

Humor, argumentación polémica y ficción en la comedia de Aristófanes

Un estudio sobre la función polémica del
par cómico en las obras tempranas

Autor:

Schere, María Jimena

Tutor:

Fernández, Claudia Nélica

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis 17-1-12

Tesis
17.1.12

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DOCTORADO EN LETRAS CLÁSICAS

874.619
25 NOV 2011 DE
ENTRADA

**HUMOR, ARGUMENTACIÓN POLÉMICA Y FICCIÓN
EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES. UN ESTUDIO
SOBRE LA FUNCIÓN POLÉMICA DEL PAR CÓMICO
EN LAS OBRAS TEMPRANAS**

**DOCTORANDA: PROF. LIC. MARÍA JIMENA SCHERE
DIRECTORA DE TESIS: PROF. DRA. CLAUDIA NÉLIDA FERNÁNDEZ
CODIRECTOR DE TESIS Y CONSEJERO DE ESTUDIOS: PROF. DR.
PABLO ADRIÁN CAVALLERO**

FECHA DE ENTREGA: NOVIEMBRE DE 2011

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TESS 17-1-12

A la memoria de Nora Andrade

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a mi Directora de Tesis, la Dra. Claudia Nélica Fernández, por su dedicado trabajo de corrección de la tesis, sus aportes y la transmisión de su invaluable experiencia como investigadora en todo el proceso formativo que implica la realización de un Doctorado. También agradezco especialmente a mi Codirector, el Dr. Pablo Adrián Cavallero, por sus correcciones, sugerencias y observaciones fundamentales sobre este trabajo.

Durante el primer año de investigación, bajo la codirección de la Dra. Claudia Fernández, la tesis fue dirigida por la Prof. Magíster Nora Élica Andrade, hasta el momento de su fallecimiento, a quien dedico este trabajo como un sentido reconocimiento por los años de formación en el estudio de la lengua y la cultura griega antigua, y por abrir un camino en el abordaje discursivo de la literatura griega clásica. Esta tesis incluye algunas conclusiones arribadas en publicaciones realizadas bajo su supervisión, como también ciertas observaciones sobre los géneros cómicos, elaboradas en mi trabajo de adscripción sobre el poema *Batracomiomaquia*, dirigido por el fallecido Prof. César Guelerman. También a él quiero expresar mi enorme gratitud por su orientación en esa etapa de iniciación en la investigación de la literatura griega cómica.

La tesis se ha nutrido, asimismo, de las discusiones en congresos y grupos de investigación y del aporte de bibliografía de otros estudiosos de la comedia aristofánica, como los Dres. Emiliano Buis, María José Coscolla, Diana Frenkel y Julián Gallego, que junto con mi Directora y Codirector de Tesis, han abierto un camino e instalado un espacio para el estudio de la comedia aristofánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sin duda, también esta tesis se ha enriquecido por los señalamientos de evaluadores y editores de distintas publicaciones especializadas y por la transmisión del

conocimiento de la cultura y las lenguas antiguas de todos los docentes que me han formado, y de aquellos profesores y colegas del área de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con los que he tenido el privilegio de trabajar, compartir congresos y grupos de investigación. El trabajo intenso de todos estos años tampoco habría sido posible sin la paciencia y el apoyo de mis queridos familiares y amigos.

Quiero agradecer, finalmente, a la Comisión de Doctorado del área de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, al Dr. Pablo Cavallero, a la Dra. Josefina Nagore, a quien manifiesto mi especial gratitud por la formación en el área de Lengua y Cultura Latinas, a la Dra. Alicia Schniebs y al Dr. Daniel Torres, quien ha evaluado el Plan Definitivo de Tesis. Cabe destacar que este trabajo se ha realizado con el financiamiento de las Becas Internas de Postgrado I y II del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), a cuyos investigadores y evaluadores expreso asimismo mi agradecimiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO PRIMERO. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	14
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN GENERAL.....	14
I.1. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS.....	14
I.2. TEORÍAS SOBRE LA RISA Y LO CÓMICO.....	21
I.2.1. El problema de lo cómico en Platón y Aristóteles.....	21
I.2.2. Algunas teorías fundamentales acerca del discurso cómico.....	34
I.3. DISCURSO POLÉMICO, ARGUMENTACIÓN POLÉMICA Y DISCURSO CÓMICO.....	43
I.3.1. El discurso polémico y la argumentación polémica.....	43
I.3.2. Sátira y polémica.....	46
I.3.3. Parodia y polémica.....	55
I.3.4. Los aportes de la renovada teoría de la argumentación al problema de las relaciones entre argumentación y literatura.....	62
I.4. BLANCO CÓMICO Y DIMENSIÓN POLÉMICA.....	65
I.5. CONCLUSIONES.....	73
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN ESPECÍFICA.....	75
II.1. ORIENTACIÓN POLÍTICA Y ARGUMENTACIÓN EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES.....	75
II.2. EL HUMOR EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES.....	94
II.2.1. El humor satírico y la dupla cómica aristofánica.....	94
II.2.2. La invectiva.....	102
II.2.3. El humor paródico.....	106
II.3. CONCLUSIONES.....	113

CAPÍTULO SEGUNDO. EL PAR CÓMICO EN LA TRADICIÓN LITERARIA.....	115
1. INTRODUCCIÓN.....	115
2. EL PAR CÓMICO DEL "TONTO" Y EL "ASTUTO" EN EL CANTO IX DE <i>ODISEA</i>	117
3. EL PAR CÓMICO DEL TONTO Y DEL ASTUTO EN LA FÁBULA.....	124
4. EL PAR CÓMICO DEL TONTO Y DEL ASTUTO EN LA POESÍA YÁMBICA.....	132
5. EL PAR CÓMICO HOMÉRICO DEL "DÉBIL" Y EL "PODEROSO".....	139
5.1. Odiseo y Tersites.....	139
5.2. Odiseo e Iro.....	142
5.3. Las relaciones de poder en las duplas cómicas tradicionales.....	147
6. CONCLUSIONES.....	150

CAPÍTULO TERCERO. EL PAR CÓMICO EN <i>ACARNIENSES</i>.....	154
1. INTRODUCCIÓN.....	154
2. LA PRIMERA ESCENA AGONAL ENTRE DICEÓPOLIS Y LÁMACO	158
2.1. La construcción del polo negativo de la dupla (<i>Acarnienses</i> 572-627).....	158
2.2. Humor y complicidad: la burla ascendente contra Lámaco.....	171
2.3. Los pares homéricos y la dupla de Diceópolis y Lámaco en su primer enfrentamiento	174
2.4. Lámaco y los estereotipos cómicos.....	180
3. LAS OTRAS ESCENAS AGONALES PROTAGONIZADAS POR EL PAR CÓMICO.....	183
3.1. La segunda escena agonal (<i>Acarnienses</i> 1071-1142).....	183
3.2. La tercera escena agonal (<i>Acarnienses</i> 1174-1234).....	187
3.3. El humor verbal, paródico y satírico en las escenas agonales.....	192
4. EL BLANCO ATENUADO: EL HÉROE CÓMICO.....	196
5. OTROS BLANCOS SECUNDARIOS: LA ESCALA CÓMICA.....	213
6. LA ESTRUCTURA DEL PAR CÓMICO ARISTOFÁNICO EN <i>ACARNIENSES</i> : CONCLUSIONES.....	224

CAPÍTULO CUARTO. EL PAR CÓMICO EN <i>CABALLEROS</i>	236
1. INTRODUCCIÓN.....	236
2. LA CONSTRUCCIÓN DEL BLANCO CÓMICO ANTES DE SU APARICIÓN EN ESCENA.....	240
2.1. La primera descripción de Paflagonio-Cleón.....	240
2.2. La segunda descripción de Paflagonio-Cleón.....	245
2.3. El ataque a Cleón a través de su doble, el Morcillero.....	260
3. LA PRIMERA ESCENA AGONAL ENTRE EL HÉROE Y PAFLAGONIO (VV. 235-497).....	270
3.1. El enfrentamiento entre el coro y Paflagonio.....	270
3.2. La intervención del Morcillero en la escena agonal.....	283
3.3. Primera escena agonal: conclusiones.....	293
4. PARÁBASIS Y SEGUNDA ESCENA AGONAL (VV. 624-682).....	296
5. LA TERCERA ESCENA AGONAL (VV. 691-1408).....	307
5.1. El nuevo papel del Morcillero en el <i>agón</i>	307
5.2. El <i>dêmos</i> burlador.....	319
5.3. La conversión final del Morcillero y de Demos.....	326
5.4. Escenas agonales y discurso político: conclusiones.....	335
6. EL TÓPICO CÓMICO DEL ESCLAVO.....	340
6.1. Tópicos cómicos y argumentación.....	340
6.2. El tópico del esclavo en la tradición literaria.....	344
6.3. Aristófanes y Cratino.....	348
6.4. La poética explícita de Aristófanes.....	351
6.5. El tópico del esclavo en <i>Caballeros</i> : conclusiones.....	358
7. CONCLUSIONES.....	361
CAPÍTULO QUINTO. EL PAR CÓMICO EN <i>AVISPAS Y PAZ</i>	368
I. INTRODUCCIÓN.....	368
II. <i>EL PAR CÓMICO EN AVISPAS</i>	370
II.1. EL PROBLEMA DEL HÉROE CÓMICO: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	370
II.2. LA PRESENTACIÓN DEL BLANCO CENTRAL EN EL PRÓLOGO.....	373
II.3. LAS PRIMERAS ESCENAS DE CONFRONTACIÓN	

ENTRE EL HÉROE Y SU ANTAGONISTA.....	381
II.4. EL CORO DE AVISPAS.....	386
II.5. EL AGÓN ENTRE BDELICLEÓN Y FILOCLEÓN.....	392
II.6. EL TRIBUNAL DE LOS PERROS Y LA VIDA EN SOCIEDAD.....	407
II.7. CONCLUSIONES.....	415
III. <i>EL PAR CÓMICO EN PAZ</i>	419
III.1. LA PRESENTACIÓN DEL HÉROE TRIGEO.....	419
III.2. EL ENFRENTAMIENTO ENTRE TRIGEO Y PÓLEMOS.....	426
III.3. LAS PARTICULARIDADES DEL CORO.....	442
III.4. CONCLUSIONES.....	449
CAPÍTULO SEXTO. CONCLUSIONES.....	451
BIBLIOGRAFÍA.....	462

INTRODUCCIÓN

El objetivo central de nuestra investigación ha sido analizar las relaciones entre humor, argumentación polémica y ficción en la comedia de Aristófanes. Con este propósito, nos hemos centrado en el estudio de la función polémica que desempeña el par cómico (el héroe y su antagonista) en su obra temprana y, fundamentalmente, en los mecanismos de persuasión cómica implementados para devaluar al personaje antagonista, que corporiza el principal contradiscurso atacado en cada pieza.

El *corpus* seleccionado incluye las obras tempranas conservadas del autor que tienen como núcleo temático el debate de temas políticos contemporáneos: *Acarnienses* (425 a. C.) y *Paz* (421 a. C.), que se focalizan en la polémica contra la política belicista; *Caballeros* (424 a. C.), que ataca a los demagogos de la democracia radical, especialmente a Cleón; *Avispas* (422 a. C.), que cuestiona las relaciones entre el poder político y el judicial. La selección del *corpus* obedece a la presencia de una serie de rasgos comunes entre las obras, que les proporciona una especial identidad:

- 1) *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Paz* se caracterizan no solo por su marcada dimensión polémica, sino que además desarrollan especialmente una polémica de carácter político¹.

¹Dentro de la producción aristofánica temprana, hemos dejado de lado la comedia *Nubes*. Nuestra decisión se debe al hecho de que *Nubes* involucra sobre todo una polémica particular, de carácter retórico-filosófico, contra la sofística y la nueva educación. La comedia temprana conservada desarrollaría, a nuestro entender, principalmente tres ejes polémicos dominantes, estrechamente interrelacionados entre sí: la polémica política, la polémica retórico-filosófica y la polémica literaria. Solo el primero de estos ejes es objeto de nuestro estudio.

- 2) Estas piezas emplean de manera sistemática, con fines persuasivos, un repertorio de recursos cómico-polémicos que, según nos proponemos demostrar, son comunes a todas ellas.
- 3) En las cuatro comedias está presente, con mayor o menor protagonismo, el ataque a la figura del demagogo Cleón, ya sea como blanco central o como blanco ocasional.
- 4) Todas se inscriben dentro de la obra temprana conservada de Aristófanes, por lo tanto, presentan un contexto semejante de producción y recepción.

Nuestro trabajo toma como marco teórico los lineamientos de Kerbrat-Orecchioni (1980) sobre el discurso polémico. Según esta autora, "el discurso polémico es un discurso *descalificador*, es decir que ataca a un *blanco* y que pone al servicio de esa mira pragmática dominante (...) todo su arsenal de procedimientos retóricos y argumentativos"². Desde su perspectiva, la argumentación polémica es, entonces, un tipo particular de argumentación: negativa y centrada en el ataque agresivo contra el blanco³. A partir del enfoque de Kerbrat-Orecchioni, postulamos la hipótesis general de que el discurso cómico y sus diferentes variedades (parodia, sátira, caricatura, etc.) tienen una dimensión argumentativa polémica dada por su carácter peyorativo en relación con un blanco. Esto implica que el humor puede producir serios efectos negativos de carácter persuasivo sobre el receptor respecto del blanco al que ridiculiza, incluso en el marco de la ficción dramática. Sostenemos, además, que esta dimensión polémica potencial se pone en acción cada vez que lo cómico recae sobre un blanco bien identificable; y puede reforzarse, mitigarse o incluso neutralizarse de acuerdo con el tratamiento de ese blanco, según nos proponemos demostrar.

² Kerbrat-Orecchioni (1980: 12).

³ Kerbrat-Orecchioni (1980: 30-31).

En el campo de los estudios específicos sobre Aristófanes, el debate sobre los posibles efectos persuasivos de su obra atraviesa el siglo XX y sigue siendo un tema de discusión. Sin embargo, por lo general, la crítica se ha centrado en detectar los testimonios externos a los propios textos que demostrarían –o rebatirían– la influencia ejercida por esas comedias en la opinión pública: entre los argumentos en favor de los efectos sociales persuasivos de la comedia se cuentan, por ejemplo, la existencia de decretos para limitar la libertad de los comediógrafos, las persecuciones del demagogo Cleón contra Aristófanes, el ostracismo de líderes de la democracia radical, entre otros (Sommerstein, 1996); en contra de esta posición, se ha destacado especialmente la adhesión popular que habrían conservado ciertos personajes históricos como Cleón, pese a los reiterados ataques de los comediógrafos (Halliwell, 1984a; Heath, 1987). Desde nuestra perspectiva, los testimonios externos sirven para comprobar los efectos argumentativos concretos que efectivamente pueden haber tenido o no las obras; pero el hecho de que la argumentación no haya convencido al público, al menos de manera inmediata, no prueba que esa dimensión argumentativa no exista; esto vale tanto para el discurso argumentativo ficcional como para el no ficcional. Nuestro análisis deja de lado el problema de los índices externos y se focaliza, en cambio, en el rastreo de las pruebas internas, a los fines de demostrar en el *corpus* seleccionado cómo la comedia se vale de recursos de persuasión cómica que, además del propósito de hacer reír, tendrían el objetivo de devaluar de manera seria y efectiva a ciertos personajes e ideas políticas contemporáneas. Nos hemos propuesto, entonces, identificar, analizar y sistematizar estos mecanismos de persuasión cómica en el marco de la ficción dramática, los cuales asumirían características diferentes de aquellas estrategias retóricas utilizadas en discursos argumentativos no ficcionales como la oratoria política.

Nuestra exposición se organiza en tres grandes partes: una sección de antecedentes, una analítica y las conclusiones. Los antecedentes de la investigación se exponen críticamente en los dos primeros capítulos: "Estado de la cuestión" y "El par cómico en la tradición literaria". El capítulo inicial presenta una síntesis actualizada de las fuentes bibliográficas (generales y específicas) sobre las que se basa nuestro trabajo, señala las diferencias fundamentales entre nuestro abordaje y los estudios consignados y elabora un modelo teórico de análisis sobre las relaciones entre humor, argumentación polémica y ficción. El segundo capítulo, "El par cómico en la tradición literaria", rastrea en géneros anteriores a la comedia (especialmente épica, yambo y fábula) los antecedentes literarios que habrían influenciado la construcción de la dupla cómica en Aristófanes, compuesta por los personajes del burlador y el burlado. Sostenemos la hipótesis específica de que el denominador común de todos estos géneros, incluida la comedia aristofánica, es que el blanco cómico central se construye en todos los casos por oposición a un personaje antinómico y complementario. De este modo, el blanco cómico suele conformar una dupla integrada por la figura del héroe, el burlador, y la de su antagonista, que se constituye como el objeto central de la burla. En vista de este denominador común, el segundo capítulo se concentra en el rastreo y la descripción de los pares cómicos más relevantes de la tradición literaria, con especial énfasis en la construcción del personaje antagonista. Estos dos primeros capítulos preceden a la parte analítica en tanto permiten elaborar un modelo de análisis, fundado en la lógica binaria del par cómico, para abordar el estudio de la dimensión polémica en el *corpus* escogido.

Los tres capítulos siguientes, que pertenecen a la sección analítica, se ordenan de acuerdo con un criterio cronológico que permite observar la evolución y las variantes en la construcción del par cómico aristofánico y, en particular, del blanco central en cada pieza. Esta sección emprende el estudio detallado del antagonista

de la dupla aristofánica y de los mecanismos persuasivos de su degradación cómica, fundamentado con el análisis de pasajes clave en cada comedia, como ser las escenas agonales que involucran el enfrentamiento entre el héroe y su oponente: Diceópolis y Lámaco, en *Acarnienses*; el Morcillero y Paflagonio en *Caballeros*; Bdelicleón y Filocleón en *Avispas*; Trigeo y Pólemos en *Paz*. El estudio del *corpus* toma como punto de partida la hipótesis específica, esbozada en el capítulo anterior, de que la dimensión polémica en Aristófanes se estructura a partir de la lógica binaria del par cómico tradicional. A nuestro entender, la adopción y la adaptación del par tradicional a la comedia aristofánica constituyen uno de los recursos centrales de persuasión cómica en el autor: mediante el uso del modelo de la dupla heredada, el polo negativo del par aristofánico –es decir, el antagonista del héroe– quedará asociado a los ojos del público con muchos de los rasgos negativos que pesan sobre el polo negativo del par tradicional.

Por último, el capítulo final realiza un análisis comparativo del *corpus* completo y lo articula con los aportes teóricos elaborados en la primera parte de nuestra investigación a fines de arribar a conclusiones generales sobre la relación entre humor, argumentación polémica y ficción en la comedia temprana de Aristófanes. El análisis comparativo permite demostrar que el autor implementa estrategias de persuasión cómica sistemáticas para degradar a sus blancos centrales de manera seria y efectiva, guiar la interpretación del espectador y limitar las ambigüedades propias de toda obra ficcional.

CAPÍTULO PRIMERO

ESTADO DE LA CUESTIÓN

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN GENERAL

I.1. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

El tema de investigación propuesto, el estudio de las relaciones entre humor¹, argumentación polémica y ficción en la comedia aristofánica, involucra una serie de ejes teóricos fundamentales: en primer lugar, el problema de la definición de lo cómico y sus propiedades; en segundo término, la caracterización del discurso polémico y de la argumentación polémica; en tercer orden, la relación entre argumentación polémica y discurso cómico; y por último, el funcionamiento de la argumentación polémica en el marco específico de la ficción literaria. En este primer apartado, nos limitamos a la exposición crítica de los estudios generales más significativos que hayan indagado algunos de estos cuatro ejes, a fines de establecer el marco teórico-conceptual en el que se apoya nuestro trabajo y señalar los puntos de contacto y las diferencias centrales entre nuestro abordaje y los estudios consignados.

¹ Usamos el término "humor" en un sentido amplio, como equivalente de "cómico". Dentro del campo semántico de lo cómico, existe una gran variedad de usos y concepciones contradictorias sobre los mismos términos. La diferenciación, por ejemplo, entre lo cómico y lo ridículo (*i.e.* lo cómico es voluntario; lo ridículo, involuntario); o entre lo cómico y el humor en su sentido restringido (*i.e.* el humor es una forma particular de lo cómico, un risa amarga, que implica "el sentimiento de lo contrario"; cf. Pirandello, 1994: 162). Esta multiplicidad de acepciones dentro del campo semántico de lo cómico ha dado lugar a caracterizaciones diferentes e incompatibles entre sí (cf. Olbrechts-Tyteca, 1974: 15-16; Attardo, 1994: 3-5). La falta de consenso respecto de estas distinciones y el hecho de que no resultan indispensables para nuestro trabajo nos lleva a preferir el uso de una noción general de lo cómico, que no se diferencie del concepto de humor ni de ridículo. El mismo criterio elige, por ejemplo, Olbrechts-Tyteca (1974: 16).

Resulta pertinente realizar una serie de aclaraciones terminológicas y proporcionar algunas definiciones, al menos preliminares, de los conceptos básicos que vertebran esta investigación. Entendemos lo cómico, en términos generales, como “el estímulo causante de la risa”². Olbrechts-Tyteca (1974), entre otros autores³, ha planteado las dificultades que implica definir el fenómeno de lo cómico a partir de su efecto: por ejemplo, el hecho de que la risa puede ser provocada por factores diferentes de lo cómico (*i.e.* causas orgánicas), o que lo cómico puede generar tanto la risa como la sonrisa⁴. A pesar de estas objeciones, la propia autora reconoce que se ve obligada a utilizar el efecto como criterio⁵. Por cierto, este mismo principio es el que adopta la mayoría de las teorías modernas sobre el humor, como ser los enfoques de Bergson (1900) o Freud (1905)⁶. A nuestro modo de ver, utilizar el criterio de la risa para definir lo cómico, si bien puede resultar simplificador, permite dar cuenta de la manera más general y abarcadora de todas las variedades del humor y destaca el hecho más regular en él: provocar o, al menos, tener la intención de provocar ya sea la risa, la sonrisa o la carcajada.

