aplomo trágicos; probablemente «un solo gesto o una sola sílaba eran a menudo suficientes para indicar

<sup>28</sup> Véase Luis Miguel Macía Aparicio, «Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes», in *Emerita*, 68-2, 2000, p. 211-241 y «Epítetos y expresiones de apariencia épica en las comedias de Aristófanes», in *Emerita*, 79-2, 2001, p. 229-250.

<sup>29</sup> Véase Peter Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, «Zetemata» 45, München, C. H. Beck, 1967; Ralph M. Rosen, «Aristophanes, Old Comedy and Greek Tragedy», in Rebecca Bushnell (dir.) *A Companion to Tragedy*, «Blackwell Companions to Literature and Culture» 32, Massachusetts, Blackwell, 2005, p. 255-261; Michael Silk, «Aristophanic paratragedy», in Alan H. Sommerstein, et al. (dir.) *Tragedy, Comedy and the polis*, Bari, Levante editiori, 1993, p. 477-504; Luis Gil, «La comicidad», *art. cit.*, p. 32-33.

<sup>30</sup> Henry George Liddell & Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1966, s.v.: «write in the style of Euripides and Aristophanes».

<sup>31</sup> Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1965, s.v.: «parler comme Aristophane parodiant Euripide».

<sup>32</sup> Según este principio, como sostiene Sebold el sainete *Manolo* sería «un testimonio inconcuso de que se iba formando en España un nuevo público teatral de gusto neoclásico», véase Russell P. Sebold, *Ensayos de meditación y crítica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 234.

<sup>33</sup> Víctor Manuel Peláez Pérez, *La época dorada*, *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>34</sup> Para más detalles véase Peter Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, The City and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 21-31.

<sup>35</sup> Véase Luis Gil, «La comicidad», *art. cit.*, p. 32-33.

la paratragedia», como afirma Taplin<sup>36</sup>. La comedia aristofánica constituye un exponente de reflexión teatral y metateatralidad<sup>37</sup>. Taplin señala igualmente que «la Comedia Antigua es autorreferencial por doquier y Aristófanes es probablemente el dramaturgo más metateatral antes de Pirandello<sup>38</sup>».

Del mismo modo, Valle Inclán nos deja en *Los cuernos de don Friolera* una de las explicaciones más complejas y más teatrales del esperpento, la pieza misma resulta ser una puesta en escena del pensamiento sobre la creación artística que expone Don Estrafalarario<sup>39</sup>. En menor medida, Ramón de la Cruz inserta alusiones a las normas dramáticas, como la unidad que debe regir todo drama, de la que se burla con un juego lingüístico cuantitativo<sup>40</sup>:

SABASTIÁN. – [...] y porque nunca la ilusión se trueque,  
Influya Apolo la unidad centena,  
el millar, el millón y si es preciso  
toda la tabla de contar entera. (Escena v)

#### 4. Τρυγωδία, παρωδία

El primer testimonio que tenemos de la palabra τρυγωδία es precisamente en un contexto paratrágico, en la primera obra conservada de Aristófanes, *Acarnienses*, representada en las Leneas del 425 a.C.<sup>41</sup> *Acarnienses* es un alegato pacifista contra la guerra del Peloloneso, cuya vis cómica radica en ser una parodia de la tragedia *Télefo* de Eurípides. Por si hubiera alguna duda al respecto, en la escena que precede al término τρυγωδία, el protagonista Diceópolis hace una visita a Eurípides para pedirle prestado un traje trágico, que le haga especialmente lamentable para hablar delante de los carboneros acarnienses. Disfrazado con el traje de mendigo que llevaba Télefo en la representación de la tragedia (428 a. C.), Diceópolis pronuncia el discurso ante los acarnienses, que abre con una alocución que remeda la de Télefo ante los aqueos<sup>42</sup>, y se presenta como portavoz de Aristófanes (ἐγὼ δὲ λέξω) en los versos 497-501:

ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ. – μή μοι φθονήσῃτ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι,  
εἰ πτωχὸς ὦν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν  
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγωδίαν ποιῶν.  
τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία.  
ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.