Dentro del campo general de lo cómico, se encuentran sus distintas modalidades: la ironía, la caricatura, la parodia, la sátira, el grotesco, entre otras formas. Nuestro estudio se concentra, fundamentalmente, en el análisis de dos variedades literarias: la sátira y la parodia. Esta decisión se debe al hecho de que el humor satírico y el humor paródico constituyen dos formas cómicas centrales en la obra de

² Gil Fernández (1998: 307).

³ Cf. Attardo (1994: 10-13) y Defays (1999: 14).

⁴ Olbrechts-Tyteca (1974: 11-12) menciona, además, otras tres objeciones: 1) la risa no siempre tiene la misma significación: por ejemplo, en algunas culturas adquiere un simbolismo religioso; 2) la risa no es proporcional a la intensidad de lo cómico y la aptitud para la risa varía de una persona a otra; 3) en muchos casos, no es posible observar directamente la risa ni saber si es espontánea o simulada.

⁵ Olbrechts-Tyteca (1974: 13).

⁶ Attardo (1994: 10).

Aristófanes⁷ y porque en ellas la dimensión polémica tiene una importancia fundamental; especialmente en la sátira, como ha advertido gran parte de los estudios específicos sobre el tema⁸. Nuestro trabajo parte de dos definiciones preliminares y provisionales sobre sátira y parodia, que revisaremos a la luz de distintas perspectivas teóricas: la parodia en su definición clásica es considerada una imitación y transformación burlesca de un texto anterior⁹; la sátira, por su parte, se concibe como un arte retórico y moral que suele ridiculizar blancos contextuales¹⁰.

En cuanto a las nociones específicas sobre discurso polémico y sobre argumentación polémica que guían nuestra investigación, Kerbrat-Orecchioni define el primero como un discurso *descalificador* que ataca a un *blanco*¹¹. Por su parte, la argumentación polémica reviste, según la autora, una naturaleza particular: al estar orientada hacia la descalificación pierde el rigor de las pruebas; domina en ella la exageración, la deformación del discurso del adversario y el ataque bajo o gratuito¹². Esto significa que el concepto de “argumentación polémica” se incluye dentro de la noción más abarcadora de “argumentación”: el primero constituye simplemente un modo especial de argumentación, de carácter negativo y centrado en la descalificación de su blanco.

⁷ Si bien presentamos en esta primera instancia esta afirmación como un hecho, nos proponemos demostrar a partir del análisis del *corpus* la importancia fundamental que adopta sobre todo el humor satírico, y en segundo lugar el humor paródico, en el ataque contra el personaje antagonista de la dupla cómica.

⁸ Rosenheim (1963: 17-23), por ejemplo, considera que la sátira persuasiva es una forma lúbrica de la retórica polémica; la principal diferencia entre ambas, según el autor, reside en el carácter ficcional de la primera. Cf. Van Rooy (1966), Bloom (1979), Rosen (2007).

⁹ Esta definición de parodia coincide con la concepción moderna del término y con las definiciones lexicográficas. Rose (1995: 169) señala que el concepto de parodia en su uso moderno se concibe como “un ‘doble’ burlesco y ridiculizador” y como una forma “destruccionista y hostil respecto de su blanco”. Sin embargo, la autora, lo mismo que Linda Hutcheon [1985] (2000: 5-6), considera que esta visión es insuficiente y reduccionista. Volveremos sobre esta discusión en las págs. 58 ss.

¹⁰ Griffin (1994: 1-2) presenta estos rasgos definitorios de la sátira, que se fijaron alrededor de la década del sesenta y que siguen vigentes en gran parte de los estudios posteriores.

¹¹ Kerbrat-Orecchioni (1980: 12).

¹² Kerbrat-Orecchioni (1980: 30-31).

Nuestro trabajo se inscribe dentro de la concepción amplia de argumentación, formulada por Bange, quien la define como el “conjunto de actividades del productor para anticipar y guiar la interpretación del receptor”¹³. Los recursos humorísticos, entre otros, serían una de las actividades privilegiadas en la comedia aristofánica para orientar la interpretación del espectador. En definitiva, si entendemos la argumentación en términos de Bange, la argumentación polémica se puede concebir como el conjunto de actividades del productor para guiar la interpretación del receptor en un sentido estrictamente negativo respecto de un blanco.

Es necesario aclarar, asimismo, que las expresiones “dimensión argumentativa” y “dimensión polémica” son de uso corriente en la renovada teoría de la argumentación y en el análisis del discurso. Desde el análisis del discurso, Amossy (2000) (2008) realiza una distinción entre los discursos que tienen una clara intención persuasiva, como el discurso político o el publicitario, y aquellos que tan solo orientan el modo de ver, de sentir o de pensar del alocutario, como pueden ser un artículo periodístico informativo o un relato literario. Estos últimos tienen un objetivo manifiesto diferente que el de argumentar (*i.e.* informar, describir, narrar), por lo tanto, no poseen una “visée argumentative”, sino simplemente una “dimension argumentative”¹⁴. Por su parte, entendemos que un discurso con “intención polémica” es aquel que tiene como objetivo principal polemizar contra un adversario; la “dimensión polémica” está presente, en cambio, en aquellos discursos que no presentan el propósito central o manifiesto de polemizar contra un blanco, pero que sin embargo ejercen un efecto negativo persuasivo en contra de

¹³ Bange (1981: 95). Hemos realizado la traducción de todos los pasajes de bibliografía citada cuyo original se encuentra escrito en lengua extranjera, con excepción de los textos que manejamos en ediciones traducidas. En este último caso, los nombres de los traductores aparecen citados en la lista de bibliografía final.

¹⁴ Amossy (2008: 3-4).

este. Ese es el caso, creemos, de la comedia aristofánica, discurso cómico teatral cuyos objetivos más evidentes son los de hacer reír y producir un goce estético, pero que también influye negativamente –de manera secundaria– en la visión que los espectadores se forjan sobre ciertos personajes contemporáneos y sobre sus posiciones políticas.

Una última aclaración terminológica se impone sobre el uso de la palabra “discurso” y las implicancias ligadas a la utilización del término. Desde la perspectiva de la lingüística de la enunciación, Benveniste define el discurso como “toda enunciación que supone un locutor y un auditor y, en el primero, la intención de influenciar al otro de alguna manera”¹⁵. Desde este enfoque, que coincide con nuestro propio abordaje, todo discurso conlleva una voluntad persuasiva del locutor, ya sea porque posee –en términos de Amossy– una intención argumentativa central o tan solo una dimensión argumentativa¹⁶. En definitiva, al referirnos al “discurso cómico” nuestro trabajo pone el foco de análisis en tres ejes: en el enunciador-autor, en el enunciatario-público y en la orientación discursiva, es decir, los propósitos argumentativo-polémicos del discurso¹⁷. En particular, los términos “enunciador” y “enunciatario” suelen referirse a una construcción de carácter

¹⁵ Benveniste (1966: 242).

¹⁶ Amossy [2000] (2010: 9) sintetiza de manera muy precisa la concepción del término desde la perspectiva del análisis del discurso: “todo discurso supone el acto de hacer funcionar el lenguaje en un marco figurativo (‘yo’- ‘tú’), está prendido en la trama de los discursos que lo preceden y lo rodean, produce queramos o no una imagen del locutor e influye sobre las representaciones o las opiniones del alocutario”. Por su parte, Charaudeau y Maingueneau (2002: 179-184) definen en forma detallada las ideas involucradas en el concepto de discurso: 1) el discurso supone una organización transaccional; 2) se caracteriza por estar orientado, es decir que el locutor guía la palabra en función de un determinado fin; 3) el discurso es una forma de acción; 4) es esencialmente interactivo, por lo tanto, “supone siempre la presencia de otra instancia de enunciación a la cual se dirige el locutor y con respecto a la cual construye este su propio discurso” (2002: 182); 5) se encuentra contextualizado en una situación de enunciación determinada; 6) es tomado a cargo por un locutor que “se plantea como fuente de las localizaciones personales, espaciales y temporales, e indica a la vez qué aptitud adopta respecto de lo que dice y respecto de su interlocutor” (2002: 182-183); 7) está regido por normas; 8) establece relaciones interdiscursivas con otros discursos.

¹⁷ Cf. Griffin (1994: 197).

discursivo. El enunciador tiene una identidad interna al discurso, que se diferencia del emisor o sujeto empírico, es decir, el locutor externo, que posee una identidad social¹⁸. En el caso de la comedia aristofánica, el emisor es el autor o el productor de la obra y el enunciador es la identidad discursiva que se construye del autor en el propio discurso teatral. El enunciador puede decirnos mucho sobre el emisor, pero no debe confundirse con él. En los textos clásicos, salvo por las fuentes conexas, no contamos por lo general con mayores datos externos ni elementos de análisis que el discurso mismo; por lo tanto, nuestro abordaje apunta a fijar la construcción de la imagen del poeta que se elabora discursivamente y también la orientación discursiva fijada desde el propio discurso, más allá de que esta represente exactamente la postura del sujeto empírico¹⁹.

Luego de estas aclaraciones terminológicas, intentaremos por último fijar los límites de nuestra investigación. Nuestro objetivo no es presentar una teoría general sobre lo cómico, sino solo estudiar en la comedia aristofánica uno de sus aspectos: su dimensión persuasiva de carácter polémico. El humor estaría dotado, en nuestra opinión, de una fuerza persuasiva polémica potencial, capaz de degradar de manera efectiva un blanco a los ojos del destinatario, incluso en el marco de la ficción dramática. Si bien esta hipótesis puede aplicarse al estudio de discursos no ficcionales (*i.e.* la oratoria deliberativa, judicial, epidíctica) nuestro análisis y demostración se restringe al uso persuasivo del humor en el plano de la ficción literaria, en particular, de la comedia de Aristófanes. Evidentemente, los recursos cómicos pueden operar en el discurso argumentativo no ficcional, en combinación con otros recursos de la retórica clásica, como instrumentos eficaces para degradar

¹⁸ Charaudeau y Maingueneau (2002: 541-2).

¹⁹ El discurso teatral entraña una complejidad particular: en términos de Ubersfeld [1977] (1996: 197), la presencia de la voz del locutor I (el "scripteur") y la voz del locutor II (los personajes). Desde nuestra perspectiva, no nos interesa en particular la voz del autor empírico, sino la voz del enunciador-autor y la de los personajes, que pueden o no identificarse con el enunciador-autor.

un blanco; sin embargo, el uso persuasivo del humor adopta en la ficción cómica características particulares que tienen que ver, sobre todo, con la construcción de personajes. En Aristófanes, los personajes de la dupla cómica y, en especial, la construcción del antagonista, blanco central de sus obras, cumplen una función argumentativo-polémica fundamental que constituye el eje de nuestro análisis. En suma, nos hemos centrado exclusivamente en analizar y demostrar la existencia y el funcionamiento de la dimensión argumentativo-polémica del humor en el marco ficcional de la comedia aristofánica a través del estudio del par cómico.

En la medida en que el problema de la dimensión polémica del humor se inscribe dentro de la problemática más amplia de la definición de lo cómico y sus características, es necesario, sin embargo, que comencemos el estado de la cuestión dando cuenta de los abordajes teóricos que hayan indagado el problema del humor y la risa en términos generales. La primera parte de esta presentación consigna, entonces, las teorías más significativas sobre lo cómico a fines de rastrear en ellas los antecedentes que sustentan nuestra hipótesis. La segunda parte se concentra en la caracterización del discurso polémico, de la argumentación polémica y sus relaciones con el humor. Dedicamos dos secciones específicas a la vinculación entre polémica y sátira, por un lado, y polémica y parodia por otro. Por último, damos cuenta de los trabajos que provienen del campo de la teoría de la argumentación que hayan reconocido, en sentido amplio, la presencia de una dimensión argumentativa en la ficción literaria.

I.2. TEORÍAS SOBRE LA RISA Y LO CÓMICO

I.2.1. El problema de lo cómico en Platón y Aristóteles

Sobre el problema de la risa y lo cómico, hay un gran número de trabajos que provienen del campo de la filosofía, el psicoanálisis y la teoría literaria, como los aportes clásicos de Hobbes (1651), Kant (1790), Schopenhauer (1819), Bergson (1900), Freud (1905) y Bajtín (1974) (1986) (2002), entre los más relevantes. Sin embargo, nuestro punto de partida del estado de la cuestión son las concepciones antiguas, de Platón y Aristóteles, sobre lo cómico y sobre las relaciones entre humor y argumentación, que nos servirán de base para tratar los abordajes posteriores sobre el tema y construir el marco teórico necesario para el análisis de la comedia aristofánica.

En el diálogo *Filebo*, Platón define la naturaleza de lo ridículo (τὸ γελοῖον)²⁰. El vicio (πονηρία) de la ignorancia de sí, es decir, la incapacidad de poner en práctica el mandato délfico “γνώθι σαυτόν” (“conócete a ti mismo”), constituye la naturaleza de lo ridículo²¹. Lo que provoca la risa es la presunción de ciertos individuos de ser más ricos (πλουσιώτεροι) de lo que son en realidad, de ser más

²⁰ *Filebo* 48 a - 50 a. Schulthess (2000: 309-315) expone con detalle la argumentación del filósofo sobre lo γελοῖον en el *Filebo*. Un panorama más general presenta Gil Fernández (1998: 316-320), quien sintetiza el pensamiento platónico sobre la risa y lo cómico presente en varios de sus diálogos: *Filebo*, *República* y *Leyes*. También Plebe (1952: 13-30) se ocupa de la teoría platónica sobre lo cómico, pero analiza en particular los puntos de contacto y las diferencias con la visión aristotélica. Dentro de la bibliografía específica sobre Aristófanes, Hubbard (1991: 2-4) argumenta que la falta de autoconocimiento, rasgo esencial del ridículo según el *Filebo*, está presente en los distintos personajes de Aristófanes (el héroe, su antagonista, el coro y la propia representación del poeta). También Halliwell (1991a) (2008), entre otros, se ha ocupado de la vinculación entre la comedia aristofánica y el pensamiento de los filósofos antiguos.

²¹ *Filebo* 48 c 4 - d 2.

bellos (καλλίονες), o de tener más virtud (ἀρετή) –en especial, más sabiduría (σοφία)– de la que efectivamente tienen²².

La risa representa, según el filósofo, una forma particular de la envidia a la que denomina παιδικὸς φθόνος (“envidia pueril”)²³. En términos generales, la envidia constituye una mezcla de placer (ἡδονή) y de pena (λύπη); es una λύπη que se regocija frente a los males ajenos²⁴. La risa expresa, entonces, una envidia infantil, juguetona, que experimenta placer ante los males de los amigos: el mal de la ignorancia de sí mismos²⁵.

Platón define también el blanco propio de la risa: los individuos ridículos (καταγελάμενοι) son los débiles (μετ’ ἀσθενείας), incapaces de ejercer una venganza ante la burla (ἀδύνατοι τιμωρεῖσθαι). En cambio, la ignorancia de los fuertes (ἄγνοια τῶν ἰσχυρῶν) no es ridícula, sino odiosa y fea (ἐχθρά τε καὶ αἰσχρά) porque puede producir un daño en los demás²⁶.

El filósofo, en suma, entiende lo ridículo en un sentido peyorativo²⁷ y lo asocia con un blanco humano bien definido, el hombre ignorante de sí. Podemos afirmar entonces que Platón tiene en cuenta el costado degradante de la risa: su capacidad de rebajar al individuo que cree ser mejor de lo que es en realidad. En este sentido, su concepción constituye un antecedente teórico para abordar el estudio de los efectos argumentativos negativos del humor sobre el blanco cómico, si bien restringe el objeto de burla a un blanco excesivamente limitado: el amigo débil e ignorante de sí.

²² Filebo 48 d 4 - 49 a 5.

²³ Filebo 49 a 8.

²⁴ Filebo 48 b 8 - 12.

²⁵ Filebo 49 e - 50 a.

²⁶ Filebo 49 b 6 - c 5.

²⁷ Gil Fernández (1998: 316) señala que en el *corpus* de los textos griegos de líricos, trágicos, presocráticos, historiadores y en Platón mismo la mayoría de las apariciones de los términos γέλως (“risa”), γελοῖον (“ridículo”), γελάω (“reír”) tienen el sentido peyorativo de *derisus*. Por su parte, Greene (1920: 66-71) observa que el propio Platón utiliza el ridículo para atacar a sus adversarios.

Sin duda, algunos de los blancos cómicos tradicionales de la literatura griega antigua se asimilan a la visión de Platón, como por ejemplo el Tersites homérico: feo (αἰσχρός)²⁸ –en sentido físico y moral–, ignorante de su condición de inferioridad respecto de los jefes atenienses y demasiado débil como para defenderse de las burlas. Pero el análisis del *corpus* aristofánico deja en evidencia que no solo los blancos débiles, sino fundamentalmente los poderosos (*i.e.* políticos, militares, intelectuales) constituyen el objeto de burla predilecto de la comedia antigua. Si bien la concepción de Platón no resulta explicativa, en este aspecto particular, para el análisis de los καταγελάμενοι aristofánicos, su testimonio permite verificar las valoraciones negativas que la filosofía griega vinculaba con el objeto de burla. Esos sentidos negativos (la ignorancia y la fealdad física y moral), como corroboraremos en el capítulo próximo, están asociados en la literatura griega al blanco cómico tradicional desde Homero. Aristófanes utiliza esa carga negativa heredada, presente tanto en la tradición literaria como en el pensamiento filosófico, para degradar a sus blancos centrales: su ridiculización de los poderosos, por ejemplo, logra rebajar al blanco y despojarlo, al menos de manera simbólica, de su poder.

Cabe destacar, por otra parte, que Platón manifiesta una actitud de rechazo hacia lo cómico y hacia la risa, que únicamente acepta dentro de determinados límites. Esta visión negativa se pone en evidencia no solo en la clara demarcación que establece respecto de los blancos de risa, sino también cuando el filósofo aconseja a los jóvenes no ser excesivamente φιλογέλωτες en su diálogo *República* (III, 388 e 5). Del mismo modo, en *Leyes* (XI, 936 a 3-5) Platón acepta la risa solo bajo ciertas condiciones:

²⁸ *Iliada* II. 216. En *Leyes* (VII, 816 d - e) Platón aporta otras características de lo ridículo, esta vez en referencia al arte cómico: la comedia, afirma, imita cuerpos y pensamientos vergonzosos (αἰσχρός).

εἰς ἀλλήλους τούτοις ἄνευ θυμοῦ μὲν μετὰ παιδιᾶς ἐξέστω, σπουδῇ δὲ ἄμα καὶ θυμουμένοισιν μὴ ἐξέστω²⁹.

Que se permita a estos [los poetas autorizados]³⁰ burlarse unos de otros sin saña, con bromas pueriles, pero que no se les permita hacerlo en serio y con indignación.

En este pasaje, Platón da cuenta de la relación entre la risa y la agresión al diferenciar dos matices dentro del humor: por un lado, la risa sin saña (ἄνευ θυμοῦ), cercana al juego de niños (μετὰ παιδιᾶς); por otro, la risa hostil, indignada (θυμούμενος), que se burla seriamente (σπουδῇ) de su blanco³¹. Este abordaje, aunque prescriptivo, resulta un poco más amplio que la descripción del *Filebo* que se circunscribe a la envidia pueril (παιδικὸς φθόνος), una risa infantil, dirigida contra los amigos. *Leyes*, en cambio, consigna el aspecto ofensivo de lo cómico, pero lo prohíbe porque lo considera una forma de λοιδορία (“insulto”, “injuria”)³².

La injuria, en términos de Kerbrat-Orecchioni, es una “forma elemental del discurso polémico”³³. Por lo tanto, podemos afirmar que el abordaje platónico contempla de manera incipiente la relación entre el humor, la agresión injuriosa y el discurso polémico. Si traducimos el planteo platónico sobre los matices del humor en nuestros términos, podemos decir que hay dos formas de lo cómico: un humor hostil (equivalente a la risa platónica θυμῶ καὶ σπουδῇ) y un humor amistoso, inofensivo (equivalente a la forma pueril μετὰ παιδιᾶς, ἄνευ θυμοῦ); la primera exagera la dimensión polémica potencial del discurso cómico y la segunda la mitiga. Aristófanes, por ejemplo, dirige una risa inofensiva, mitigada, contra sus héroes cómicos y una risa hostil, fuertemente polémica, contra el personaje antagonista. A nuestro parecer, los dos matices que registra el filósofo están

²⁹ Utilizamos la edición de Burnet (1903). Todas las traducciones de autores griegos son nuestras.

³⁰ Los poetas autorizados son aquellos no menores de cincuenta años (*Leyes* VIII, 829 c 6-7), buenos y honrados en la ciudad (*Leyes* VIII, 829 d 1-2).

³¹ Halliwell (1991: 280) ha señalado los dos matices del humor presentes en *Leyes*.

³² *Leyes* XI, 935 c-d.

³³ Kerbrat-Orecchioni (1980: 14).

presentes en la comedia aristofánica, pero la forma dominante es la risa ofensiva, que ejerce un fuerte efecto polémico en contra del antagonista y de su posición política.

Platón no hace referencias explícitas a la relación entre humor y argumentación, pero sí contempla los efectos argumentativos de la ficción literaria, cualquiera sea su género. Esta visión queda de manifiesto en *República* (II, 377 b - II, 383 c; III, 386 a - III, 403 c): el filósofo presenta allí una serie de críticas a los poetas, especialmente a Homero, y propone aceptar en su república ideal solo a los poetas que escriban de acuerdo con las necesidades de la *pólis*³⁴. Si bien reconoce los méritos de un poeta capaz de imitarlo todo, lo excluye de su república por los efectos nocivos que provocaría sobre los ciudadanos (*República* III, 398 a - b)³⁵. En su diálogo *Gorgias* (502 d), por otra parte, Platón explicita la relación entre poesía y retórica al sostener que los poetas suelen valerse del arte de la oratoria en sus obras³⁶. Estas observaciones demuestran que el filósofo advierte el poder persuasivo y formativo de la ficción, sea cómica o seria, y por eso mismo propone controlar sus contenidos.

En síntesis, Platón presenta en *Filebo* una teoría sobre lo cómico que tiene en cuenta su aspecto peyorativo y degradante, aunque lo restringe a un blanco: el ignorante de sí mismo. En *Leyes* distingue los matices entre una risa pueril, in-

³⁴ El filósofo sostiene, entre otras prohibiciones, que no se debe permitir que los poetas presenten imágenes negativas de dioses y héroes, porque de esa forma los hombres pueden justificar su propia maldad (*República* III, 391 e). Rechaza, por ejemplo, las escenas homéricas en que los dioses ríen (*República* III, 389 a 1). Más adelante, en el libro X (605 c - 606 c), explica además que la tragedia y la comedia son contrarias a la medida, ya que permiten manifestar actitudes que de otro modo se reprimirían como ser la risa y el llanto.

³⁵ En *República* (III, 398 a 8 - b 1), Platón aboga en favor de otra clase de poeta: αὐτοὶ δ' ἂν τῷ αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστερῳ ποιητῇ χρῶμεθα καὶ μυθολόγῳ ὠφελίας ἕνεκα ("Nosotros mismos podríamos utilizar a un poeta o narrador más austero y menos agradable, que sea provechoso"). Además, considera necesario convencer a madres y nodrizas de contar relatos convenientes para moldear el alma de los niños (*República* II, 377 c 2-4).

³⁶ *Gorgias* 502 d 2-3 (ed. Burnet, 1903): οὐ ῥητορεύειν δοκοῦσί σοι οἱ ποιηταὶ ἐν τοῖς θεάτροις; (Sócrates: "¿No te parece que los poetas practican la oratoria en los teatros?").

ofensiva, y una risa seria y hostil. Si bien no contempla de manera directa el efecto argumentativo negativo de lo cómico, de algún modo su rechazo a la risa ofensiva lo deja entender de manera indirecta. En cambio, observa en forma expresa el poder persuasivo de la poesía, ya sea cómica o seria, y propone que el Estado ejerza su vigilancia sobre ella.

Aristóteles también aborda el tema de la risa y lo cómico en varios de sus libros³⁷, pero nos limitaremos a analizar los aportes más significativos para nuestra investigación expresados en *Poética*, *Ética nicomaquea* y *Retórica*. En *Poética* la definición aristotélica de la comedia y la diferencia de esta con la tragedia se basan fundamentalmente en la condición de los personajes: la comedia imita a hombres peores (χειρόνες) de lo que son hoy en día y la tragedia, a hombres mejores (βελτίονες)³⁸. Del mismo modo, en los orígenes de los géneros, los poetas más serios (σεμνότεροι) imitaban acciones buenas y a hombres buenos; en cambio, los más vulgares (εὐτελέστεροι) imitaban las acciones de hombres malvados; los primeros componían himnos y encomios (ὕμνοι καὶ ἐγκώμια); los segundos, invectivas (ψόγοι)³⁹. Esta definición aristotélica no solo involucra una menor valoración de la comedia respecto de la tragedia, sino también deja en evidencia el carácter degradante del género al presentar personajes negativos.

³⁷ Sobre la estética aristotélica de la comedia y su visión sobre lo cómico, véanse por ejemplo los estudios de Plebe (1952: 13-30) y Gil Fernández (1998). La reconstrucción hipotética del libro segundo de la *Poética*, que desplegaría la concepción del filósofo sobre la comedia, ha sido abordada fundamentalmente por Janko (1984), quien intenta reponer su contenido a partir del *Tractatus Coislinianus*. Golden (1984), por su parte, se propone arribar a la definición aristotélica de la comedia a partir de *Poética* y *Retórica*. Sutton (1994) repasa la teoría aristotélica para explorar el problema de la catarsis en la comedia. Dentro de la crítica aristofánica, Hubbard (1991: 4-8) analiza la presencia de las figuras del ἀλαζών y el εἰρων aristotélico en los personajes de Aristófanes. Rosen (1988a: 1) (2007: 27-40) estudia la relación entre comedia y yambo, planteada por la *Poética*, y observa que los filósofos antiguos advierten y repudian el aspecto agresivo de ambos géneros (cf. Degani, 1991: 1-4).

³⁸*Poética* II, 1448 a 16-18.

³⁹*Poética* IV, 1448 b 25-27.

Aristóteles también vincula el humor (τὸ γελοῖον) con lo feo (αἰσχροῦν). Si en Platón lo ridículo implica ignorancia, un error en la valoración de sí, de manera semejante en Aristóteles lo cómico es una forma de fealdad (αἰσχροῦς) y de error (ἀμάρτημα) que no causa dolor ni destrucción, a diferencia del error trágico (V, 1449 a 32-37):

ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὡσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχροῦν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης⁴⁰.

La comedia es, como dijimos, imitación de los peores, pero no de toda forma de maldad, sino que lo cómico es parte de lo feo. Porque lo cómico es una clase de error y de fealdad que no causa dolor ni destrucción, como por ejemplo la máscara cómica que es algo feo y distorsionado, sin dolor.

Lo cómico en Aristóteles, en definitiva, continúa siendo un objeto devaluado: el blanco es feo (αἰσχροῦς), distorsionado (διεστραμμένος) y conlleva el error (ἀμάρτημα). Por otra parte, Aristóteles desacredita la poesía cómica más agresiva (el ψόγος), que tiene un blanco particular, y rescata en cambio lo cómico (τὸ γελοῖον). El filósofo argumenta que la poesía apunta a lo general, a crear caracteres universales, no a lo particular, como es el caso del ψόγος, que ejerce su burla contra individuos concretos (IX, 1451 b 1-15)⁴¹. En este sentido, parece tomar partido por la comedia de su época, al tiempo que menosprecia el yambo y la comedia antigua (IX, 1451 b 11-15):

ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὡσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

⁴⁰ Utilizamos la edición de Bywater [1897] (1938).

⁴¹ En el mismo pasaje, Aristóteles contraponen también la poesía con la historia, que tiende a lo particular (IX, 1451 b 6-7): ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει ("La poesía se refiere más bien a lo general, mientras que la historia se refiere a lo particular").

En la comedia esto [la tendencia de la poesía a lo general] ya se ha hecho manifiesto. Pues [los poetas], después de componer la trama con hechos verosímiles, les dan a los personajes cualquier nombre tomado al azar, y no componen, como los yambógrafos, acerca de lo particular.

La *Poética* pone de manifiesto que Aristóteles advierte los matices de lo cómico, al igual que Platón: uno más agresivo, fuertemente polémico, con blancos concretos y particulares (la burla personalizada del ψόγος) y un humor moderado, restringido a blancos feos, de carácter genérico (τὸ γελοῖον). Por otro lado, su obra tiene un carácter prescriptivo: propone una forma de comedia más cercana a la comedia media o nueva que a la antigua. En efecto, el tipo de humor de la comedia antigua potencia al máximo los efectos polémicos de lo cómico, mediante una risa agresiva que recae sobre blancos extratextuales.

Pero las dos formas de lo cómico que delimita Aristóteles no solo diferencian comedia antigua y media y remarcan la preferencia aristotélica por la segunda, como se ha hecho notar muchas veces⁴², sino que son dos formas de humor presentes en Aristófanes: el héroe suele representar un blanco genérico, en la obra temprana por lo general un campesino (*i.e.* Diceópolis, Trigeo) o un político nuevo de carácter ficcional (por ejemplo, el Morcillero de *Caballeros*), mientras que el antagonista suele ser un blanco particular, de existencia histórica real en la Atenas contemporánea (*i.e.* Lámaco, Cleón, Sócrates).

En *Ética nicomaquea* Aristóteles distingue también entre distintas formas del humor; pero no se refiere ya a las diversas variedades literarias de lo cómico como en *Poética*, sino a las diferentes maneras de hacer reír en el plano de la vida social. En primer término, el filósofo reserva el humor a los momentos de descanso (IV 8, 1127

⁴² Ussher (1977: 72) considera que el filósofo expresa su preferencia por la comedia de su tiempo. De la misma opinión es Halliwell (1987: 87, n. 2), quien sostiene que Aristóteles se inclina en *Poética* por la forma moderada de humor presente en la comedia media. Para una posición diferente, véase Heath (1989), que se opone a la interpretación dominante.

b 33-34). En segundo lugar, rescata únicamente el humor en su término medio (μέσος), de acuerdo con su visión de que “las virtudes son modos de ser intermedios”⁴³; rechaza, en cambio, las modalidades del “exceso” (ὑπερβολή) y del “defecto” (ἔλλειψις) (IV 8, 1128a 3-10):

δῆλον δ' ὡς καὶ περὶ ταῦτ' ἔστιν ὑπερβολή τε καὶ ἔλλειψις τοῦ μέσου. οἱ μὲν οὖν τῷ γελοίῳ ὑπερβάλλοντες βωμολόχοι δοκοῦσιν εἶναι καὶ φορτικοί, γλιχόμενοι πάντως τοῦ γελοίου, καὶ μᾶλλον στοχαζόμενοι τοῦ γέλωτα ποιῆσαι ἢ τοῦ λέγειν εὐσχήμονα καὶ μὴ λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον· οἱ δὲ μήτ' αὐτοὶ ἂν εἰπόντες μηδὲν γελοῖον τοῖς τε λέγουσι δυσχεραίνοντες ἄγροικοὶ καὶ σκληροὶ δοκοῦσιν εἶναι οἱ δ' ἐμμελῶς παίζοντες εὐτράπελοι προσαγορεύονται, οἷον εὐτραπελοί⁴⁴.

Es evidente que acerca de esto [el humor] hay un exceso, un defecto y un término medio. Los que se exceden en provocar risa tienen la apariencia de bufones y vulgares, pues procuran por todos los medios hacer reír, y tienden más a provocar la risa que a decir cosas convenientes o a no herir al que es objeto de sus burlas. Por el contrario, los que no dicen nada que pueda provocar risa y se disgustan contra los que dicen [algo gracioso] parecen rústicos y duros. Los que entretienen con buen gusto son llamados ingeniosos, esto es, versátiles.

En *Ética nicomaquea* el filósofo distingue, entonces, la risa agresiva del βωμολόχος⁴⁵, que puede herir al otro, de la risa inocua del εὐτράπελος, que entretiene con buen gusto (ἐμμελῶς). Si en *Poética* el estagirita diferenciaba matices de lo cómico en los géneros literarios (el humor γελοῖον de la comedia nueva *versus* el ψόγος hostil del yambo y la comedia antigua), en *Ética nicomaquea* hace una distinción semejante sobre el uso del humor, pero en tanto comportamiento social: la εὐτραπελία (“broma”), que considera aceptable, *versus* la βωμολοχία (“bufonada”)⁴⁶.

⁴³ *Ética nicomaquea* IV 7, 1127 a 16-17: μεσότητάς εἶναι τὰς ἀρετὰς πιστεύομεν ἂν (“podemos creer que las virtudes son modos de ser intermedios”).

⁴⁴ Utilizamos la edición de Bywater [1894] (1959).

⁴⁵ Platón también asigna al término βωμολοχία un sentido negativo en *República* (X, 606 c 7).

⁴⁶ También en *Ética nicomaquea* (IV 8, 1128 a 22-24) Aristóteles hace una breve referencia a la comedia antigua, a la que critica y diferencia de la comedia contemporánea por usar un lenguaje obsceno (αἰσχρολογία), impropio del hombre libre.

Las consideraciones aristotélicas acerca del ψόγος y la βωμολοχία dejan en claro que el filósofo advierte claramente el costado agresivo y degradante de la risa, aunque lo rechace. Incluso, más adelante explicita que la burla (σκῶμμα) es una especie de insulto (λοιδόρημα τι) –lo mismo que Platón– y que si los legisladores prohíben ciertos insultos, deberían también prohibir ciertas burlas⁴⁷. Los conceptos Aristotélicos, según observamos, no ofrecen diferencias notables respecto del pensamiento platónico⁴⁸.

Por último, *Retórica* delimita nuevamente los matices de la risa (la risa benévola y la risa agresiva) y vuelve a rescatar el humor atemperado, educado y amistoso⁴⁹. Sin embargo, en *Retórica* no nos interesa tanto rastrear la concepción aristotélica del humor como analizar la relación entre la comicidad y los recursos retóricos que, a diferencia de lo que ocurre en Platón, en Aristóteles aparece formulada de manera explícita. Sin duda, el filósofo advierte la propiedad argumentativa de lo cómico, ya que incluye algunas formas del humor dentro de los recursos disponibles para la persuasión. El estagirita menciona a Gorgias como el primero en advertir los efectos persuasivos de lo cómico (III 18, 1419 b 3-9):

περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ τινα δοκεῖ χρῆσιν ἔχειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλῳ τὸν δὲ γέλῳτα σπουδῆ, ὀρθῶς λέγων· εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ δ' οὐ. ὅπως τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήψεται. ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου.

Sobre los (recursos) cómicos, dado que parecen tener cierta utilidad en los debates y que se debe –decía Gorgias con razón– destruir la seriedad de los oponentes con la risa y su risa con la seriedad, en la *Poética* se dijo cuántas formas de recursos cómicos hay, de los cuales unos son apropiados para el hombre libre y

⁴⁷ *Ética nicomaquea* IV 8, 1128 a 30-31.

⁴⁸ Algunos autores han observado, sin embargo, que el pensamiento de Aristóteles respecto de lo cómico es más tolerante que el de Platón (Attardo, 1994: 20; Graban, 2008: 401).

⁴⁹ Algunos pasajes de *Retórica* hacen referencia explícita a la relación entre la burla y la agresión (por ejemplo, II 2, 1379 a 29-31; II 3, 1380 a 27-31). También se menciona la burla aceptable, amistosa, que no genera sentimiento de hostilidad (cf. II 4, 1381 a 33-36; II 12, 1389 b 11-13).

otros no, de modo que se usará el que sea apropiado para este. La disimulación (ironía) es más adecuada para el hombre libre que la bufonada, pues lo cómico se hace para el propio divertimento, mientras que el bufón busca el del otro.

En este pasaje se distingue entre las formas de risa aceptadas y no aceptadas para el hombre libre con términos equivalentes a los que aparecen en *Ética nicomaquea*: la “disimulación” (εἰρωνεία) y la reprobable “bufonada” (βωμολοχία). Asimismo, se destaca el uso argumentativo de lo cómico señalado por Gorgias: ridiculizar las argumentos del otro es una manera de refutarlos; neutralizar la ridiculización del oponente es una manera de defenderse.

Además de la referencia a Gorgias, el propio Aristóteles (III 10-11) considera como instrumentos persuasivos los dichos ingeniosos (τὰ ἀστεῖα), categoría en la cual incluye las ocurrencias cómicas (οἱ γέλοιοι). En el marco de su explicación sobre el modo de lograr dichos ingeniosos, incluye los acertijos y los compara con las ocurrencias cómicas (III 11, 1412 a 25-28):

γίγνεται δὲ ὅταν παράδοξον ᾗ, καὶ μὴ, ὡς ἐκεῖνος λέγει, πρὸς τὴν ἔμπροσθεν δόξαν, ἀλλ' ὥσπερ ἐν τοῖς γελοίοις τὰ παραπεποιημένα, ὅπερ δύναται καὶ τὰ παρὰ γράμμα σκώμματα· ἕξαπατᾶ γάρ.

[Los acertijos] se producen cuando hay algo contrario a la expectativa, que, como [Teodoro] dice, no va de acuerdo con la expectativa previa, como las alteraciones ligeras en las ocurrencias cómicas; también los juegos de palabras tienen la capacidad para provocar este efecto, porque engañan.

Estos conceptos aristotélicos, además de constituir un antecedente de la teoría kantiana del humor como ruptura de expectativas⁵⁰, demuestran claramente que el filósofo advierte el valor argumentativo de lo cómico. También en *Retórica* III (14,

⁵⁰ Attardo (1994: 29). En *Retórica* (III 7, 1408 a 10-14) Aristóteles distingue como fuente de comicidad la ruptura de lo *πρέπον*, es decir, la conveniencia o propiedad de la dicción. Lo *πρέπον* se logra mediante la adecuación del lenguaje a los personajes, a las emociones y a los temas tratados. Si los temas son elevados no deben expresarse en lenguaje vulgar y si, por el contrario, son vulgares no se debe utilizar un lenguaje solemne. El filósofo advierte que la violación de esta norma producirá expresiones cómicas.

1415 a 34-37) Aristóteles considera la utilidad de lo cómico en la argumentación: los oradores pueden emplearlo en los proemios para captar la benevolencia del auditorio.

Cabe destacar, finalmente, que *Retórica* plantea de manera explícita la relación entre poesía y retórica. Aristóteles señala, en primer lugar, que Gorgias aprovechaba la poesía para la persuasión (III 2, 1404 a 25-26). Sin embargo, afirma que la poesía no es adecuada para convencer, excepto la metáfora, aunque tampoco las metáforas demasiado poéticas. En definitiva, reconoce la fuerza persuasiva de la poesía, pero al mismo tiempo hace un intento de delimitación entre los dos campos⁵¹. Del mismo modo, en *Poética* XIX (1456 a 34 - b 8) el filósofo sostiene que el componente de la tragedia que denomina *pensamiento* (διάνοια) es asunto de la retórica.

Las teorizaciones de Aristóteles y, previamente, de Gorgias ponen en evidencia que el vínculo entre humor y argumentación era percibido por los griegos; por lo tanto, constituyen un claro antecedente para nuestra investigación, si bien el abordaje de Aristóteles en *Retórica* se restringe a la relación entre humor y argumentación en el marco del discurso no ficcional (deliberativo, judicial y epidíctico). Nuestro trabajo, en cambio, indaga en el análisis de la persuasión cómica en el plano de la ficción literaria⁵². Por otra parte, estos antecedentes –sobre todo el de

⁵¹ Aristóteles limita el estudio de la retórica, “la facultad de considerar en cada caso aquello que puede ser persuasivo (I 2, 1355 b 25-26)”, a los discursos deliberativos, judiciales y epidícticos. Por su parte, el discurso teatral es analizado de manera específica en *Poética*. Sin embargo, a pesar de este esfuerzo taxonómico, el filósofo hace referencia a ciertos puntos de contacto entre poesía y retórica tanto en su *Retórica* como en su *Poética*.

⁵² Perelman y Olbrechts-Tyteca [1958] (1989), quienes reinstalan en los años cincuenta el interés por la teoría retórica aristotélica, abordan en su *Tratado* el problema del ridículo. Sin embargo, su aporte se restringe al uso del ridículo en el plano de la argumentación no ficcional, por lo tanto, la nueva retórica, al igual que la aristotélica, no provee mayores elementos para analizar los recursos de persuasión cómica en la ficción literaria. Tampoco otros trabajos provenientes del campo de la argumentación se han ocupado de este problema en particular. La ironía ha sido el recurso más considerado por la tradición retórica y, luego, por estudios contemporáneos sobre argumentación (cf. Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 325; Ducrot [1984], 2001: 272 y 262-2; Grupo μ, 1987: 223-9; Eggs,

Gorgias, contemporáneo de Aristófanes– sirven para demostrar que la hipótesis de que Aristófanes no solo utiliza los recursos cómicos para hacer reír, sino también para persuadir, no resulta en absoluto anacrónica, porque esta percepción estaba presente en el pensamiento de su época.

En conclusión, a partir del análisis de la obra de los dos filósofos, podemos subrayar una serie de aspectos fundamentales sobre lo cómico que sustentan nuestra investigación:

1) Los dos autores tienen en cuenta el **poder degradante de lo cómico**, es decir, su capacidad de rebajar un blanco.

2) En los dos filósofos se registran ciertos **sentidos negativos atribuidos al blanco cómico** (ἄγνοια, αἰσχρός, φαύλος, διεστραμμένος, ἀμάρτημα). Este registro, sumado al rastreo en el *corpus* cómico desde Homero hasta Aristófanes, nos permitirá conocer los sentidos negativos asociados al blanco cómico en el imaginario griego, que Aristófanes utiliza de manera argumentativa para degradar a sus blancos cada vez que los convierte en objeto de burla.

3) Los **matices del humor** discriminados por los dos filósofos (agresivo y atemperado) nos sirven de punto de partida para analizar las variedades de lo cómico en Aristófanes y sus diferentes efectos.

4) La relación señalada por Gorgias y Aristóteles entre **humor y argumentación** pone de manifiesto que los griegos advertían el efecto persuasivo de lo cómico, al menos en el plano del discurso argumentativo no ficcional.

5) La vinculación entre **poesía y argumentación** presente en Platón, Gorgias y Aristóteles demuestra, asimismo, que los griegos no ignoraban la dimensión argumentativa de la ficción literaria, de cualquier género que fuera.

2009). Quizás ello se deba a que la ironía es probablemente el recurso cómico más utilizado en la argumentación no ficcional.