<sup>36</sup> «On the ubiquitous parody of tragedy in Old Comedy it is worth observing that, as well as indicators such as metrics and diction, there were almost certainly indications in performance which it is less possible for us to document. There was surely a tragic timbre to the voice, and a tragic poise to physical movement and posture, which comedy would also exploit. I suspect that a single gesture or a single syllable was often sufficient to indicate paratragedy. The many common features of the two genres make it easy to indicate parody by means of the differences; and this helps to account for the pervasiveness of paratragedy in Old Comedy», Oliver Taplin, «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», in *The Journal of Hellenic Studies*, 106, 1986, p. 163-174.

<sup>37</sup> Para un elenco de ejemplos de metateatralidad, véase George A. H. Chapman, «Some notes on dramatic illusion in Aristophanes», in *American Journal of Philology*, 104, 1983, p. 4-10.

<sup>38</sup> «Old Comedy is ubiquitously self-referential: Aristophanes is probable the most metatheatrical playwright before Pirandello», Oliver Taplin, «Fifth-Century Tragedy and Comedy», 1986, p. 164.

<sup>39</sup> Véase Amalia Iriarte Nuñez, *Tragedia de fantoches*, op. cit., p. 77-78.

<sup>40</sup> Véase Russell P. Sebold, *Ensayos de meditación*, op. cit. p. 234.

<sup>41</sup> Aristófanes había escrito dos comedias anteriores, *Los Convidados* (427 a. C.) y *Los Babilonios* (426 a. C.), hoy desapreciadas.

<sup>42</sup> Eurípides, *Télefo*, fragmento 568.

DICEÓPOLIS. – «No me tengáis a mal, señores espectadores, el que, pese a ser pobre, me disponga a hablar ante los atenienses sobre la ciudad », representando una tragedia. Pues la tragedia conoce también lo que es justo y, aunque duras, justas serán las cosas que diré<sup>43</sup>.

La τρυγωδία es pues una comedia disfrazada de tragedia. Más allá de la comicidad de la parodia, en el verso 500 con el adverbio καὶ Aristófanes afirma la igualdad de los dos géneros: la tragedia «conoce *también* lo que es justo (δίκαια)», es decir, igual que la tragedia. No hay que olvidar que en la Atenas del siglo V a. C. el teatro trágico es uno de los pilares del funcionamiento político de la comunidad, al que la polis le ha asignado la misión de intermediario de sus valores fundamentales y de escuela de los adultos, como afirma Esquilo en *Ranas*, versos 1054-1056<sup>44</sup>:

ΑΙΣΧΥΛΟΣ. – [...] τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν  
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖσιν δ' ἥβῳσι ποιηταί.  
πάνυ δὴ δεῖ χρηστὰ λέγειν ἡμᾶς.

ESQUILO. – [...] Porque a los niños  
es el maestro el que les enseña, pero a los adultos los poetas.  
Debemos decir cosas honorables<sup>45</sup>.

*Acarnienses* es un despliegue creativo de metateatralidad. Como demuestra Niall W. Slater, la obra juega desde el principio con la congruencia espacial entre teatro y Asamblea<sup>46</sup>. El protagonista Diceópolis resemantiza esta confusión desempeñando los roles de espectador teatral y político, actor y director superpuestos. La metateatralidad, de la pieza sobrepasa la mera recreación literaria para adquirir la misión política de enseñar a los espectadores a ser jueces críticos de las actuaciones de los oradores. Aristófanes desmonta (*deconstruct*) una tragedia, *Télefo*, para aleccionar a los espectadores sobre los modos de crear la ilusión teatral y alertar de ilusiones similares en el ámbito social

Al final de la parábasis el coro hace un llamamiento sobre el valor de la comedia (de Aristófanes) para la ciudad, que con las mejores lecciones enseña lo que es justo (τὰ δίκαια), en los versos 655-658:

ΧΟΡΟΣ. – ἄλλ' ὑμεῖς τοι μὴ ποτ' ἀφῆσθ': ὡς κωμωδήσει τὰ δίκαια:  
φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι,  
οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἔξαπατύλλων,  
οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.