I.2.2. Algunas teorías fundamentales acerca del discurso cómico

El problema de la definición de lo cómico y de sus características ha sido abordado por una serie de estudios clásicos que constituyen la base de gran parte de los abordajes posteriores: los aportes de Hobbes (1651), Kant (1790), Schopenhauer (1819), Bergson (1900), Freud (1905) y Bajtín (1974) (1986) (2002). Las múltiples teorías sobre el humor suelen agruparse en tres grandes líneas: las teorías de la superioridad u hostilidad (Platón, Hobbes, Bergson), de la incongruencia (Kant) y de la liberación o el alivio (Freud)⁵³.

Hobbes (1651), en el contexto de su estudio sobre el origen de las pasiones, asocia el fenómeno de la risa con el sentimiento de superioridad: “La *gloria súbita* es la pasión que da lugar a esos *gestos* llamados risa, y es causada o por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en otro, por comparación con lo cual hay súbita aprobación”⁵⁴.

En la misma línea, Baudelaire (1855) entiende que la risa es “signo de superioridad o de creencia en la propia superioridad”⁵⁵. El poeta se concentra en el estudio de lo que él denomina lo “cómico significativo” y lo “cómico absoluto”. La primera noción implica el sentimiento de superioridad del hombre frente al hombre. Esta forma de lo cómico une el arte y la idea moral; por lo tanto, se caracteriza por ser interesada y utilitaria. Lo “cómico absoluto”, en cambio, es el grotesco, un arte

⁵³ Raskin (1985: 31-6) y Attardo (1994: 47-59) (2008: 103-4) clasifican las concepciones modernas del humor en (1) teorías de la incongruencia, (2) de la hostilidad (que incluyen desde el enfoque platónico hasta el hobbesiano de la superioridad) y (3) del alivio. En una línea diferente, Halliwell (2008: 11) desestima este tipo de teorías por su “ambición totalizadora”. Sobre la clasificación de las teorías del humor, véanse también Paulson (1971: 9), Attardo, (1994), Torres Sánchez (1999), Plaza (2006: 7).

⁵⁴ Hobbes (2003: 75).

⁵⁵ Baudelaire (2001: 97).

desinteresado y más profundo que el primero, que expresa la superioridad del hombre respecto de la naturaleza.

También el enfoque de Bergson [1900] (1991) se encuadra, por lo general, dentro de las teorías de la superioridad u hostilidad⁵⁶. Bergson estudia especialmente el aspecto social de la risa, antes que el sentimiento hostil o de grandeza que se genera a partir de ella. Por eso, es preciso subrayar que su trabajo constituye un aporte específico sobre la función social punitiva y correctiva de la risa⁵⁷. El filósofo sostiene que la función social de la risa es producir un castigo contra la automatización mecánica del individuo, es decir, contra la rigidez humana en cualquiera de sus formas, "rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posible. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo"⁵⁸.

Dentro de los estudios sobre el humor provenientes de la filosofía antigua, se suele englobar las concepciones de Platón y Aristóteles en el conjunto de las teorías de la superioridad⁵⁹ u hostilidad. Attardo (1994), por ejemplo, clasifica la concepción platónica como un arquetipo de las teorías de la hostilidad⁶⁰. Según hemos podido observar, el filósofo efectivamente contempla el costado hostil y agresivo de lo cómico, visión retomada por el pensamiento moderno.

⁵⁶ Torres Sánchez (1999: 11). Attardo (1994: 50) clasifica el abordaje de Bergson dentro de las teorías de la hostilidad, a las que atribuye en su conjunto un carácter social (1994: 47). Plaza (2006: 8), por su parte, considera el enfoque bergsoniano una mezcla de las teorías de la superioridad y de la incongruencia.

⁵⁷ Bergson retoma brevemente la idea de la risa como superioridad: "El que ríe (...) afirma más o menos orgullosamente su yo, considerando al otro como un fantoche, cuyos hilos tiene en su mano" (1991: 147). Sin embargo, esta idea no es el eje de su teoría.

⁵⁸ Bergson (1991: 24).

⁵⁹ Torres Sánchez (1999: 10) y Plaza (2006: 7) incluyen la concepción platónica dentro de las teorías de la superioridad.

⁶⁰ Attardo (1994: 19). Este autor incluye las teorías de la superioridad dentro de las de hostilidad.

Además de las teorías de la superioridad u hostilidad antes citadas, se encuentran las concepciones que conciben el humor como incongruencia⁶¹. Kant (1790) localiza la esencia de la risa en la ruptura de expectativas. Según el filósofo, la risa es producto de una esperanza defraudada: "En todo lo destinado a provocar una risa viva, una carcajada, tiene que haber un contrasentido (...). La risa es una afección procedente de transformarse repentinamente en nada una expectación tensa"⁶². En la misma línea de la teoría kantiana, Schopenhauer (1819) explica el fenómeno de la risa como un efecto de la percepción de incongruencias entre la abstracción y la intuición⁶³.

Dentro de los enfoques modernos sobre el humor, se cuentan finalmente las teorías de la liberación o el alivio. Desde la perspectiva psicoanalítica, Freud [1905] (2006) estudia la vinculación del chiste con el inconsciente y relaciona los mecanismos formales del chiste con los del trabajo del sueño, como la condensación y el desplazamiento. El chiste permite, mediante sus técnicas formales, abrir paso al juego placentero, que remite al placer de la infancia, y proteger ese placer de la crítica racional; es decir, posibilita la eliminación de las inhibiciones que impone el juicio crítico, producto de la represión que genera la cultura. Pero además del juego placentero, el chiste suele vehiculizar tendencias (impulsos sexuales y agresivos), que bajo la fachada del chiste pueden burlar también la censura:

⁶¹ Attardo (1994: 47) las clasifica bajo el rótulo de teorías cognitivas. Por su parte, Paulson (1971: 10) afirma, con buen criterio, que la risa de incongruencia se convierte en risa de superioridad cuando un sector se vuelve normativo; en ese caso, el grupo antagónico queda fuera de la norma y se muestra ridículo.

⁶² Kant (2005: 185).

⁶³ Schopenhauer (2008: 117) sostiene que "la causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica –y, por lo tanto, inesperada– de una cosa en un concepto que no le corresponde; y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho supuesto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición".

Desde que debimos renunciar a expresar hostilidad de hecho (...), hemos desarrollado, igual que en el caso de la agresión sexual, una nueva técnica de denostar, con la que intentamos granjearnos el favor de ese tercero contra nuestro enemigo. Nos procuramos a través de un rodeo el goce de vencerlo, empequeñeciéndolo, denigrándolo, despreciándolo, volviéndolo cómico; y el tercero, que no ha hecho ningún gasto, atestigua ese goce mediante su risa⁶⁴.

Desde la concepción freudiana, el ahorro del gasto de energía psíquica, que se utiliza comúnmente para mantener la censura, produce placer; y la risa es la descarga de esa energía liberada⁶⁵.

Otro de los enfoques más influyentes del siglo pasado ha sido el aporte de Bajtín (1974) (1986) (2002). El autor analiza una manifestación particular de lo cómico: la risa carnavalesca, vinculada con la cultura popular y la celebración del carnaval medieval o fiestas rituales equivalentes, donde domina la inversión de jerarquías, el "mundo del revés", la libertad y la igualdad utópica entre todos los participantes⁶⁶. En consonancia con las características del carnaval, la literatura y la risa carnavalesca se dirigen contra las instancias supremas; por lo tanto, la risa carnavalesca es transgresora, contestataria, desmitificadora, y presenta una visión dialógica del mundo (el mundo oficial y el no-oficial), en contraposición con los géneros monológicos como la epopeya⁶⁷.

⁶⁴ Freud (2006: 97).

⁶⁵ En la medida en que Freud se concentra en el estudio de la relación entre el chiste, el sueño y el inconsciente, le interesa destacar que el chiste se forma en el inconsciente, mientras que lo cómico se vincula con lo pre-consciente. Con este fin distingue entre el chiste, lo cómico y el humor, distinción que no nos interesa especialmente a los fines de nuestra investigación. Lo que tienen en común estas tres formas de provocar la risa es que todas producen un ahorro de energía. La energía liberada se descarga, entonces, mediante la risa.

⁶⁶ Bajtín (1986: 172-3).

⁶⁷ Bajtín (1974: 16) sostiene que la risa carnavalesca "se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas 'al revés' y 'contradictoria' de las permutaciones constantes de lo alto y de lo bajo y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos". Bajtín (1986: 178) atribuye, además, a la risa carnavalesca un carácter ambiguo, positivo y negativo, de degradación y afirmación.

Respecto de la literatura griega, el autor afirma que durante la Antigüedad clásica la comedia griega antigua y los géneros cómico-serios sufrieron una carnalización sumamente intensa⁶⁸, pero asigna a la comedia un lugar marginal en su estudio⁶⁹. Es preciso destacar, sobre todo, que el ámbito de la comedia antigua no es del todo equiparable con el del carnaval, que constituye un espacio ajeno a las normas de la ciudad. El espacio teatral se superpone en muchos aspectos con el mundo de la asamblea y, al igual que el discurso deliberativo que domina en ella, busca influenciar en la vida contemporánea⁷⁰.

A lo largo de nuestra investigación, volveremos sobre estos diferentes enfoques que constituyen la base teórica de la mayoría de los aportes posteriores sobre el problema de lo cómico⁷¹ y la base de los estudios específicos sobre el humor en

⁶⁸ Bajtín (1986: 182).

⁶⁹ Rösler (1991) cuestiona el hecho de que Bajtín presente como paradigma de los géneros cómico-serios el diálogo socrático y la sátira menipea, y que deje de lado el estudio de la comedia antigua como literatura carnalesca. Reconoce la importancia del aporte bajtiniano, pero considera que hay que reformular su concepción en lo que respecta a la Grecia antigua (1991: 38). Según su opinión, los elementos carnalescos presentes en la comedia antigua serían la *aischrología*, la agresión ritual y el ridículo dirigido contra el poder político (1991: 44). Edwards (1993), por su parte, argumenta que Bajtín margina la comedia aristofánica probablemente porque el género se aleja de las raíces populares que caracterizan al grotesco. Los poetas cómicos, sostiene Edwards, provenientes de las clases acomodadas, se apropian de las formas del grotesco popular para transmitir una posición política conservadora. Fernández (2001) considera que Bajtín deja de lado la obra del comediógrafo, fundamentalmente, porque el género teatral está situado en las antípodas del carnaval en tanto impone un distanciamiento físico entre los participantes.

⁷⁰ Henderson (1990) cuestiona la vertiente carnalesca, que interpreta que lo que ocurre en el ámbito festivo no causa impacto en el mundo real; por el contrario, los festivales teatrales tienen, a su parecer, no solo una significación ritual y religiosa, sino también social y política en tanto comparten con otras instituciones públicas el común denominador del protagonismo del *dêmos*. Para una discusión detallada sobre el potencial subversivo o conservador del carnaval, véanse también Goldhill (1991: 176-181) y Edwards (1993). Retomaremos este tema en el apartado dedicado a la bibliografía específica.

⁷¹ Plaza (2006: 11) encuadra teorías más recientes en el marco de estas tres grandes líneas: por poner un ejemplo, ubica el trabajo de Purdie (1993) dentro de las teorías de la incongruencia. La teoría de la incongruencia también ha servido de base para investigaciones posteriores de carácter lingüístico, que reposan en la idea de que el discurso humorístico supone una desviación, una ruptura respecto del discurso normal. Torres Sánchez (1999: 26-40) incluye dentro de esta línea la teoría de Greimas (1966), que explica los fenómenos humorísticos a partir del concepto de isotopía. También engloba en ella la tradición griceana y la teoría de los actos de habla (Torres Sánchez, 1999: 56): los enfoques

Aristófanes. En líneas generales, ninguno de estos estudios fundamentales sobre lo cómico indaga específicamente la relación entre humor y argumentación polémica⁷² en la ficción literaria. Como antecedentes indirectos de nuestro trabajo, destacamos sin embargo dos de ellos que, si bien no se centran en los efectos argumentativo-polémicos de lo cómico, contemplan el aspecto negativo y agresivo del chiste y de la risa: las teorías de Bergson y Freud. Estos abordajes suelen agruparse en líneas diferentes (teorías de la superioridad o de la agresión, por un lado, y teorías del alivio, por otro); sin embargo, tienen entre sí algunos importantes puntos de contacto que resultan significativos en el marco de nuestra investigación.

Bergson da cuenta del aspecto agresivo y negativo de la risa respecto del blanco: la risa es un castigo que la sociedad impone con fines correctivos al individuo que se automatiza y cae en una conducta maquinal. El filósofo explora, entonces, la causa de la risa (el automatismo) y su función social (el castigo), pero no estudia particularmente su dimensión argumentativo-polémica, es decir, los efectos devaluadores respecto del blanco que la risa es capaz de generar en el oyente⁷³. Sin embargo, su visión implica el reconocimiento de esa fuerza corrosiva.

El aspecto hostil de la risa ocupa también un lugar central en la teoría de Freud: el chiste tendencioso vehiculiza impulsos agresivos y ataca a su blanco, a diferencia del chiste ingenuo, que constituye un fin en sí mismo y no sirve a ningún propósito en particular⁷⁴. Por lo tanto, el chiste tendencioso posibilita la satisfacción

griceaneos entienden los efectos humorísticos como una violación de las máximas conversacionales. Por su parte, la teoría de los actos de habla sostiene que el humor resulta de la explotación de ambigüedades elocutivas y de la violación de las condiciones de adecuación de Searle.

⁷² Bajtín dedica unas páginas a la relación entre parodia y polémica implícita que consideraremos más adelante.

⁷³ Bergson (1991: 24) afirma que la risa persigue "un fin útil de perfeccionamiento general", ese sería su efecto global sobre los oyentes; pero no estudia los efectos persuasivos negativos en contra de un blanco, que puede conllevar lo cómico respecto de individuos e ideas particulares, políticas, literarias, filosóficas o de cualquier índole.

⁷⁴ Freud (2006: 85).

de impulsos hostiles o concupiscentes y vence el obstáculo de la represión y los controles que la sociedad impone contra la manifestación directa de esas pulsiones. Si bien se ha encolumnado Freud dentro de las teorías de la descarga o el alivio, no nos interesa tanto poner el eje en este aspecto, sino en su observación sobre la tendencia agresiva que puede habitar en el chiste y, desde nuestra perspectiva, en todas las formas de lo cómico⁷⁵.

Estos dos autores establecen, entonces, una relación entre el discurso cómico y su dimensión agresiva de ataque y, de este modo, se conectan con la risa hostil de Platón y Aristóteles. El trabajo de Freud, inclusive, hace una referencia ocasional, breve pero esclarecedora, a la diferencia específica entre el argumento y el chiste: "En tanto que el argumento procura poner de su lado la crítica del oyente, el chiste se afana en derogar esa crítica. No hay duda de que el chiste ha elegido el camino psicológicamente más eficaz"⁷⁶. Este comentario aislado de Freud se entiende mejor a la luz de sus apreciaciones anteriores: el chiste permite cancelar inhibiciones, por lo tanto, produce una ganancia de placer que genera la complicidad del oyente y hace que este se ponga fácilmente del lado del emisor "sin riguroso examen"⁷⁷. A nuestro entender, la fuerza persuasiva que Freud limita al chiste puede extenderse a todas las formas cómicas (la sátira, la parodia, la caricatura, la ironía), que tendrían una dimensión argumentativa capaz de devaluar a un blanco de manera efectiva.

Pero además del efecto polémico de degradación, creemos que el discurso cómico genera otros dos efectos argumentativos complementarios, que es necesario analizar para comprender a fondo la dimensión persuasiva de lo cómico: el efecto

⁷⁵ Dejamos de lado la diferencia que postula Freud entre el chiste y la comicidad.

⁷⁶ Freud (2006: 128).

⁷⁷ Freud (2006: 97). El autor destaca que el pensamiento "busca el disfraz del chiste porque mediante él se recomienda a nuestra atención, pero puede parecernos así más significativo y valioso, pero sobre todo porque esa vestimenta soborna y confunde nuestra crítica. (...) El chiste en verdad nunca está exento de tendencia; persigue el propósito segundo de promover lo pensado por medio de una magnificación y asegurarlo contra la crítica" (2006: 127).

de complicidad entre el emisor y el oyente y el de exaltación del sujeto de la enunciación.

Al respecto, los estudios de Bergson y Freud también funcionan como antecedentes válidos para nuestro abordaje. Bergson ha sido quizás el primero en señalar la relación entre humor y complicidad: “nuestra risa es siempre la risa de un grupo (...). Por muy espontánea que se crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios”⁷⁸. Por su parte, Freud observa –como hemos visto– que el chiste tendencioso es capaz de generar complicidad entre el emisor y el receptor a causa de la ganancia de placer que provoca en este último. A la luz de estos dos enfoques, podemos sostener que los recursos cómicos no solo tienen una fuerza argumentativa polémica, sino que además son capaces de provocar un efecto positivo de empatía entre emisor y receptor, solidario con el primero.

Estos dos efectos argumentativos se acompañarían, finalmente, de un tercer factor: lo cómico produce una imagen favorable respecto del sujeto de la enunciación, que se presenta como ingenioso y superior a su blanco⁷⁹, e invita al receptor a participar de ese sentimiento de superioridad. La relación entre lo cómico y el sentimiento de superioridad, según vimos, ha sido señalada especialmente por Hobbes. Pero Hobbes se concentra en la causa de la risa (el sentimiento de “gloria repentina”), no en los efectos argumentativos positivos respecto del emisor que genera la risa en el oyente. Nos interesa, precisamente, desplazar el eje del análisis desde la **causa** a los **efectos**. Mediante el humor, el emisor construye eficazmente

⁷⁸ Bergson (1991: 14). Dupréel (1928) amplía este enfoque con su noción de “risa de acogimiento” que favorece la comunión de un grupo.

⁷⁹ A propósito de los efectos positivos del humor, hay un breve pasaje de Ducrot [1984] (2001: 272) que menciona el beneficio que el locutor extrae de la burla: mediante ella, el locutor “se presenta como inteligente, desenvuelto, divertido, capaz de hacer reír”.

una imagen positiva de sí mismo, al tiempo que invita al receptor a proyectar de manera cómplice ese sentimiento de superioridad sobre su propia persona.

En síntesis, postulamos que el discurso cómico generaría tres efectos argumentativos solidarios e interdependientes: 1) **el efecto polémico negativo** de degradación del blanco cómico, que es el eje de nuestra investigación; 2) **el efecto positivo de complicidad** entre el emisor y el oyente; 3) **el efecto positivo de exaltación** del sujeto de la enunciación. Estos tres efectos que definen la triple dimensión argumentativa de lo cómico son conjuntos, complementarios y se potencian de manera recíproca: cuando se ridiculiza un blanco, se produce una degradación de él; la imagen del enunciador gana a la vez prestigio al evidenciar su ingenio y ubicarse por encima de ese blanco; por su parte, la degradación del blanco genera un placer y un sentimiento de superioridad compartido de manera cómplice entre el emisor y el receptor.

Nuestra hipótesis general sobre la triple dimensión persuasiva del humor abrevia, en suma, en las teorías clásicas del humor como expresión de hostilidad, complicidad y superioridad, pero se focaliza en los efectos argumentativos (positivos y negativos) de lo cómico, con especial énfasis en su fuerza negativa polémica.

I.3. DISCURSO POLÉMICO, ARGUMENTACIÓN POLÉMICA Y DISCURSO CÓMICO

I.3.1. El discurso polémico y la argumentación polémica

Si sostenemos la hipótesis de que el discurso cómico posee una dimensión argumentativa polémica, es preciso definir con precisión qué entendemos por este concepto. Los estudios existentes sobre discurso polémico provienen especialmente del campo de la lingüística. Contamos con dos trabajos fundamentales al respecto: *Le discours polémique* de Kerbrat-Orecchioni (1980) y *Le parole pamphletaire* de Angenot (1982)⁸⁰. Como anticipamos, basamos nuestro enfoque en el estudio de Kerbrat-Orecchioni que lo define como “un discurso *descalificador*, es decir que ataca a un *blanco*, y que pone al servicio de esa mira pragmática dominante –desacreditar al adversario y el discurso que se considera que él sostiene– todo su arsenal de procedimientos retóricos y argumentativos”⁸¹. Según esta autora, las características centrales del discurso polémico son las siguientes: 1) apunta a un blanco; 2) tiene un

⁸⁰ El trabajo de Kerbrat-Orecchioni (1980) es inaugural dentro del campo de estudios lingüísticos sobre el discurso polémico; también se pueden mencionar los estudios pioneros de Felman (1979) y el del propio Angenot (1982). Para una bibliografía actualizada sobre el tema, consúltese Albert y Nicolas (2010).

⁸¹ Kerbrat-Orecchioni (1980: 12). La manera de hacer referencia al régimen polémico es variada en los diferentes autores que han estudiado el tema. Murat (2003: 15) utiliza la nominación de “palabra polémica” que, según postula, permite preservar en el análisis las particularidades de las distintas disciplinas como la literatura, la filosofía, la retórica y el derecho y, a la vez, confrontar el uso de la “palabra polémica” en estos distintos campos. Por su parte, Denis (2010: 13) considera que el discurso polémico, en primer lugar, es transgenérico, ya que se encuentra atestiguado en diversas formas textuales como la sátira, el panfleto, las ficciones dramáticas o narrativas; en segundo término, señala que el discurso polémico constituye un “dispositivo” (*dispositif*): conforma un conjunto heterogéneo que incluye lo discursivo y lo no discursivo, tiene una función estratégica concreta y es resultado del cruce de las relaciones entre poder y saber. Asimismo, Albert y Nicolas (2010: 18) reafirman que el discurso polémico es “un dispositivo y un acontecimiento lingüístico fundado sobre un sentido de combate (*agôn*) no marcado genéricamente”.

discurso adverso; 3) es agresivo; 4) está marcado enunciativamente⁸²; 5) es un discurso persuasivo, que ejerce un tipo particular de argumentación: la argumentación polémica⁸³.

Kerbrat-Orecchioni puntualiza las características de este modo especial de argumentación orientada hacia la descalificación de su blanco: prevalece en ella la exageración, la deformación del discurso del oponente y el ataque bajo o gratuito⁸⁴.

La autora señala que los campos favoritos del ejercicio de la actividad polémica son, en los siglos XVIII y XIX, los debates teológicos⁸⁵; luego de este período, los campos privilegiados se amplían hacia la ciencia, la política, la literatura, las artes⁸⁶. El trabajo de Kerbrat-Orecchioni no se ocupa especialmente del estudio de la palabra polémica en los discursos ficcionales ni analiza la vinculación entre humor y discurso polémico; sin embargo, deja planteado el problema para futuras indagaciones: “¿Cuáles son las relaciones existentes entre este tipo de discurso [el polémico] y ciertas formas discursivas conexas (sátira, diatriba, panfleto, requisitoria, anatema, sarcasmo, ‘facétie’ voltairiana)?”⁸⁷

⁸² El emisor y el receptor están inscriptos en el enunciado; es decir que el discurso polémico tiene marcas de subjetividad evidente (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 25).

⁸³ Las características identificadas por Kerbrat-Orecchioni sobre el discurso polémico son retomadas con modificaciones por estudios recientes, como los de Declercq y Murat (2003) y Albert y Nicolas (2010). Albert y Nicolas (2010) sostienen que el dispositivo polémico se caracteriza por el ataque e incluso la descalificación de la palabra del otro. Cualquiera sea el género bajo el cual aparezca, la polémica se presenta como “el enfrentamiento de dos subjetividades” (2010: 30-31). La acentuación de las diferencias y la construcción de un mundo maniqueo es parte de la puesta en escena del pacto polémico. Los autores niegan, por otra parte, la visión de Maingueneau (1983: 9-10), quien afirma que el intercambio polémico implica “la incomprensión mutua” y ejerce una “exclusión recíproca”. Según Albert y Nicolas, se trata tan solo de una exclusión recíproca simulada, ya que el adversario se presenta como una alteridad legítima para la construcción valorada de la imagen del enunciador.

⁸⁴ Kerbrat-Orecchioni (1980: 30-31). La argumentación polémica, según la autora, requiere de una definición especial porque “reviste una naturaleza particular” (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 30). Albert y Nicolás (2010: 19-20) también subrayan la “dimensión y aun la ambición persuasiva de esta modalidad del verbo”.

⁸⁵ Kerbrat-Orecchioni (1980: 15).

⁸⁶ Kerbrat-Orecchioni (1980: 18).

⁸⁷ Kerbrat-Orecchioni (1980: 37).

En nuestra opinión, el discurso cómico (y sus distintas variedades) compartirían con el discurso polémico este modo "particular" de persuasión: la "persuasión polémica", tal como la define la autora. El discurso cómico se caracterizaría, entonces, por tener una dimensión persuasiva polémica centrada en el ataque a un blanco, al cual degrada de manera descalificante, deformante y exagerada. Es necesario diferenciar claramente la persuasión polémica de la persuasión entendida en términos generales: un discurso puede persuadir, en sentido amplio, a favor o en contra de un determinado punto de vista; la persuasión polémica, en cambio, tiene la característica distintiva de ser una persuasión predominantemente negativa, hostil, de combate, descalificante, deformante, exagerada, que oscila entre el ataque del discurso del otro a la persona del otro. Todos estos rasgos que Kerbrat-Orecchioni atribuye al discurso polémico y a la persuasión polémica estarían presentes en la persuasión cómica. Asimismo, la autora subraya que si bien el discurso polémico tiene como función dominante descalificar a un "antihéroe" y no exaltar a un "héroe", los dos movimientos peyorativo y laudatorio son complementarios⁸⁸. El discurso cómico, como hemos visto, opera de esta misma manera en un sentido a la vez negativo y positivo: al mismo tiempo que rebaja al blanco exalta también la imagen del enunciador.

Es preciso dejar bien en claro nuevamente que nuestro trabajo diferencia entre los discursos, de cualquier género que sean, que tienen una **intención argumentativa polémica**, es decir, el objetivo central de polemizar contra un adversario, y los discursos que poseen tan solo una **dimensión argumentativa polémica**, entendida como la propiedad de orientar al receptor en un sentido negativo respecto de un blanco determinado, al cual se intenta desvalorizar. En esta última clase se inscribe el discurso cómico y sus distintas variedades; es decir que su finalidad central es

⁸⁸ Kerbrat-Orecchioni (1980: 23).

provocar la risa, pero a la vez puede generar un efecto polémico secundario, hostil y degradante de su blanco, que se actualiza en determinadas circunstancias que intentaremos definir en este trabajo.

I.3.2. Sátira y polémica

Luego de haber precisado el carácter polémico del discurso cómico, considerado de manera general y abstracta, es necesario estudiar dos variedades de lo cómico (sátira y parodia), en las cuales es posible apreciar de manera más concreta cómo funciona la dimensión polémica del humor. En primer lugar, haremos una serie de aclaraciones terminológicas sobre los términos “comedia”, “sátira” y “parodia”. Dentro del campo semántico de lo cómico, es preciso diferenciar entre géneros cómicos y variedades o modalidades de lo cómico⁸⁹. La comedia –y en particular la comedia antigua– es un género que responde a determinadas pautas: una finalidad cómica; temáticas que involucran personajes y debates políticos, sociales, estéticos contemporáneos; una estructura formal (prólogo, párodo, agón, parábasis, escenas episódicas, éxodo); personajes tipificados; la disputa entre un héroe y un antagonista; un final feliz que consagra la victoria del primero y termina, por lo general, en fiesta y celebración⁹⁰. Se puede hacer mención de otros géneros literarios cómicos, por ejemplo, la sátira, la farsa o el “fabliau”. Dentro de los géneros

⁸⁹ Attardo (1994: 4).

⁹⁰ La definición más antigua del género se encuentra en la *Poética* de Aristóteles, que se basa en la oposición entre tragedia y comedia, como expusimos en el apartado dedicado al tema (p. 26). En términos generales, Triezenberg (2008: 524), por ejemplo, afirma que la noción de “comedia” es empleada popularmente para denotar una “obra divertida, usualmente con final feliz”, mientras que en su sentido clásico se trata de “una historia sobre el menos poderoso *versus* el más poderoso, o el hombre pequeño *versus* el hombre grande”. El autor define, por su parte, la comedia antigua como un género que tiene como blanco cómico “una persona específica y asuntos políticos contemporáneos” (Triezenberg, 2008: 524-525). Sobre el problema de la definición del género comedia, cf. Stott (2005).

cómicos, se suelen usar diferentes variedades o modalidades de humor, como la ironía, el grotesco, la parodia, la sátira, entendida esta última ya no como género, sino como una modalidad cómica que involucra el ataque a personajes, ideas o instituciones de existencia extratextual⁹¹. En este sentido, el género de la comedia aristofánica incluye como modalidades privilegiadas de lo cómico el humor paródico y el satírico⁹².

Existe una multiplicidad de trabajos que desde diferentes disciplinas, como la lingüística o la teoría literaria, han analizado la relación entre el género satírico (y la modalidad del humor satírico) con la polémica. Hemos visto que Kerbrat-Orecchioni plantea que la sátira y el discurso polémico son formas conexas, pero deja abierto el interrogante de cuál puede ser la relación específica entre ellas⁹³. Algunos autores han intentado resolver el problema a partir de la elaboración de una tipología genérica: Angenot (1982), por ejemplo, en *Le parole pamphletaire* forja la categoría general de "discurso agonal", que permite apreciar ciertos puntos de contacto entre sátira y polémica. El discurso agonal ("de combate") supone, según el autor, un contradiscurso antagonista implicado en la trama del discurso presente. Angenot incluye dentro de esta categoría común el discurso polémico, la sátira y el panfleto⁹⁴. Al mismo tiempo, diferencia la sátira de la polémica en base a un rasgo distintivo: si bien ambas pertenecen al grupo de los discursos agonales y tienen como base

⁹¹ La sátira, como señala Rosenheim (1963: 10-11), puede ser considerada un elemento, un ingrediente de una obra literaria, así como una forma literaria en sí misma.

⁹² La comedia antigua precede históricamente al surgimiento de la sátira romana, pero emplea un humor de tipo satírico. Cf. Hendrickson [1927] (1971: 42) y Van Rooy (1966: 91).

⁹³ Kerbrat-Orecchioni (1980: 37).

⁹⁴ Murat (2003: 13) rechaza la tripartición de tipo genérica de Angenot (sátira/polémica/panfleto) porque considera que esta tipología "no da cuenta de la desproporción histórica y estructural entre sátira y panfleto, ni de la heterogeneidad entre dos formas históricamente atestiguadas y 'la polémica". El autor entiende, en cambio, que la sátira y el panfleto proceden de una "literalización del uso polémico del discurso en una sociedad determinada, más sintéticamente, de la palabra polémica". Por lo tanto, Murat prefiere utilizar el rótulo general de "palabra polémica" para incluir a todas estas formas heterogéneas (2003: 15).

común la función persuasiva y agresiva, la polémica implica un horizonte común de premisas compartidas⁹⁵, mientras que la sátira ejerce un rechazo radical del mundo antagonista concebido como absurdo⁹⁶.

El abordaje de Angenot constituye un antecedente, si bien indirecto, para nuestra investigación, porque reconoce la función agonal, agresiva y persuasiva de la sátira. Sin embargo, el rasgo distintivo que, según el autor, diferencia la sátira de la polémica no se verifica, al menos en la comedia aristofánica, la cual posee una modalidad de humor satírico. En Aristófanes el mundo del héroe, que suele representar la posición del enunciador-autor, y el mundo del antagonista comparten un mismo universo discursivo. Héroe y antagonista se inscriben, por ejemplo, en el universo común de los valores de la *pólis* democrática. La comedia aristofánica critica fundamentalmente a ciertos líderes políticos, especialmente a Cleón, pero no el sistema democrático en sí mismo⁹⁷.

Además de los aportes provenientes de la lingüística, la teoría y la crítica literaria han contemplado algunos aspectos de la relación entre la sátira y la polémica. En los años sesenta, momento en que se instala la teorización sobre el tema⁹⁸, se establece un consenso en torno a la definición de sátira⁹⁹, que pervive en gran parte los abordajes posteriores y continúa vigente hasta la actualidad¹⁰⁰. La escuela de Yale (Mack, 1951; Kernan, 1959; Elliott, 1960; Paulson, 1967) le da especial importancia al

⁹⁵ Kerbrat-Orecchioni (1980: 9) también subraya que en el discurso polémico los dos antagonistas comparten "ciertas bases discursivas generales".

⁹⁶ Angenot (1982: 27-45).

⁹⁷ Véanse, por ejemplo, Dover (1972: 33-4) y MacDowell (1995: 353). En esta instancia presentamos esta afirmación como un hecho, pero será preciso demostrarla.

⁹⁸ Paulson (1971: 9) afirma que el desarrollo de un trabajo crítico específico sobre la poética de la sátira surge en el siglo XX. Antes de ese momento, los únicos aportes valorables provienen de los propios autores de sátiras, realizados a menudo en sus apologías.

⁹⁹ Griffin (1994: 2) señala que algunos autores han discutido parte de estos postulados de los sesenta, pero que no ha surgido un acuerdo equiparable al de ese período. Al respecto, cf. también Bogel (2001: 5).

¹⁰⁰ Véase, por ejemplo, Nilsen (2008: 248).

aspecto retórico y moral de la sátira¹⁰¹ y restringe el estudio de su carácter persuasivo, precisamente, al plano moral. Su función retórica sería insistir en las diferencias entre el vicio y la virtud, y persuadir a la audiencia de seguir el camino de la virtud¹⁰². Por otra parte, los críticos de Yale dejan de lado el contexto histórico de producción y el interés por la referencialidad de la sátira, en tanto entienden que este género se relaciona con universales, con la lucha intemporal entre el bien y el mal, y no con particulares.

El énfasis en el aspecto moral, convencional y ahistórico de la sátira le ha restado importancia a su valor argumentativo en el plano de las ideas contemporáneas no solo morales, sino también políticas, literarias, pedagógicas y de toda índole. En el caso de la comedia de Aristófanes, el humor satírico no solo sirve para persuadir al público de rechazar el vicio y abrazar la virtud, sino especialmente para abogar en favor de posiciones políticas, estéticas, filosóficas concretas. Aristófanes se apoya en el plano moral, ya que el enunciador-autor se ubica siempre como representante de "lo justo"; pero su finalidad prioritaria no es reforzar valores morales, sino utilizarlos como base para construir un *êthos* legitimado de sí mismo que le permita hacer prevalecer ideas de diversa índole.

Algunos autores han observado específicamente el carácter polémico de la sátira. En los años sesenta, con un enfoque antagónico al de los formalistas de Yale, los críticos de la escuela de Chicago (*i.e.* Rosenheim, 1963; Sacks, 1964) resaltan la importancia de la referencialidad como clave de la sátira, es decir, el ataque a individuos históricos particulares, y establecen relaciones entre sátira y retórica polémica. Uno de los trabajos más significativos al respecto es el abordaje historicista de Rosenheim (1963), quien define el género como "un ataque contra par-

¹⁰¹ La visión de los críticos de Yale parte de la concepción fijada por Dryden (1693). Al respecto, véanse Meyer Spacks (1971: 360) y Griffin (1994: 2).

¹⁰² Griffin (1994: 36-37).

ticulares históricos identificables a través de una ficción manifiesta”¹⁰³.

Rosenheim resta relevancia a los propósitos morales de la sátira y considera que el ingrediente moral obedece más bien a fines persuasivos¹⁰⁴. La sátira se apoya en valores morales aceptados, ya que la persuasión o el deleite dependen de este factor¹⁰⁵, pero su ataque en definitiva se dirige más contra el pecador que contra el pecado¹⁰⁶. A diferencia de la escuela de Yale, que interpreta que la sátira se erige contra el vicio de manera abstracta, Rosenheim postula que esta requiere un referente concreto o abstracto (*i.e.* una doctrina), pero que sea susceptible de descripción histórica. En especial, se dirige contra hombres e instituciones¹⁰⁷.

Respecto de la sátira persuasiva¹⁰⁸, el autor considera que es una forma lindera de la retórica polémica: la diferencia entre ambas formas es el carácter ficcional de la primera¹⁰⁹. El aporte de Rosenheim, con algunas diferencias significativas¹¹⁰, constituye un valioso antecedente para nuestro trabajo, en particular, por la importancia que le otorga al carácter contextual del blanco satírico, a la fuerza

¹⁰³ Rosenheim (1963: 31). La definición de Rosenheim se apoya parcialmente en la influyente visión de Frye. Frye [1957] (1991: 294-5) destaca dos elementos esenciales en la sátira: la presencia de un blanco de ataque y la del humor o el ingenio. Sin embargo, a diferencia de Rosenheim, Frye insiste en la importancia de la existencia de un criterio moral explícito en la sátira y de un blanco consensuado. Cf. Meyer Spacks (1971: 361).

¹⁰⁴ Rosenheim (1963: 184).

¹⁰⁵ Rosenheim (1963: 223).

¹⁰⁶ Rosenheim (1963: 37).

¹⁰⁷ Rosenheim (1963: 37).

¹⁰⁸ Rosenheim (1963: 13) distingue entre sátiras persuasivas y sátiras punitivas: las sátiras punitivas no persuaden al receptor porque parten del carácter negativo consensuado del objeto, es decir, que no producen un nuevo juicio, sino que castigan a un objeto de risa devaluado *a priori* a los ojos de la audiencia. La sátira punitiva se propone simplemente deleitar con el ataque a un blanco negativo. Esta división entre sátiras persuasivas y punitivas, a nuestro parecer, resulta innecesaria: en el caso de que el objeto satírico sea considerado negativo por la audiencia de antemano, la sátira cumple una función argumentativa de refuerzo de ese juicio negativo. Se trata, sin duda, de un efecto argumentativo más débil, pero no por eso inexistente.

¹⁰⁹ Rosenheim (1963: 17-23.). El autor sostiene que la retórica polémica, a diferencia de la sátira, utiliza argumentos literales (1963: 31).

¹¹⁰ Cabe subrayar especialmente que dejamos de lado la diferencia que realiza el autor entre sátiras persuasivas y punitivas (*i.e.* carentes de fuerza persuasiva) porque consideramos que la sátira tiene en todas sus formas una dimensión argumentativa (cf. nota 108).

persuasiva polémica de la sátira y al rasgo distintivo de la ficcionalidad. Sin embargo, podemos agregar a este último rasgo otros factores que también consideramos centrales para diferenciar entre la sátira y la retórica polémica, presente en discursos no ficcionales (*i.e.* deliberativos, forenses, epidícticos). En primer lugar, la propia ficcionalidad introduce como consecuencia un mayor grado de ambigüedad interpretativa en la sátira. En segundo término, la sátira incluye la presencia del humor que, por su carga negativa, funciona como el principal medio que esta utiliza para degradar al blanco. Es cierto que la retórica polémica no ficcional, como señala el propio Angenot, también incluye la ironía como uno de sus recursos fundamentales¹¹¹, sin embargo, la sátira tiene un carácter predominantemente cómico, que no excluye la crítica seria, mientras que la retórica polémica presenta un carácter predominantemente serio, que no excluye el uso de recursos cómicos. La finalidad prioritaria de la sátira es hacer reír, al mismo tiempo que argumenta, mientras que la retórica polémica tiene como propósito prioritario argumentar. En tercer orden, si bien la ficción literaria puede incluir argumentos literales de ataque, esta pone en juego mecanismos de persuasión cómica que son exclusivos de la literatura y que no se admiten en el discurso polémico propiamente dicho, como la construcción de personajes ridículos que representan a individuos reales. En particular, la comedia aristofánica emplea el esquema binario del par cómico, que corporiza un discurso y un contradiscurso a través del héroe y su antagonista.

Dentro del campo de los estudios clásicos, también en los años sesenta, Van Rooy (1966) aborda el problema de la definición de la sátira en su trabajo *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*¹¹². El autor utiliza la definición de la sátira latina como base para rastrear elementos satíricos en la literatura griega y atribuye a

¹¹¹ Angenot (1982: 35).

¹¹² Entre los estudios más recientes que consignan el aspecto polémico de la sátira se cuenta el de Rosen (2007: 7), quien observa que el impulso polémico es común a la comedia antigua y a la obra de Horacio, pero no amplía el concepto.

la primera una “función polémica o crítica”¹¹³. El enfoque de Van Rooy se aproxima a nuestra perspectiva de análisis en tanto destaca el elemento negativo presente en la sátira romana¹¹⁴ y en sus antecedentes literarios griegos.

Cabe observar que, en su mayoría, los autores que han estudiado el problema general de la sátira no analizan la obra de Aristófanes más que como referencia ocasional y se concentran, en cambio, en la sátira latina y en sus manifestaciones posteriores. Esta falta de estudios específicos sobre sátira aristofánica y, de modo más general, sobre sátira griega se debe en parte a que no existe un género formal de sátira griega; sin embargo, el espíritu satírico se manifiesta en la literatura griega mucho antes de que la *satura* romana surgiera como género¹¹⁵. En el mundo antiguo, el propio Horacio ha trazado la conexión entre el satirista romano Lucilio y la comedia antigua¹¹⁶.

La vena satírica de la comedia aristofánica tiene, sin embargo, rasgos que la diferencian de la romana: por dar un ejemplo, la sátira romana evita confrontar con los poderosos directamente, como lo hace la comedia griega antigua, y se concentra

¹¹³ Van Rooy (1966: 93) define la sátira latina como “un poema en el cual las locuras y vicios preponderantes, los individuos o grupos culpables de tales, son atacados con el ridículo o la censura, o por la mezcla de broma y seriedad con o sin un elemento de exhortación moral, dirigido hacia el mejoramiento de la sociedad”. El autor considera que el elemento de crítica es primordial y el de exhortación didáctica y moral, secundario: “la función esencial o el propósito inmediato de la sátira latina es negativa, crítica, y la exhortación directa moralizante o positiva juega un papel menor en los satiristas latinos” (1966: 93).

¹¹⁴ Recientemente, Hooley (2007: 10) subraya también el carácter crítico de la sátira romana. Por otra parte, los propios poemas programáticos de los satiristas latinos hacen referencia a la función crítica del humor en el género: el humor sirve para ridiculizar el vicio y facilita la enseñanza de lecciones morales. Al respecto, véase Plaza (2006: 7 y 37).

¹¹⁵ Van Rooy (1966: 91).

¹¹⁶ Horacio, *Sátiras*, I, 4, 6-7. Al respecto, véase Elliott (1960: 100-105), quien señala que Lucilio toma de la poesía yámbica y de la comedia antigua la tradición del ataque personal directo y salvaje. Por su parte, Hendrickson [1927] (1971: 48) interpreta que las afirmaciones de Quintiliano (“*Satura tota nostra est*”) remiten al sentido restringido de la *satura* latina, “creada por Lucilio, dominada por cierto espíritu, revestida de cierta forma métrica, fijada por el uso de una serie de escritores canónicos”. La afirmación de Quintiliano no significa, entonces, que Quintiliano desconozca la presencia de elementos satíricos en la literatura griega, en el sentido moderno del término.

en la denuncia de los vicios de gente ordinaria¹¹⁷. Si bien hay denominadores comunes entre las formas satíricas de los distintos períodos, es preciso explorar específicamente las particularidades del humor satírico en Aristófanes.