CORO. – Vosotros, ¡ojo!, no le soltáis jamás<sup>47</sup>, pues defenderá en sus comedias lo justo. Y asegura que os dará muchas buenas enseñanzas, de suerte que seréis felices; pero, eso sí, sin halagaros, ni prometeros sueldos falazmente, sin andarse con engaños, ni con trapacerías, sin regaros de elogios: solo con enseñaros lo que es mejor<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Traducción de Luis Gil en Aristófanes, *Los Acarnienses. Los caballeros*, introducción y traducción de Luis Gil Fernández, «Biblioteca Básica Gredos», Madrid, Gredos, 2000, p. 66.

<sup>44</sup> Sobre la relación entre teatro y estado véase Luciano Canfora, *Histoire de la littérature grecque: d'Homère à Aristote*, trad. par Denise Fourgous, Paris, Desjonquères, 1994, p. 159-180.

<sup>45</sup> Traducción de Juan Rodríguez Somolinos en Aristófanes, *Las Nubes. Las Ranas. Pluto*, edición de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos, Madrid, Cátedra, 1995, p. 179.

<sup>46</sup> Niall W. Slater, *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 42-67.

<sup>47</sup> Al poeta, a Aristófanes.

<sup>48</sup> Traducción de Luis Gil, *Los Acarnienses*, *op. cit.*, p. 76.

En la *synkrisis* entre teatro y asamblea, enumera las cosas que su comedia no hará, prometiendo no sólo la honestidad artística, sino también política<sup>49</sup>.

Aristófanes es un autor comprometido en los asuntos de la polis, sus comedias son una alegoría política con el cometido de hacer reflexionar al público ateniense sobre los debates candentes de la polis: *Acarnienses*, *Paz*, y *Lisístrata* giran en torno a la guerra y sus nefastas consecuencias económicas y sociales. El funcionamiento de los tribunales democráticos es el motor de *Avispas*, la importancia de la tragedia en la sociedad lo es de *Tesmoforias*. La nueva educación en relación con la vida intelectual de Atenas es el trasfondo de *Ranas* y de *Nubes*. En la primera los poetas trágicos Esquilo y Eurípides se enfrentan, quedando triunfador Esquilo, modelo de la vieja educación y los viejos valores. La segunda, *Nubes*, arremete contra Sócrates y los sofistas<sup>50</sup>.

La concepción trágica de *Nubes* ha llamado la atención de varios estudiosos. De entre ellos, sin ser exhaustivos destacamos: Pablo Cavallero, que considera *Nubes* como una tragedia disfrazada de comedia, es decir, como una *τρουγωδία*<sup>51</sup>; Rosemary M. Harriott, que la considera *a tragi-comedy*<sup>52</sup> y J. Peter Euben (1996: 884), *a hybrid of tragedy and comedy*<sup>53</sup>; Thomas K. Hubbard para quien el final de *Nubes* está *far more at home in Tragedy than in Comedy*<sup>54</sup>, etc.

*Nubes* presenta una clara estructura de comedia con elementos exclusivos de este género, como las escenas de pelea o el coro disfrazado. Pero bajo la apariencia de comedia se esconde la denuncia de la impiedad de Sócrates, verdadera anticipación de la acusación que el filósofo sufrirá 23 años más tarde, en el 399 a.C. La trama surge de la idea de Estrepsíades, un viejo campesino ateniense, de enviar a su hijo, Filípides, a formarse en el «pensadero<sup>55</sup>» socrático, para poder liberarse de las deudas contraídas por los lujos de su mujer y su hijo gracias a la argumentación sofística. Sin embargo el «héroe cómico» frente a los cánones establecidos del género no logra sus pretensiones. Al final de la pieza Estrepsíades prende fuego al pensadero de Sócrates, burlándose de los lamentos del filósofo que se asfixia fuera de escena, en los versos 1504-1510:

ΣΟΚΡΑΤΗΣ. – οἶμοι τάλας δειλαιοῦ ἀποπνιγήσομαι.