En una línea de análisis contraria a la nuestra, algunos autores han negado o relativizado la dimensión argumentativa de la sátira. Se trata de la misma discusión que existe en el campo de los estudios específicos sobre Aristófanes acerca de su capacidad de generar o no efectos persuasivos sobre el público¹¹⁸. Según Griffin, por ejemplo, la sátira es una forma abierta que pone en escena la indagación, la provocación y el juego, más que el juicio asertivo y conclusivo. La sátira no se vincula tanto con la persuasión como con la búsqueda de la verdad; por lo tanto, no comparte la frontera con la retórica polémica, sino con la escritura filosófica¹¹⁹. Por otra parte, el autor sostiene que la sátira no siempre tiene una ideología política articulada, por ende, no puede tener gran efecto sobre la vida política real. Al respecto, argumenta que la comedia antigua no tenía un impacto significativo sobre la realidad, pero se basa específicamente en Halliwell (1984a)¹²⁰ para hacer estas afirmaciones¹²¹. Incluso, la sátira puede resultar funcional al mantenimiento del *statu quo*, ya que opera como válvula de escape, al igual que el carnaval¹²². En definitiva, concluye el autor, su poder subversivo se relaciona con su capacidad de poner en cuestión las ideas establecidas¹²³; pero el hecho de que sea intelectualmente subversiva no implica una subversión en la práctica¹²⁴.

Desde nuestro punto de vista, si bien no es posible establecer con seguridad

¹¹⁷ Keane (2007: 45-7).

¹¹⁸ Véanse, por ejemplo, Halliwell (1984a) y Heath (1987).

¹¹⁹ Griffin (1994: 71).

¹²⁰ Discutimos la postura de Halliwell en el apartado siguiente, que se concentra en la bibliografía específica.

¹²¹ Griffin (1994: 149).

¹²² Griffin (1994: 156).

¹²³ Griffin (1994: 160).

¹²⁴ Griffin (1994: 158-9).

una ideología política articulada en Aristófanes, se pueden detectar claramente ciertas ideas puntuales sobre asuntos políticos contemporáneos, como por ejemplo su posición contra la prolongación de la guerra del Peloponeso, y analizar los recursos de persuasión cómica que utiliza el autor para hacer prevalecer su postura. Más allá de los efectos concretos sobre la realidad y el alcance específico que hayan tenido sus obras, no se puede negar la existencia de una dimensión argumentativa en sus comedias, afirmación que intentaremos demostrar con el análisis del *corpus* seleccionado. Por lo tanto, creemos que es necesario realizar un rastreo sistemático de estos recursos de persuasión cómica para probar su existencia y analizar su funcionamiento. El problema de su eficacia, es decir, si la argumentación cómica alcanzó o no sus propósitos, queda fuera de los objetivos de nuestra investigación.

Para finalizar, algunos críticos han enfatizado el carácter ambiguo de la relación entre el "satirista"¹²⁵, el lector y el objeto satirizado. Bogel (2001), por ejemplo, remarca que la relación entre el satirista y su objeto no solo es de oposición, como indican los aportes tradicionales de los sesenta, sino de oposición e identificación a la vez. La relación con el blanco, tanto en la sátira como en la parodia, es compleja y ambigua. En una línea semejante a Griffin, sostiene que la sátira no tiende a generar un juicio moral binario, sino una indagación moral¹²⁶ y que provoca, por ende, lecturas e interpretaciones ambiguas. Coincidimos con Bogel en que hay una ambigüedad irreductible en la sátira, como casi en toda obra literaria. Sin embargo, nuestro análisis no se focaliza en el análisis de la ambigüedad presente en la relación satirista-lector-objeto satírico, sino por el contrario en las marcas de enunciación, marcas de subjetividad que introduce el autor para limitar (si bien nunca eliminar del todo) la ambigüedad del ataque y guiar la interpretación del receptor.

Nuestra concepción de "sátira", con algunas diferencias observadas, se basa

¹²⁵ Traducimos con este neologismo el término inglés "satirist".

¹²⁶ Bogel (2001: 81).

en los antecedentes citados que tienen en cuenta su aspecto negativo, crítico y polémico, como los trabajos de Angenot, Rosenheim y Van Rooy. En suma, concebimos la sátira –y la modalidad del humor satírico, presente en la comedia aristofánica– como una forma discursiva cómica y ficcional, que posee una **dimensión argumentativa polémica**¹²⁷, orientada contra blancos de naturaleza contextual.

I.3.3. Parodia y polémica

Sobre la relación entre parodia y polémica contamos, fundamentalmente, con el clásico trabajo de Bajtín (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*. El autor vincula la parodia y la polémica en el marco de su análisis del uso polifónico de la palabra en la literatura: ambas formas tienen en común ser discursos doblemente orientados, es decir, “que incluyen como hecho necesario la relación con el enunciado ajeno”¹²⁸. Asimismo, tanto la parodia como la polémica entran en hostilidad con la palabra del otro¹²⁹.

Entre los trabajos más recientes sobre el concepto de parodia y, en particular, sobre su relación con la polémica se cuenta el estudio de Dentith (2002), *Parody*, que define la parodia como “cualquier práctica cultural que proporciona una relativamente polémica imitación alusiva a otra producción o práctica”¹³⁰. Coincidimos, en parte, con esta definición; sin embargo, el autor agrega que la parodia “no

¹²⁷ La argumentación polémica es entendida estrictamente en términos de Kerbrat-Orecchioni (1980).

¹²⁸ Bajtín (1986: 259).

¹²⁹ Bajtín (1986: 273). El autor señala que la diferencia central entre la parodia y la polémica reside en el hecho de que en la polémica el discurso ajeno cumple un papel activo, mientras que en la parodia el discurso del otro tiene una posición pasiva: “el autor utiliza las palabras ajenas para expresar sus concepciones propias” (1986: 272). Bajtín subraya, sin embargo, que la voz ajena en la parodia puede adquirir a veces una función más activa que la habitual; por lo tanto, los límites entre polémica y parodia son difusos (1986: 276-7).

¹³⁰ Dentith (2002: 9).

necesita ser cómica, pero funciona mejor si lo es"¹³¹. A nuestro entender, el aspecto cómico de la parodia es fundamental para generar el efecto polémico degradante de un blanco, por ende, debe estar incluido en su definición¹³². Según nuestro enfoque, el efecto polémico de la parodia deriva fundamentalmente de su carácter cómico; no de la mera interacción de voces, sino del aspecto deformante, de la ruptura incongruente del código, que provoca lo cómico. Por otra parte, vale aclarar que la definición de polémica que manejamos tampoco coincide del todo con la de Dentith. Según el autor, el término "polémico" alude meramente al "modo combativo" de la parodia¹³³. La noción que utilizamos, en cambio, implica un tipo de persuasión particular, definido por Kerbrat-Orecchioni como una argumentación hostil, negativa y deformante respecto de un blanco. Nuestra concepción, a diferencia de Dentith, pone el foco en el carácter argumentativo de la parodia, esto es, su capacidad de degradar un blanco a los ojos del receptor.

Otro punto destacable del trabajo de Dentith es su observación de que no siempre el texto paródico entabla la relación polémica con el texto imitado, sino "con el mundo"¹³⁴. Por cierto, creemos que en los casos en que la parodia no tiene como eje del ataque a su intertexto, su dimensión polémica no desaparece, sino que puede orientarse hacia blancos alternativos como, por ejemplo, algún personaje específico de la obra, un blanco de existencia extratextual o blancos múltiples. Por poner un ejemplo, en la comedia aristofánica la parodia de versos de Eurípides puede utilizarse ya sea para ridiculizar una obra o pasaje específico del trágico

¹³¹ Dentith (2002: 37).

¹³² El carácter cómico de la parodia es subrayado por Rose (1995: 20-29), quien afirma que este rasgo no puede quedar excluido de ningún modo de la definición de parodia.

¹³³ Dentith (2002: 9) aclara el sentido en el que emplea el término "polémica": "Con el propósito de captar el aspecto evaluativo de la parodia, incluyo la palabra 'polémica' en la definición; esta palabra es usada para aludir al modo combativo o de ataque en el cual la parodia puede ser escrita, aunque esta es 'relativamente' polémica porque la ferocidad del ataque puede variar ampliamente en diferentes formas de parodia".

¹³⁴ Dentith (2002: 17-18). Cf. Householder (1944: 6) y Rose (1995: 47).

(blanco intertextual), la propia persona de Eurípides (blanco contextual), personajes contemporáneos en boca de los cuales aparece la parodia (blanco contextual), corrientes de pensamiento o disciplinas asociadas de manera estereotipada con la figura de Eurípides, como ser la retórica o la nueva educación (blanco contextual); también se emplea para ridiculizar a un personaje enteramente ficcional de la obra (blanco intratextual) que, mediante el juego paródico, puede ser reducido a la posición de héroe paródico.

En esta misma línea de trabajos, podemos mencionar por último el aporte de Lelièvre (1954), que proviene del área específica del estudio de la parodia antigua. El autor analiza, en primer lugar, los usos antiguos de la palabra *παρωδία* y señala la presencia del elemento cómico en los usos de los escoliastas de Aristófanes y en otros autores como Aristóteles. Lelièvre distingue, además, entre una parodia crítica y una no crítica. La variedad no crítica constituye una forma más simple que la primera y establece simplemente un contraste cómico con el original¹³⁵. La parodia crítica, en cambio, presente en Aristófanes, es más sofisticada e intelectual que la anterior y realiza su crítica por medio del humor¹³⁶. Nos interesa particularmente el enfoque de Lelièvre porque tiene en cuenta la dimensión crítica de la parodia en la literatura antigua. Incluso, en las formas que establecen un mero contraste, la dimensión polémica está quizás más atenuada que en otras variedades, pero no por eso desaparece: por ejemplo, la *Batracomiomaquia*, que autor incluye en la parodia no crítica, genera un efecto de degradación de los ideales heroicos al convertir en ranas y ratones a los héroes homéricos.

En otra línea de análisis, algunos autores han problematizado el concepto tradicional de parodia entendido como una imitación burlesca de un texto anterior.

¹³⁵ Lelièvre (1954: 73) registra esta forma, por ejemplo, en Hiponacte y en la *Batracomiomaquia*.

¹³⁶ Lelièvre (1954: 74). La parodia crítica, según este autor, revela mediante diestros cambios "qué cerca de lo ridículo se encuentra la idiosincrasia estilística del autor y las ideas que él (y sus seguidores) toman seriamente" (1954: 74).

Hutcheon (1981) (1985), por ejemplo, en su influyente libro *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* reconoce que la intención paródica tradicional, en el nivel pragmático, es provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante; pero propone ampliar el contenido pragmático de la parodia con la noción de “parodia reverencial”, que implica más un homenaje que un ataque, a fines de poder dar cuenta del arte del siglo XX. La autora define la parodia como una “repetición con distancia crítica, que marca diferencia más que similaridad”¹³⁷; esta conceptualización implica que tanto la parodia reverencial como la peyorativa presentan esa distancia entre los textos¹³⁸, aspecto que nos parece central. Sin embargo, Hutcheon excluye de su definición el elemento cómico¹³⁹, que hemos considerado un componente clave, constitutivo del carácter polémico de la parodia, sin el cual el término pierde especificidad.

Un último aspecto que nos interesa particularmente del estudio de Hutcheon es su comparación entre la sátira y la parodia: la sátira, que se distingue por la naturaleza contextual de su blanco, posee un carácter más negativo, despreciativo y desdeñoso que la parodia; en la parodia, en cambio, cuyo blanco es intertextual, la cuestión de la agresividad es problemática o al menos ambigua; y se dan las posibilidades de un *ethos* neutro o también deferente. De manera semejante, Rose [1993] (1995) en su libro *Parody* ha reafirmado que la dependencia estructural de la parodia respecto del texto parodiado trae como consecuencia que esta tenga mayor

¹³⁷ Hutcheon [1985] (2000: 6). La parodia, agrega la autora, es una “forma de imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado” (2000: 6). Esta visión amplia de la parodia se sustenta, entre otras cosas, en la ambigüedad semántica del prefijo “para”, que puede significar tanto “contra” como “al lado de” y sugiere, por ende, no solo contraste sino también acuerdo y complicidad (2000: 32). La definición de Hutcheon no pretende ser transhistórica (2000: 10); corresponde, especialmente, a la parodia del siglo XX, que presenta importantes ejemplos de parodia reverencial, como la obra de Pound o de Eliot (2000: 56). Sin embargo, la autora reconoce que hay denominadores comunes en todas las formas de parodia de las distintas épocas (2000: 10).

¹³⁸ Hutcheon (2000: 60).

¹³⁹ Rose (1995: 228) (1995: 239).

ambivalencia en relación con su blanco que la sátira¹⁴⁰.

Acordamos con Rose y Hutcheon en que el aspecto crítico y polémico del discurso cómico se encuentra mucho más acentuado en la sátira que en la parodia, pero sigue siendo un denominador común de ambas formas. A nuestro modo de ver, el efecto degradante de lo cómico, elemento fundamental en toda definición de parodia, introduce inevitablemente efectos polémicos de mayor o menor intensidad sobre su blanco cómico. La negación de este elemento, que propone en particular Hutcheon, opaca la dimensión intrínsecamente corrosiva de la parodia. Admitimos también la existencia de una fuerte carga de ambigüedad en la parodia, no solo en virtud de su dependencia estructural respecto del modelo, sino además por el hecho de ser una forma preferentemente literaria.

El carácter imitativo de la parodia puede implicar, asimismo, cierto grado de admiración y simpatía hacia el texto parodiado, pero el humor paródico suele introducir, incluso más allá de la voluntad del autor, un efecto burlesco y degradante respecto del texto parodiado. La imitación paródica no significa tampoco que el parodista sienta un desprecio radical por el modelo parodiado, sino que su parodia ilumina aspectos vulnerables, ridículos o ridiculizables de un modelo literario y participa, como observa Dentith, en la guerra de géneros literarios y valores socioculturales que toda obra sustenta¹⁴¹. En definitiva, es necesario tener en cuenta el carácter ambiguo de la parodia, como subrayan Hutcheon y Rose, pero sin dejar de lado los efectos polémicos negativos potenciales que están presentes en ella.

Si tomamos en consideración todos estos abordajes, los que remarcan el as-

¹⁴⁰ Rose (1995: 81-3). Rose (1995: 45-6) sintetiza las dos grandes tendencias críticas que intentan explicar la relación entre la parodia y el texto parodiado: 1) la parodia entabla una relación burlesca, exclusivamente negativa con el modelo parodiado, visión dominante en la crítica moderna, desde el Renacimiento en adelante; 2) la relación entre la parodia y su modelo es exclusivamente de admiración y simpatía. Rose (1995: 47) adopta una posición integradora y asume que la parodia tiene una estructura dual, "una relación ambigua y ambivalente con su blanco". Cf. Rose (1979).

¹⁴¹ Dentith (2002: 188).

pecto negativo de la parodia (Bajtín, Dentith, Lelièvre) y los que subrayan su relación compleja o ambigua respecto del blanco (Hutcheon, Rose), podemos definir la parodia de una manera básica y lo más abarcadora posible como una imitación, distorsión o cita cómica de otro texto, que posee una dimensión argumentativa polémica capaz de producir un efecto negativo –de mayor o menor alcance– contra su blanco cómico, sea su intertexto u otro alternativo. Esta definición general de parodia, como la de sátira, no se aleja sustancialmente de las existentes, sino que se fundamenta en ellas. La diferencia está dada por el hecho de que pone el foco en el costado argumentativo de la parodia, que no es el eje de ninguno de los trabajos citados.

A partir de nuestro relevamiento teórico, podemos sintetizar finalmente los factores comunes y las diferencias que observamos entre el humor satírico, el humor paródico y la retórica polémica presente en discursos no ficcionales (*i.e.* deliberativos, forenses, epidícticos):

1) La retórica polémica no ficcional tiene, fundamentalmente, un blanco contextual: individuos, ideas, instituciones con los cuales polemiza. En la sátira el blanco también es contextual, pero suele estar mediado por la construcción de personajes ficcionales, que se corresponden en mayor o menor medida con sus referentes; por eso, el ataque satírico es siempre más indirecto y equívoco que el de la retórica polémica. La parodia, en cambio, suele tener un blanco primario intertextual.

2) El humor paródico y satírico establecen una relación dialógica de disputa con sus blancos intertextuales y contextuales, así como la retórica polémica no ficcional lo hace con su propio objeto de ataque (el adversario y su discurso). Pero el carácter ficcional de la sátira y la parodia introduce una ambigüedad irreductible respecto del mensaje polémico que no presenta la polémica no ficcional. La sátira y

la parodia deben, por lo tanto, recurrir a marcas de enunciación¹⁴² adicionales si quieren “desambiguar” su mensaje polémico.

3) El discurso polémico no ficcional se vale de argumentos literales y de recursos persuasivos varios propios de la retórica clásica, mientras que el humor satírico y el paródico suelen apelar a mecanismos de persuasión cómica específicos de la ficción literaria, como la construcción de personajes.

4) El tipo de persuasión que ejercen la retórica polémica, el humor satírico y el humor paródico es, en todos los casos, siguiendo el enfoque de Kerbrat-Orecchioni, de carácter agresivo, descalificante y deformante respecto del blanco. Estas formas discursivas no presentan simplemente una oposición dialógica entre discurso y contradiscurso, sino una distorsión y descalificación del discurso antagonista y de quien lo sustenta. Sin embargo, el humor satírico y el paródico se caracterizan por tener tan solo una “dimensión polémica” secundaria, que se produce como consecuencia de la intención primaria de hacer reír. La retórica polémica no ficcional, en cambio, es un discurso predominantemente serio y tiene una intención polémica primaria y evidente.

En conclusión, la retórica polémica no ficcional, el humor satírico y el humor paródico son discursos conexos que comparten muchos de sus rasgos definitorios: todos tienen un blanco y ejercen efectos argumentativos polémicos en contra de este a los ojos del receptor. La diferencia fundamental es, sin embargo, que el humor paródico y el satírico presentan una función persuasiva secundaria y que su ficcionalidad introduce mayor ambigüedad interpretativa y recursos propios de la literatura. El carácter ficcional, ambiguo y secundario de la argumentación polémica en la sátira y en la parodia ha hecho que muchas veces se negara la existencia de esa fuerza persuasiva. Nuestro objetivo es demostrar que esa dimensión existe en la

¹⁴² Marcas que son índice de subjetividad en el discurso.

comedia aristofánica y analizar su funcionamiento y recursos específicos.

1.3.4. Los aportes de la renovada teoría de la argumentación al problema de las relaciones entre argumentación y literatura

Algunos autores como Griffin (1994), según vimos, han negado o relativizado el poder persuasivo de formas literarias como la sátira. Para avalar, desde un punto de vista teórico, nuestra hipótesis contraria de que la comedia antigua –y sus modalidades cómicas del humor satírico y paródico– tienen efectivamente una fuerza persuasiva, contamos con algunos aportes provenientes de la renovada teoría de la argumentación y el análisis del discurso, que han estudiado el problema de las relaciones entre literatura y argumentación, planteado en términos generales.

Platón y Aristóteles, según observamos, han advertido tempranamente la existencia de una dimensión argumentativa en la ficción literaria, de cualquier género que sea¹⁴³. En el campo de los estudios contemporáneos sobre argumentación, Bange (1981), entre otros, ha sostenido que todo discurso, incluido el literario, posee una dimensión argumentativa. Según el autor, en algunos géneros como la fábula, el ejemplo y la novela de tesis, la conclusión teórica se presenta explícitamente, mientras que en otras formas la dimensión argumentativa permanece implícita; en estos casos, “hay solo una diferencia de grado, no de naturaleza”¹⁴⁴. En particular, lo que caracteriza al discurso literario es su “indeterminación constitutiva” y la

¹⁴³ También la comedia *Ranas* de Aristófanes, que plantea el valor formativo de la tragedia, deja entrever, entre otros testimonios del propio autor, el poder persuasivo que el comediógrafo le atribuye a la ficción dramática.

¹⁴⁴ Bange (1981: 98).

transmisión de un “conocimiento confuso”¹⁴⁵.

Sobre la base teórica del estudio de Bange, si bien el autor no aborda el problema particular del género cómico, podemos reafirmar que la argumentación polémica está claramente presente en la ficción cómica, pero que se diferencia de la dimensión polémica presente en otras clases de discurso (*i.e.* el político, el científico) especialmente por su carácter indirecto, ambiguo y hasta a veces contradictorio que obligan a estudiarla en toda su complejidad.

Más recientemente, en el marco de las conceptualizaciones del análisis del discurso, Amossy [2000] (2010) amplía la noción de argumentación de Perelman¹⁴⁶ y considera que esta no solo intenta lograr que el alocutario adhiera a tesis bien definidas, sino que también puede orientar “sus maneras de pensar, de ver, de sentir”¹⁴⁷. La autora observa que el discurso literario, que posee –como todo discurso– una dimensión argumentativa en tanto orienta la perspectiva del lector¹⁴⁸, puede utilizar tanto técnicas argumentativas clásicas como recursos particulares correspondientes a los distintos marcos genéricos, por ejemplo, el ritmo, la polifonía,

¹⁴⁵ Bange (1981: 105) explica la noción de “conocimiento confuso”: “De algún modo, el componente descriptivo del texto literario es del orden de la imagen, del orden de lo real sensible, ya que la imagen es concreta, comparable a una presencia corporal. Como tal, comunica contenidos globales. Es el canal de un conocimiento confuso, complejo global y no de un conocimiento distinto, en la medida en que muestra y no dice”.

¹⁴⁶ Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989: 34) definen la argumentación como “el conjunto de técnicas discursivas que permiten provocar o acrecentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas para su asentimiento”.

¹⁴⁷ Amossy (2008: 3) (2010: 36). Amossy (2010: 25-28) señala que su propia concepción se diferencia de la de Anscombe y Ducrot (1988) porque desde la teoría de estos autores la argumentación constituye un hecho de la lengua, no del discurso. Por otra parte, Ducrot [1984] (2001: 27) considera también que la polemicidad se encuentra en la estructura misma del lenguaje.

¹⁴⁸ Amossy (2008: 2) sostiene que en la medida en que el análisis del discurso describe el funcionamiento del discurso en situación, no puede pasar por alto el estudio de su dimensión argumentativa. En particular, sobre las relaciones entre análisis del discurso y literatura, véase el artículo de Maingueneau (2008: 3): el autor plantea que el análisis de discurso parte de los postulados implícitos de que el discurso es uno y, por lo tanto, toda enunciación puede ser abordada por la misma red de conceptos.

el punto de vista, las voces narrativas, etc.¹⁴⁹ En particular, la comedia aristofánica, según entendemos, emplea como recurso argumentativo central la construcción de la dupla cómica.

No contamos con antecedentes que estudien, específicamente, la relación entre la argumentación y la ficción de género cómico, salvo los aportes antes citados sobre sátira y parodia, que provienen del campo de la teoría literaria. Sin embargo, las teorizaciones de Bange y de Amossy, que admiten que todo discurso ficcional, de cualquier género que sea, tiene una dimensión argumentativa, nos permiten fundamentar sólidamente nuestra hipótesis desde el punto de vista teórico. Este sustento teórico se corrobora, además, con el trabajo analítico del *corpus* seleccionado y la detección en él de recursos persuasivos concretos.

¹⁴⁹ Amossy (2010: 222).

I.4. BLANCO CÓMICO Y DIMENSIÓN POLÉMICA

La dimensión polémica del discurso cómico se vincula directamente con la presencia de un blanco. Por lo tanto, es necesario hacer algunas precisiones sobre el blanco cómico y sus características. En algunas formas de lo cómico, parece no haber un blanco concreto, bien identificable: por ejemplo, algunos juegos de palabras producen el efecto humorístico por la mera desviación de la norma, es decir, la ruptura de las expectativas generadas por el código lingüístico establecido¹⁵⁰. Pero aun en esos casos es posible hablar de la presencia de un blanco, que podemos denominar metalingüístico: el blanco es el propio código, violentado por el juego verbal.

Parece haber una relación primordial entre el humor y la agresión, contemplada en los citados estudios de Platón, Bergson y Freud. Cuando lo cómico no ejerce su violencia sobre ningún blanco identificable, esa violencia constitutiva se vuelca sobre el propio código lingüístico. En otros casos, cuando hay un blanco cómico definido, esa violencia genera efectos argumentativos degradantes contra su blanco. Estrictamente, en el caso del juego de palabras, el blanco puede ser metalingüístico (el propio código), intratextual (un personaje de la obra), intertextual (otro texto) o contextual (un individuo de existencia extratextual). Por ejemplo, en la comedia de Aristófanes algunos juegos de palabras con un sentido escatológico pueden degradan a un personaje –ya sea de ficción o con referencia en el mundo real– por las asociaciones negativas que generan respecto de ese blanco.

El humor paródico, como hemos visto, suele tener un blanco primario intertextual, el texto parodiado; el efecto polémico tiende a socavar un modelo pres-

¹⁵⁰ Este aspecto de lo cómico ha sido contemplado por las teorías de la incongruencia ya citadas que se apoyan en el enfoque de Kant (1790) y Schopenhauer (1819). En líneas generales, como hemos visto, la teoría de la incongruencia sostiene que la esencia de lo cómico radica en la ruptura de expectativas.

tigioso y suplantarle en su lugar de valor y autoridad, es decir que el hipertexto paródico intenta erigirse por sobre el texto parodiado, señalando de algún modo su vulnerabilidad a través de la burla. La parodia suele involucrar, entonces, una lucha (*pólemos*) intertextual que se desarrolla en el marco de la tradición literaria. Pero también la parodia, en el caso particular de Aristófanes, suele ponerse al servicio del ataque contra blancos no específicamente intertextuales, sino contextuales.

El humor satírico tiene un blanco de existencia extratextual, por lo tanto, la ridiculización del personaje satírico puede traspasar de manera más directa la mera ficción literaria y lograr efectos negativos sobre la imagen del blanco ridiculizado. Su propósito correctivo conduce hacia el mundo externo, con intenciones de producir algún cambio a partir de la crítica satírica. Precisamente, por su vinculación con el mundo extratextual, el humor satírico es la forma cómica en la cual el efecto argumentativo polémico se hace más evidente.

En suma, en las distintas variedades de lo cómico mencionadas la violencia que parece ser constitutiva de lo cómico –subrayada por las teorías del humor como hostilidad– se ejerce sobre distintos tipos de blancos, ya sean blancos metalingüísticos, intertextuales, contextuales, o varios a la vez. Incluso, en los casos en los que lo cómico no tiene un blanco identificable, como en el juego de palabras, la violencia esencial del humor se ejerce meramente contra el código lingüístico a causa de la violación de la norma.

En la comedia aristofánica, interactúan diferentes variedades del humor, que tienen también distinta fuerza polémica. El humor satírico, de mayor potencia polémica, recae del lado del antagonista y blanco central de sus comedias. La parodia, en cambio, ridiculiza tanto al héroe como a su antagonista. Hay una tercera

forma de humor que participa en la comedia: el grotesco¹⁵¹. El humor grotesco es una forma cómica cuya agresividad, poder descalificante y, por ende, dimensión argumentativo-polémica se encuentra atenuada. Implica la mezcla de lo alto y de lo bajo; lo humano, lo animal y lo divino. Creemos que esta conjunción de lo alto y lo bajo atenúa el efecto degradante de lo cómico. Se trata, entonces, de una comicidad menos agresiva, más poética, lo "cómico significativo", en términos de Baudelaire. Whitman (1964) en *Aristophanes and the Comic Hero* define al héroe cómico como un personaje de carácter grotesco por su mezcla de rasgos humanos, animales y divinos. En base a esta caracterización, Whitman resta importancia al costado satírico de la comedia aristofánica, precisamente, porque su análisis se concentra en la figura del héroe cómico. Sin embargo, creemos que el costado satírico es central en el comediógrafo porque es la forma de humor que domina en el ataque contra el antagonista. Reducir la comedia al grotesco sería reducirla a la comedia del héroe cómico y olvidar la otra cara de la moneda: su adversario.

La fuerza polémica del humor no solo depende de la variedad de lo cómico involucrada en la obra (es decir del tipo de blanco: metalingüístico, intertextual, contextual o grotesco), sino también del aspecto (comprometedor o ingenuo) que se ridiculice en el blanco mismo. Si la ridiculización atañe, por ejemplo, a aspectos comprometedores del blanco, como su calidad moral, los efectos negativos se potencian y pueden afectar seriamente al blanco cómico; en cambio, si se ridiculizan aspectos intrascendentes, como la mera apariencia física de un individuo, el efecto degradante disminuye. Ese es el caso de las burlas que circulan en los círculos de

¹⁵¹ Sobre las características del grotesco, véase Baudelaire [1855] (2001). También Kayser (1964: 224) se ocupa del tema y define lo grotesco como "el mundo distanciado", "la representación del *id*" (1964: 225). Bajtín (1974), por su parte, estudia el realismo grotesco de Rabelais.

amigos, como por ejemplo la ridiculización de Arquíloco respecto de la apariencia física de Glauco¹⁵².

En la comedia de Aristófanes, si bien todos los personajes sin excepción son sometidos a la burla, el autor suele ridiculizar aspectos ingenuos en sus héroes y aspectos comprometedores en sus antagonistas, aunque es necesario proceder al análisis caso por caso para aportar mayores precisiones. Lo importante es destacar que el autor manipula los matices de lo cómico y los distribuye de manera desigual entre el héroe y su oponente, con fines estratégicos.

Desde nuestra perspectiva, la actualización de los efectos potenciales de lo cómico depende, en primer lugar, de que exista un blanco cómico bien identificable y, en segundo término, de los demás factores mencionados que pueden potenciar, mitigar o incluso anular la dimensión polémica del humor. No contamos con un estudio sistemático que analice los particulares efectos de lo cómico según la diferencia de los blancos que se ridiculizan o los aspectos ridiculizados en esos blancos. En este trabajo ponemos especial atención en este tema e intentamos elaborar nuestras propias categorías de análisis, porque consideramos que este problema teórico resulta fundamental para la comprensión de los efectos argumentativos del humor.

Otro punto relevante para graduar la fuerza polémica de lo cómico es la relación existente entre el blanco y el destinatario. Kerbrat-Orecchioni señala que el blanco del discurso polémico puede ser destinatario o no del discurso: 1) el blanco es promovido al rango de destinatario privilegiado; 2) es admitido como uno de los destinatarios del mensaje polémico; 3) está abiertamente excluido del conjunto de los destinatarios¹⁵³. Lo mismo ocurre, creemos, en el discurso cómico: el blanco

¹⁵² En el fragmento 165 (ed. Rodríguez Adrados, 1981), Arquíloco se burla del peinado con forma de cuerno de su amigo Glauco.

¹⁵³ Kerbrat-Orecchioni (1980: 28).

puede ser un destinatario privilegiado, ser uno más entre otros, o no ser destinatario en absoluto. Estas opciones generarían cargas polémicas diferentes. Si el blanco es también destinatario de la ocurrencia cómica, entonces, los efectos polémicos se mitigan bajo el efecto de complicidad; es decir que al incluir al blanco dentro del conjunto de los destinatarios el efecto de complicidad –también propio de lo cómico¹⁵⁴– neutraliza en parte los efectos negativos polémicos. Podemos afirmar que se genera entonces una “risa de simpatía”, que mitiga sus aspectos corrosivos. En cambio, cuando el blanco no es destinatario del discurso cómico, sino exclusivamente blanco, los efectos polémicos se potencian. Este es el caso de la risa satírica que se ejerce en la comedia aristofánica contra el antagonista. El oponente del héroe queda excluido y bien diferenciado del conjunto de los destinatarios¹⁵⁵.

Por otra parte, cuando se ridiculizan tan solo aspectos superficiales del blanco, este puede formar parte de los destinatarios sin mayor conflicto, como es el caso de las burlas en círculos de amigos. En cambio, cuando se ridiculizan aspectos comprometedores, el blanco queda radicalmente expulsado del conjunto de los destinatarios. Esto significa que la condición de destinatario o no-destinatario del blanco está relacionada también con los aspectos superficiales o comprometedores involucrados en la burla.

La dimensión polémica potencial de lo cómico puede, asimismo, acentuarse o mitigarse con recursos alternativos: por ejemplo, las marcas de enunciación positiva

¹⁵⁴ Hemos sostenido que el humor produce tres efectos argumentativos complementarios: un efecto polémico en contra del blanco, un efecto de complicidad entre emisor y receptor y un efecto de exaltación de la imagen positiva del enunciador (p. 42).

¹⁵⁵ De manera parecida, Dupréel (1928: 228-247) ha diferenciado entre la risa de recepción, acogimiento (*rire d'accueil*) y la risa de exclusión (*rire d'exclusion*). La risa de acogimiento es una manifestación de comunión entre los miembros de un grupo; celebra la formación, el ingreso de un individuo o la reforma de un grupo en base a la expulsión de alguno. La risa de exclusión, en cambio, señala la expulsión de un individuo o grupo. Esta diferenciación de Dupréel destaca dos aspectos fundamentales de la risa: gozo y simpatía, por un lado, malignidad, por el otro. Sin embargo, el autor no analiza específicamente el problema de los destinatarios del humor.

aplicadas a un blanco cómico tienen la posibilidad de morigerar, o incluso neutralizar, los efectos negativos del humor. Así ocurre en el caso de los héroes cómicos, que si bien son objeto del ridículo tienen, al mismo tiempo, atribuciones positivas que los preservan, al menos parcialmente, de la degradación cómica. El antagonista aristofánico, en cambio, es sometido a un concentrado de marcas de enunciación negativas, que potencian los efectos argumentativos negativos del humor: por ejemplo, se le atribuyen cualidades negativas de toda índole, como la maldad, la deshonestidad y la vulgaridad.

Dentro de las marcas de enunciación, puede contarse también la recurrencia con la que se ataca al blanco, es decir, si se trata de un blanco central, secundario u ocasional. Si se ataca a un blanco (o a un grupo relacionado de blancos) de manera recurrente y privilegiada, esto potencia la dimensión polémica de lo cómico; si se practica, en cambio, una burla ocasional contra un blanco aislado y poco significativo dentro de la obra, la dimensión polémica disminuye. El antagonista aristofánico, por ejemplo, suele ser el eje central de las burlas.

En definitiva, si lo cómico –de manera estructural– orienta negativamente en relación con su blanco, es necesario apelar a recursos de atenuación alternativos para contrarrestar esos efectos secundarios. Si se quiere hacer reír, sin generar la degradación consecuente del blanco, el autor puede emplear marcas de atenuación o elegir ridiculizar aspectos superficiales del blanco. En cambio, si se quiere reforzar los efectos degradantes del humor, es posible apelar a marcas de enunciación negativas, ridiculizar aspectos seriamente comprometedores del blanco y asignarle una referencia contextual concreta al personaje burlado para que este ataque trascienda las fronteras de la mera ficción literaria.

Otro elemento más que incide en la potencia polémica de lo cómico es el hecho de que el blanco constituya un tópico cómico tradicional (el adulator, el misántropo, el fanfarrón) o un blanco “nuevo” o, al menos, relativamente novedoso.

Si el blanco es un tópico consensuado, la función persuasivo-polémica de lo cómico es débil y se limita a reforzar un estereotipo negativo ya existente. En cambio, si es un blanco novedoso, menos consensuado y carente de tradición en la literatura cómica, el efecto argumentativo puede ser mayor, porque aspira a producir un nuevo juicio y no a burlarse de un objeto devaluado *a priori* a los ojos del receptor.

Un último factor que, en nuestra opinión, determina la fuerza polémica del discurso cómico es el hecho de que sea un blanco relevante o destacado, ya sea por su prestigio o por su poder político, económico, social. El discurso cómico tiene mayor capacidad de daño, mayor densidad polémica, cuando recae sobre un blanco destacado que sobre un blanco que ya es bajo por sí mismo, irrelevante o sin poder.

En conclusión, sostenemos la hipótesis general de que el discurso cómico no solo tiene una dimensión argumentativa polémica, sino que además la intensidad de esa dimensión polémica y su grado de predominio sobre los otros efectos persuasivos de lo cómico (*i.e.* complicidad, exaltación del enunciador) se vincula con las características del blanco cómico y su tratamiento. Hemos determinado una serie de aspectos del blanco que influyen sobre los efectos polémicos del humor. El humor refuerza su capacidad de generar efectos argumentativos polémicos y se convierte en un humor claramente hostil –en términos de Platón, un humor $\theta\upsilon\mu\omega\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\pi\omicron\upsilon\delta\eta$ – cuando el blanco es: 1) contextual y trasciende las fronteras de la mera ficción literaria; 2) ridiculizado en aspectos comprometedores; 3) excluido del conjunto de los destinatarios; 4) reforzado por marcas de enunciación negativas; 5) atacado en forma recurrente en la obra; 6) de carácter no estereotipado; 7) cultural, social o políticamente relevante o poderoso. Por el contrario, el humor mitiga su dimensión polémica potencial y se vuelve más bien inofensivo ($\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon\ \theta\upsilon\mu\omicron\upsilon$) cuando el blanco adopta las características contrarias: 1) carece de referencia contextual y es de carácter meramente metalingüístico, intratextual, intertextual; 2) es ridiculizado en aspectos superficiales o ingenuos; 3) se incluye en el conjunto de

los destinatarios; 4) es acompañado por marcas de enunciación positivas; 5) es atacado de manera ocasional en la obra; 6) tiene un carácter estereotipado; 7) carece de relevancia o poder.

En este trabajo nos interesa, especialmente, estudiar cómo se refuerzan o se mitigan los efectos polémicos de lo cómico según las diferencias entre los distintos blancos (metalingüístico, intertextual, contextual; comprometedor o ingenuo; destinatario o no-destinatario, etc.)¹⁵⁶. Llamaremos **recursos de persuasión cómica** a estas variables relativas al blanco que el autor maneja para reforzar o atenuar los efectos polémicos del humor y que contribuyen a guiar la interpretación del lector dentro del marco de la ficción cómica. La manipulación de estas variedades hostiles y atemperadas del humor, creemos, forma parte central de la estrategia argumentativa de Aristófanes.

La finalidad central de la comedia es hacer reír, por lo tanto, todos los personajes aristofánicos son sometidos al ridículo. Sin embargo, nos proponemos demostrar que las variables más degradantes (el humor $\thetaυμῶ\ καὶ\ σπουδῆ$) se concentran sobre el antagonista en la comedia aristofánica, mientras que el héroe recibe un risa más bien inofensiva ($\acute{\alpha}\nuευ\ \thetaυμῶ$). De este modo, el autor se las ingenia para manipular el efecto corrosivo de lo cómico de acuerdo con sus intenciones argumentativas.

¹⁵⁶ Para una opinión diferente, cf. Halliwell (2008). El autor subraya los diferentes matices y el carácter inestable, amigable y hostil, de la risa (2008: 11). Pero a diferencia de nuestro enfoque, relaciona estas variables con aspectos fundamentalmente contextuales. Por ejemplo, argumenta que el simposio es un contexto paradigmático de la risa amistosa (2008: 43). Creemos, en cambio, que si bien el factor contextual tiene importancia, las variaciones de matices en la risa (mayor o menor grado de hostilidad) se vinculan especialmente con el carácter y el tratamiento del blanco cómico.

I.5. CONCLUSIONES

Nuestro trabajo de investigación parte de la hipótesis general de que el discurso cómico y sus variedades poseen una dimensión argumentativa polémica, entendida en términos de Kerbrat-Orecchioni.

En primer lugar, observamos que esta hipótesis puede sustentarse en antecedentes antiguos. Gorgias, Platón y Aristóteles han observado no solo el costado agresivo y hostil de lo cómico, sino también la dimensión argumentativa tanto del humor como de la ficción literaria.

En segundo lugar, dentro del pensamiento moderno, encontramos antecedentes de la hipótesis especialmente en los trabajos de Bergson y Freud, que contemplan el carácter agresivo y negativo de lo cómico, al igual que los autores antiguos. Sin embargo, estos trabajos no profundizan en la relación entre humor y persuasión polémica.

Los estudios provenientes de la renovada teoría de la argumentación nos han permitido avalar la hipótesis de que el discurso cómico ficcional tiene una dimensión argumentativa, así como toda clase de discurso. El trabajo de Bange nos ha posibilitado, además, determinar la especificidad de la argumentación en la ficción, es decir, su ambigüedad, que la diferencia de la argumentación no ficcional. Sin embargo, ninguno de estos trabajos del campo de la argumentación se concentra en el estudio de la dimensión polémica propia de la ficción cómica. Hemos propuesto que la ficción cómica se caracteriza por tener una dimensión argumentativa particular, que la distingue de la argumentación en sentido corriente: la argumentación polémica. El trabajo de Kerbrat-Orecchioni sobre discurso polémico nos ha dado los instrumentos teóricos indispensables para definir con precisión la características específicas de esta persuasión polémica: negativa, agresiva, descalificante, deformante y orientada al ataque contra un blanco.

Muchos de los estudios provenientes del campo de la teoría literaria han señalado el carácter polémico de dos variedades particulares de lo cómico: sátira y parodia. Sin embargo, estos aportes no suelen definir detalladamente su marco teórico-conceptual, ni analizar en concreto cómo operaría esta dimensión polémica en la ficción cómica. Hemos subrayado que el humor satírico y el paródico tienen una dimensión polémica común, que se funda especialmente en su carácter cómico. Mientras que la dimensión cómica-polémica es su base compartida, las diferencias entre estas dos formas radican en el tipo de blanco que ridiculizan y en la fuerza polémica potenciada de la sátira.

Nuestro trabajo se propone detectar, analizar y sistematizar el uso de recursos de persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes. Mediante estos recursos, el autor manipula la potencialidad polémica del humor; esto significa que es capaz de reforzar, mitigar o hasta neutralizar el carácter peyorativo y degradante del humor para generar ya sea una forma de humor inofensiva (ἄνευ θυμοῦ) ya sea una burla de carácter serio y hostil (θυμῶ καὶ σπουδῇ). Hemos sostenido la hipótesis adicional de que la manipulación de la dimensión polémica del humor se relaciona, especialmente, con el carácter del blanco cómico y su tratamiento (blanco metalingüístico, intratextual, intertextual, contextual; ingenuo o comprometido; destinatario o excluido; atenuado o reforzado con marcas de enunciación alternativas; tradicional o novedoso; bajo o alto, sin poder o poderoso, entre otras variables). El eje de nuestro análisis de la comedia aristofánica será, precisamente, el estudio de los recursos de persuasión cómica –es decir, la manipulación de las variables ofensivas e inofensivas del humor– que se aplican al par cómico del héroe y su antagonista.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN ESPECÍFICA

II.1. ORIENTACIÓN POLÍTICA Y ARGUMENTACIÓN EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

Dentro del conjunto de los estudios específicos sobre Aristófanes, podemos identificar tres grandes líneas de análisis que se vinculan con nuestro objeto de investigación: 1) los trabajos que indagan la **orientación política** del comediógrafo; 2) los que plantean de manera explícita el problema de los **efectos argumentativos** de la comedia; 3) los que analizan el tema del **humor** o alguna de las variedades de lo cómico en el autor. Fundamentalmente, nos interesan los estudios que hayan explorado las relaciones existentes entre estos tres ejes de análisis: orientación política, argumentación¹⁵⁷ y humor.