<sup>49</sup> «The chorus closes the first section of the parabasis with a ringing declaration of the value of comedy and specifically Aristophanic comedy to the city (655-658). His comedy offers the city “the right stuff” (τὰ δίκαια, 655) and teaches it best (656; διδάσκων 658). Equally interesting is the series of things his comedy will not do: “not flattering or bribing or deceiving you, nor cheating or drenching you with praise” (οὐ θωπεύων οὐδ’ ὑποτεινών μισθοῦς οὐδ’ ἐξαπατύλλων, / οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων 657-658). Perhaps comedy might flatter the city (θωπεύων), but the rest of these activities are much more appropriate to the assembly; Aristophanes is promising (however hyperbolically) that his comedy will display political, not just artistic, honesty», Niall W. Slater, *Spectator Politics*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>50</sup> Slater señala igualmente a propósito del término *τρουγωδία*: «In his attempt to put comedy on a par with tragedy Aristophanes may have invented a term [τρουγωδία] that, while punning on the name of tragedy, attempts to construct comedy as an alternate (and equally important) source of poetic authority in the city. [...] By using it, Aristophanes stakes his claim to the authority and public voice of tragedy, while differentiating his own comic art from the corruption and sophistic influence predominant in contemporary», Niall W. Slater, *Spectator Politics*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>51</sup> Pablo Cavallero, «Trygoidía: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes», in *Emerita*, 74-1, 2006, p. 94.

<sup>52</sup> Rosemary M. Harriot, *Aristophanes, poet and dramatist*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986, p. 177.

<sup>53</sup> Peter J. Euben, «When there are gray skies, Aristophanes’ *Clouds* and the political education of democratic citizens», in *South Atlantic Quarterly*, 95-4, 1996, p. 884.

<sup>54</sup> Thomas K. Hubbard, *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 88.

<sup>55</sup> Φροντιστήριον, palabra documentada por primera vez en Aristófanes.

ΧΑΙΡΕΦΩΝ. – ἐγὼ δὲ κακοδαίμων γε κατακαυθήσομαι.

ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ. – τί γὰρ μαθόντες τοὺς θεοὺς ὑβρίζετε,  
καὶ τῆς σελήνης ἐσκοπεῖσθε τὴν ἔδραν;

ΕΡΜΗΣ. – δῖωκε βάλλε παῖε, πολλῶν οὐνεκα,  
μάλιστα δ' εἰδῶς τοὺς θεοὺς ὡς ἠδίκουν.

ΧΟΡΟΣ. – ἠγείσθ' ἔξω: κεχόρευται γὰρ μετρίως τό γε τήμερον ἡμῖν.

SÓCRATES. – ¡Ay mísero de mí, me voy a ahogar!

DISCÍPULO 2º. – Y yo, desgraciado de mí, me voy a achicharrar.

ESTREPSÍADES. – ¿Con qué propósito ofendíais a los dioses y escudriñabais las posaderas de la luna? Persigue, golpea, dispara, por mil razones, pero sobre todo por una: sabe que ofendían a los dioses.

CORIFEIO. – En marcha. Todos fuera. Por hoy ya está bien de baile<sup>56</sup>.

El protagonista actúa con ὑβρις, como observa uno de sus acreedores en el verso 1299:

ΑΜΥΝΙΑΣ. – ταῦτ' οὐχ ὑβρις δῆτ' ἐστίν;

ΑΜΙΝΙΑΣ. – ¿Acaso no es esto hibris?

Su desmesurado acto vengativo no arreglará su situación, pero concuerda con otros desenlaces trágicos, como las venganzas criminales de Clitemnestra y de Orestes en la *Oresteia* de Esquilo. Mucho se ha discutido sobre las consecuencias del incendio del *éxodos* de *Nubes*<sup>57</sup>. Una muerte sería anómala en una comedia griega, reservada a la tragedia, aunque fuera de escena, como la de los hijos de Medea o la de Agamenón. Sin entrar en la controvertida discusión sobre el final de Sócrates, de este inesperado desenlace, nos interesa destacar la mezcla de lo trágico y lo cómico: la combinación de las convenciones dramáticas que presentan la muerte fuera de escena en la tragedia y permiten la violencia de los golpes en la comedia. Es un desenlace tragicómico o *trágico*, como afirma Cavallero, «pretende hacer reír o, al menos, sonreír, cuando el crimen del incendio es una venganza inútil y cuando la situación de Estrepsíades es triste: triste por lo que hizo y por lo que le espera<sup>58</sup>».

## 5. Comedia, κωμωδία, vs. tragedia, τραγωδία

La comedia de Aristófanes, Antigua (ἀρχαία) para los gramáticos alejandrinos, era una comedia nueva en su tiempo<sup>59</sup>. La originalidad del comediógrafo no siempre tuvo una cálida acogida del público. *Nubes* sólo obtuvo el tercer premio de las Donisias urbanas del 423 a. C. Aristófanes encajó mal la derrota<sup>60</sup> y en la parábasis de *Avispas*, reprochó a los espectadores no haber entendido sus ideas nuevas<sup>61</sup>:

πέρυσιν καταπροῦδοτε καινοτάταις σπεύραντ' αὐτὸν διανοίαις,  
ἄς ὑπὸ τοῦ μὴ γνῶναι καθαρῶς ὑμεῖς ἐποιήσατ' ἀναλδεῖς.

<sup>56</sup> Traducción de Juan Rodríguez Somolinos, *Las Nubes*, op. cit., p. 114.

<sup>57</sup> Para una recopilación de diferentes posturas, véase Pablo Cavallero, «Trygoidía», art. cit., p. 104-106.

<sup>58</sup> Pablo Cavallero, «Trygoidía», art. cit., p. 105.

<sup>59</sup> Para las críticas aristofánicas contra la comedia anterior véase V. 57 y 69; *Pax* 739-41, 748, 750; *Ra.* 2-15 et 525; *Nu.* 295, 525, 534 *sqq.* Sobre la teoría teatral en la obra de Aristófanes véase María Elina Miranda, «¿Teoría de la comedia en Aristófanes?», in *Actual*, 35, 1997, p. 25-44. Documento disponible: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2515/2448> [Consulta: 03/03/2012]

<sup>60</sup> Aristófanes consideró injusto el resultado del palmarés y escribió una segunda versión, que es la que nos ha llegado.

<sup>61</sup> Aristófanes insiste repetidas veces en la necesidad de la novedad, V 1044, 1053; *Pax* 750; *Nu.* 533-538; *Ec.* 579-580; fr. 528 K. Sobre καινός como uno de los términos clave de *Nubes*, véase Pablo Cavallero, «Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes», in *Circe*, 10, 2005, p. 75-96.

El año pasado le abandonasteis, cuando sembraba ideas muy nuevas que no habéis hecho germinar, por no haberlas entendido bien.

Aristófanes era probablemente el autor cómico más refinado de su tiempo y el más implicado en las controversias de la polis. Su superioridad sobre la media de los autores cómicos atenienses, como afirma Luciano Canfora<sup>62</sup>, le valió el privilegio de ser el único superviviente de la denominada Comedia Antigua. También le valió ser uno de los convidados al Banquete de Platón, en el que la élite intelectual ateniense conversa con Sócrates. Precisamente al final del *Banquete* (Platón, *Symposium* 223d) Sócrates hace reconocer a Aristófanes y al poeta trágico Agatón que un mismo autor dramático debe saber hacer tragedia y comedia:

τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι<sup>63</sup>.

Pero lo esencial – dijo [Aristodemo] – era que Sócrates les había obligado [a Aristófanes y a Agatón] a reconocer que el mismo hombre debe saber hacer tragedia y comedia, y que cuando se es autor trágico según las reglas del arte, se es igualmente autor cómico.

## Conclusiones

A modo de conclusión podemos decir que la «tragedia» es una tragedia con disfraz de comedia. Si la parodia, como define Gérard Genette, es «la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación»<sup>64</sup>, la palabra *τρῶγωδία* griega y la palabra «tragedia» hispánica representan la quintaesencia misma de la parodia: la sola alteración de un fonema basta para transgredir la frontera entre los géneros cómico y trágico y para crear el desequilibrio lúdico y la expectación cómplice del público.

---

<sup>62</sup> C'est sans doute cette supériorité sur la moyenne des auteurs comiques athéniens qui lui valut le privilège d'être l'unique survivant de la comédie «ancienne», Luciano Canfora, *Histoire, op. cit.*, p. 279-280.

<sup>63</sup> John Burnet, (ed.), *Platonis Opera*, Oxford University Press, Oxford, 1903. Edición disponible en Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu>.

<sup>64</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 35, traducción española de *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Seuil, «Essais», Paris, 1982.