La orientación política del autor ha dado lugar a posiciones encontradas: desde aquellos que lo ven como un defensor de las ideas de las élites aristocráticas, hasta quienes lo consideran un propulsor de los intereses del *dêmos*. Por ejemplo, Couat (1902) en *Aristophane et l'ancienne comédie antique* sostiene que el comediógrafo es un portavoz de la nobleza. Del otro lado del espectro ideológico, Heath [1987] (2007) en su trabajo *Political Comedy in Aristophanes* afirma que el poeta adopta la visión política del *dêmos*, de la masa ordinaria de ciudadanos¹⁵⁸; sin embargo, asume que sus obras se ajustan a los criterios y expectativas de la mayoría y no se puede

¹⁵⁷ El campo de la argumentación, como señalamos en el primer apartado de este capítulo, incluye el estudio de la argumentación polémica. Hemos determinado, de acuerdo con el enfoque de Kerbrat-Orecchioni (1980), que la argumentación polémica es una forma particular de argumentación negativa que se caracteriza, entre otros rasgos, por la presencia de un blanco. La bibliografía existente sobre Aristófanes no diferencia entre argumentación y argumentación polémica, por lo tanto, abordaremos estos trabajos a partir del eje temático más amplio de la argumentación entendida en términos generales.

¹⁵⁸ Heath (2007: 27). De acuerdo con la crítica marxista, la comedia antigua también es favorable a los intereses del pueblo. Sobre esta perspectiva, véanse Gil Fernández (1996: 82-3) y Storey (1998: 5). Asimismo, Henderson (1993) sostiene que la comedia, a través de su héroe, expresa el punto de vista del ateniense promedio.

decir que expresen las ideas del propio Aristófanes. En una posición intermedia, de Ste. Croix (1972) en su libro *The Origins of the Peloponnesian War* lo ubica entre los defensores del conservadurismo moderado, de tipo cimoniano¹⁵⁹. Carrière (1979), por su parte, en *Le carnaval et la politique* lo define también como un conservador moderado, pero de tipo terameniano, ya que considera anacrónico asociarlo con la postura de Cimón¹⁶⁰.

El objetivo primordial de este trabajo no es precisar la ideología del comediógrafo; tampoco creemos que las obras expresen una ideología articulada, pero sí que defienden y atacan algunas ideas políticas concretas. Nuestro propósito central es recabar y analizar de manera sistemática los recursos formales de persuasión cómica en la comedia aristofánica, que se utilizan para abogar en favor de esas ideas por medio del humor. En este sentido, los trabajos que discuten la orientación política de la comedia nos aportan elementos para identificar esas ideas políticas básicas.

Algunos autores se han circunscrito a rastrear una orientación política en el autor, mientras que otros han planteado, además, de manera explícita el problema de las relaciones entre comedia y persuasión. Este segundo grupo de trabajos se divide a su vez en dos grandes líneas: aquellos que sostienen que la comedia se propone influenciar a los espectadores y los que le niegan esta intención o relativizan su importancia.

A partir del trabajo de Gomme [1938] (1996), "Aristophanes and Politics", una serie de autores como Halliwell (1984a) y Heath (1987) han negado que la comedia de Aristófanes se proponga ejercer un influjo sobre las opiniones del público e impartirle lecciones morales y políticas¹⁶¹. Gomme sostiene que Aristófanes

¹⁵⁹ de Ste. Croix [1972] (1996: 63).

¹⁶⁰ Carrière (1979: 171).

¹⁶¹ El trabajo de Gomme, destaca Olson (2010: 46), es el punto de partida de las discusiones modernas sobre el tema y se opone al consenso crítico de su tiempo (*i.e.* Croiset, 1909; Murray, 1933; Hugill, 1936). La comedia, según la opinión dominante de esa época, proporcionaba un consejo político de

tuvo seguramente una posición política definida, pero que un dramaturgo –a diferencia de un político– se caracteriza por manifestar en su obra imparcialidad o simpatía respecto de todos los personajes¹⁶². Según este autor, las obras no son más que retratos dramáticos, por lo tanto, no podemos saber cuáles eran las ideas políticas de Aristófanes ni tampoco ese problema es relevante para la comprensión de sus comedias.

Uno de los trabajos más influyentes dentro de esta línea de lectura ha sido el citado estudio de Heath [1987] (2007). El autor argumenta que la comedia de Aristófanes toma como punto de partida la vida política contemporánea, pero que no es política en el sentido de intentar influenciar a la opinión pública¹⁶³. Heath se ha concentrado, fundamentalmente, en los testimonios externos que demostrarían que la comedia no ha ejercido influjo alguno sobre el público ateniense, y presenta como prueba principal la adhesión del *dêmos* a las figuras que la comedia ataca, como por ejemplo el líder político Cleón¹⁶⁴. Del mismo modo, también se han valido de testimonios externos los autores que aceptan que la comedia pueda haber influido sobre sus contemporáneos. Sommerstein (1996), por ejemplo, cita la existencia de decretos para limitar la libertad de los comediógrafos, las proyecciones de Cleón contra Aristófanes, el ostracismo de Hipérbolo, entre otras. Nuestro análisis, si bien toma en cuenta estas pruebas externas, se concentra especialmente en las internas:

carácter conservador a la *pólis*, perspectiva que luego será retomada y sustentada de manera más detallada por de Ste. Croix (1972).

¹⁶² Gomme (1996: 30) afirma que “para un político hay una posición correcta y una equivocada; este avala la correcta y condena la equivocada. Para un dramaturgo, aunque represente un conflicto, no hay posición correcta y equivocada”. En nuestra opinión, la postura de Gomme no tiene en cuenta ni la finalidad paidéutica del teatro griego clásico ni la dimensión argumentativa que autores como Amossy (2008) consideran inherente a toda forma de discurso.

¹⁶³ Heath (2007: 28).

¹⁶⁴ Cleón fue electo general luego de que la comedia *Caballeros* de Aristófanes, que tiene como blanco central al demagogo, obtuvo el primer premio. Este mismo argumento ha sido planteado con anterioridad a Heath –por ejemplo, por Stow (1942: 86-7)– y retomado luego por multiplicidad de autores. Entre los últimos trabajos que presentan ese mismo dato histórico, podemos mencionar el reciente artículo de Olson (2010: 45).

intentamos demostrar cómo la obra misma se vale de recursos cómicos que tienen, entre sus varias finalidades, el propósito de persuadir a los espectadores respecto de ciertas ideas políticas.

Heath reconoce el poder persuasivo del humor en el marco de los discursos argumentativos no ficcionales que se pronunciaban en la asamblea o en los tribunales atenienses, pero considera que los recursos cómicos pierden esa propiedad en la comedia y se convierten en un mero entretenimiento o en una forma de arte sin intención hostil¹⁶⁵. La visión de Heath desconoce, a nuestro parecer, no solo la dimensión argumentativa que puede habitar en la ficción dramática, sino también en particular la dimensión polémica del discurso cómico, que se activa bajo determinadas condiciones¹⁶⁶, independientemente de que el discurso sea ficcional o no ficcional.

Otro enfoque fundamental que niega o relativiza el poder argumentativo de la comedia aristofánica es el que se conoce como postura “carnavalista”, por su vinculación más o menos directa con la teoría de Bajtín¹⁶⁷. Ese es el caso de Carrière (1979), quien en su libro *Le carnaval et la politique* sostiene que el origen ritual¹⁶⁸ de la comedia antigua le imprime al género una “función carnavalesca”, es decir, una “función social de compensación simbólica y de puesta en cuestión de carácter

¹⁶⁵ Heath (2007: 15).

¹⁶⁶ En el anterior apartado hemos intentado sistematizar una serie de variables que regularían la dimensión polémica de lo cómico. Según nuestra hipótesis, la fuerza destructiva de lo cómico puede mitigarse o reforzarse de acuerdo con las características y el tratamiento del blanco; esta carga polémica dependería de si el blanco es metalingüístico, intratextual, intertextual, contextual; ingenuo o comprometido; blanco destinatario o excluido; blanco atenuado o reforzado con marcas de enunciación alternativas; blanco tradicional o nuevo; bajo o poderoso (cf. pp. 71-72).

¹⁶⁷ Los autores de esta línea suelen reconocer la influencia de Bajtín, pero algunos plantean ciertas diferencias con el modelo bajtiniano, por ejemplo, Halliwell (2008: 259). Sobre la relación entre el carnaval bajtiniano y la comedia aristofánica, consúltese Rösler [1986] (1991), Goldhill (1991), Edwards (1993), Fernández (2001). Cf. nota 69.

¹⁶⁸ Sobre el origen ritual de la comedia, véanse por ejemplo Pickard-Cambridge (1927) o Rodríguez Adrados (1983).

lúdico”¹⁶⁹. La comedia ejerce, como el carnaval, una burla ritual contra la autoridad (dioses, sabios, poetas, políticos) y pone en escena la regeneración de la ciudad¹⁷⁰. La crítica a la realidad política sirve de punto de partida para la obra; pero luego esta se distancia de la realidad y crea un mundo de satisfacción casi mágico¹⁷¹. Además de su función carnavalesca, Carrière entiende que la comedia antigua tiene una función moderadora: por su crítica al orden establecido y a la excesiva novedad funciona como una suerte de regulador político y social¹⁷². Este papel se observa claramente en sus ataques tanto a demócratas radicales como a oligarcas extremos¹⁷³. En definitiva, la tensión entre el origen ritual de la comedia y su politización posterior le imprime al género una ambigüedad constitutiva, que conjuga el aspecto político y a la vez lúdico¹⁷⁴.

Otros autores, como Halliwell (1984a) (1984b) (1991a) (1991b) (1993) (2008)¹⁷⁵, han llevado más lejos las consecuencias del origen ritual de la comedia. Halliwell sostiene que los festivales teatrales, precisamente por su carácter ritual y festivo, se mantienen fuera de la vida normal de la ciudad; por lo tanto, las representaciones cómicas que se desarrollan en ese marco especial no afectan la vida política. En el contexto controlado, institucionalizado y ritualizado de los festivales, la comedia goza de una inmunidad legal y una licencia especial en relación con las leyes

¹⁶⁹ Carrière (1979: 32).

¹⁷⁰ Carrière (1979: 31-32).

¹⁷¹ Carrière (1979: 51).

¹⁷² Carrière (1979: 42-43).

¹⁷³ Carrière (1979: 57).

¹⁷⁴ Carrière (1979: 24). Afirma el autor que “La politización de la comedia permanece ambigua porque el género cómico se vuelca a la vez hacia un pasado mítico e idealizado que debe ser restaurado y hacia el presente que va a ser regenerado, en el cual la edad de oro debe renacer de una manera ficticia” (1979: 42).

¹⁷⁵ Dentro de cada corriente de análisis, nuestra presentación sigue un orden cronológico; sin embargo, incluimos también los trabajos posteriores de los autores citados que continúan en una misma línea de lectura.

oficiales contra la calumnia¹⁷⁶. El ridículo, que es un medio poderoso de humillación pública en otros contextos como la asamblea y los tribunales, pierde en la competencia teatral su capacidad de impacto y sus consecuencias sociales negativas porque las presiones de la vergüenza se levantan temporariamente¹⁷⁷. La comedia, entonces, puede reírse sin peligro de los poderosos, pero el precio de su libertad excepcional es la “pérdida de la eficacia normal de la vergüenza como instrumento de regulación y control social”¹⁷⁸.

Guarda puntos de contacto con esta visión la interpretación de Goldhill (1991) en su libro *The poet's voice*. El autor considera que en el contexto de licencia excepcional que significaban los festivales teatrales los comediantes adoptan múltiples voces que desestabilizan la voz del poeta; por este motivo, no se podría decir con certeza qué pasaje específico representa la verdadera postura del comediógrafo. Sin embargo, agrega Goldhill, si bien el modelo del carnaval es iluminador respecto del problema de la licencia, la comedia ejerce una continua renegociación de los límites de esta licencia, que redetermina de manera constante el espacio ritual¹⁷⁹.

Entre la bibliografía más reciente, el trabajo de Platter (2007) retoma la perspectiva de Goldhill con el objeto de estudiar el problema de la intertextualidad en Aristófanes. A partir del modelo bajtiniano del carnaval, que destaca el carácter polisémico de los géneros carnavalizados, Platter sostiene que la intertextualidad

¹⁷⁶ Halliwell (2008: 215). Cf. también Halliwell (1991). La misma opinión sostiene Heath (2007: 16).

¹⁷⁷ Halliwell (2008: 247-8).

¹⁷⁸ Halliwell (2008: 248).

¹⁷⁹ Goldhill (1991: 188 y 196). Como ejemplo de la negociación constante, Goldhill (1991: 193-4) presenta el caso de la actitud de Cleón frente a la comedia *Babilonios*: la reacción del líder pone en evidencia, en primer lugar, que la obra falló en mantener los bordes seguros del espacio ritualizado; en segundo término, la mención de este episodio en *Acarnienses* implica que Aristófanes está renegociando las fronteras comúnmente aceptadas de la licencia. El poeta necesita, según el autor, el reconocimiento compartido de las fronteras del humor, pero al mismo tiempo “explora y extiende” sus límites (1991: 194).

relativiza cualquier interpretación política unívoca de la obra y la sume en un clima de "radical ambivalencia"¹⁸⁰.

Si bien la ambigüedad de la comedia es irreductible a grado cero, creemos que es posible detectar –a partir de las marcas de enunciación y de la manipulación de los recursos cómicos de la obra– no exactamente la voz del sujeto empírico Aristófanes, pero sí una voz discursiva, aquella que el propio Aristófanes construye de sí mismo en su obra¹⁸¹. Por otra parte, consideramos necesario estudiar la comedia no tanto como un espacio ritual, sino como un espacio ciudadano, vinculado con otras instituciones ciudadanas¹⁸². A diferencia de los carnavalistas, entendemos que la risa no pierde en el marco de las competencias teatrales su efecto negativo, corrosivo, contra el blanco; por el contrario, creemos que la fuerza argumentativo-polémica del humor depende no tanto de aspectos contextuales (el espacio ritual y festivo) como del tratamiento del blanco. Por poner un ejemplo, resulta más hostil y degradante para la imagen pública de un individuo atacarlo en aspectos comprometedores que en aspectos ingenuos y superficiales¹⁸³, más allá de

¹⁸⁰ Platter (2007: 31).

¹⁸¹ Es preciso subrayar una vez más que nuestro interés radica en identificar las ideas que se construyen en el plano discursivo y que distinguimos claramente entre el sujeto empírico (en este caso Aristófanes) y el enunciator-autor (la imagen discursiva de Aristófanes). Al respecto, véase pp. 18-9. Por otra parte, no tenemos datos concluyentes sobre el círculo social y la corriente ideológica a la que pertenecía el autor (Gil Fernández, 1996: 85). El análisis del discurso aristofánico puede darnos algunas claves de sus ideas políticas, que probablemente no coincidan de modo exacto con las del sujeto empírico, pero que sin duda se relacionan con su postura en la medida en que el comediógrafo construye su propia imagen de enunciator-autor de acuerdo con sus intenciones comunicativas.

¹⁸² El propio Carrière (1979: 23) reconoce que "en el siglo V la significación dionisiaca del teatro se ha debilitado mucho". Henderson (1990: 273) subraya, asimismo, el fuerte vínculo existente entre el teatro, la asamblea y las cortes. Por otra parte, cabe observar que hay notables diferencias entre la comedia y el carnaval entendido en términos bajtinianos: Edwards (1993: 97), por ejemplo, observa que el carnaval ataca al poder en general, mientras que la comedia lo hace contra líderes políticos particulares.

¹⁸³ Un ejemplo de burla comprometedora, como ya hemos expresado, es aquella que apunta contra la calidad moral del personaje; un ejemplo de burla ingenua puede ser la ridiculización que se limita a la mera apariencia física del blanco.

que la burla se realice en la asamblea o en el teatro. El factor contextual no carece de importancia, pero no es el único determinante.

Halliwell, siguiendo a Platón y a Aristóteles, ha subrayado los diferentes matices y el carácter inestable de la risa (positivo y negativo; amigable y hostil; juguetón y antagónico¹⁸⁴), pero relaciona estos matices con variables fundamentalmente situacionales. Observa, por ejemplo, que el simposio es un contexto paradigmático de la risa amistosa y juguetona¹⁸⁵, mientras que en la asamblea y en los tribunales la risa se vuelve agresiva y antagónica y es capaz de dañar la imagen del otro. El carácter de la risa se rige, especialmente, por el principio de oportunidad (καίριος)¹⁸⁶. De acuerdo con nuestra hipótesis, en cambio, los diversos matices del humor (mayor o menor grado de hostilidad) se vinculan, según observamos, con el carácter y el tratamiento del blanco cómico¹⁸⁷.

En las últimas décadas muchos otros autores han adoptado la orientación ritualista¹⁸⁸ o han cuestionado los efectos argumentativos del género¹⁸⁹. Sin embargo, a

¹⁸⁴ Halliwell (2008: 11).

¹⁸⁵ Halliwell (2008: 43).

¹⁸⁶ Halliwell (2008: 38).

¹⁸⁷ Véase nota 166.

¹⁸⁸ Dentro de la orientación ritualista, podemos mencionar una serie de trabajos que siguen los lineamientos planteados por los autores antes citados. Reckford (1987: 479) considera que la burla festiva no tiene valor para el mundo ordinario. Bowie (1993) pone el énfasis en el aspecto ritual de la comedia aristofánica y argumenta que no se puede identificar la intención del autor. Sutton (1994: 105-118) también tiene en cuenta el contexto excepcional de los festivales teatrales, pero adopta una posición más moderada respecto de los posibles efectos de la comedia sobre la realidad. La autora considera que no hay una barrera infranqueable entre el mundo real y el mundo de la comedia. Con todo, la comedia causa menos daño que otras formas más disruptivas del orden social, que podrían llegar a producirse si no existieran modos aceptados de descompresión. Más recientemente, Riu (1999) y Bierl (2002) destacan el carácter ritual de la comedia, pero Bierl sostiene que el ataque político no solo se ve condicionado por este contexto especial, sino también por la ambigüedad propia del género.

¹⁸⁹ Entre los trabajos de las últimas décadas, podemos mencionar el estudio de Byl (1989), quien analiza los blancos cómicos de la comedia aristofánica y considera que no hay hostilidad real hacia esos blancos; por lo tanto, concluye que no se debe tomar en serio el supuesto "mensaje" del autor. Storey (1998), por su parte, subraya que el objetivo principal de la comedia es hacer reír y ganar el concurso, por ende, el humor personal (y político) se subordina a este fin y es solo un medio para

pesar de la ambigüedad constitutiva de la comedia, como de todo discurso ficcional, es posible detectar en ella marcas enunciativas y recursos de persuasión cómica que orientan sobre la interpretación política de la obra.

Desde la perspectiva opuesta, una serie de autores han defendido, en mayor o menor medida, el carácter argumentativo de la comedia aristofánica. Al respecto, el citado trabajo de de Ste. Croix (1972) ha sido de gran influencia en la crítica contemporánea. El autor reconoce que si bien la prioridad de la comedia es divertir, eso no invalida un propósito serio. De Ste Croix se centra en el análisis de los pasajes carentes de comicidad, porque considera que estos representan de manera más clara y directa la opinión del poeta. A partir de ese análisis, concluye que Aristófanes adscribe políticamente a un conservadurismo moderado de tipo cimoniano que aboga en favor de una coexistencia pacífica con Esparta, una hegemonía compartida sobre el resto del mundo griego y una actitud paternalista de los líderes hacia el *dêmos*.

Otro trabajo influyente de los años setenta ha sido el ya tradicional manual de Dover (1972), *Aristophanic Comedy*. Desde el punto de vista ideológico, el autor afirma que no se puede ubicar a Aristófanes en un sector político del ala derecha porque, en primer lugar, toda su sátira contra el estilo de los políticos democráticos se corresponde con las prácticas democráticas y con críticas presentes en la propia

alcanzarlo. Silk (2000: 346) afirma que si bien la comedia no evita los asuntos públicos, estos constituyen una suerte de "pretexto o precondition". La comedia aristofánica "tiende a desestabilizar ese mundo contemporáneo y sus asuntos en el mismo acto de llamar la atención sobre ellos" (2000: 345). Recientemente, Van Steen (2007: 122) reafirma la "imposibilidad de leer una intención singular y de determinar un significado final" en la obra del comediógrafo. Olson (2010), asimismo, relativiza la importancia de la función política de la comedia aristofánica. La comedia pretende, fundamentalmente, hacer reír; no contiene ninguna enseñanza positiva, sino que pone en escena un escape hacia la evasión y la fantasía. Según el autor, Aristófanes no intenta producir un cambio, ya que las fallas de la democracia se presentan como incorregibles.

oratoria democrática¹⁹⁰. Además, si bien Aristófanes ridiculiza a líderes contemporáneos, nunca ataca la estructura constitucional de la democracia ni el derecho del *dêmos* a gobernar¹⁹¹. En cuanto al influjo sobre su público, Dover presenta diferentes respuestas en el caso de cada comedia en particular, pero en líneas generales considera que en obras como *Caballeros* y *Avispas* la función “es moralizante, no política, y pertenece –como la mayoría de la comedia griega y mucha de la literatura satírica de nuestra cultura– a la tradición de didactismo dirigida no hacia un cambio estructural, sino de actitudes humanas y pautas de conducta”¹⁹².

En los años ochenta, otro autor vuelve a plantear el problema de la influencia de la comedia sobre el público. Edmunds (1987) en su libro *Cleon, Knights, and Aristophanes Politics* analiza las imágenes tradicionales relacionadas con la idea de “confusión”, “perturbación”, que caracterizan el estilo político de Cleón en *Caballeros*, y sostiene que esta comedia constituye un intento deliberado de atacar al líder¹⁹³. Sin embargo, más allá de esta función crítica, Edmunds considera que la comedia de Aristófanes no presenta una visión política consistente, sobre todo porque la vida política ateniense no estaba organizada en partidos. Se puede definir, en cambio, a partir de las obras un ideal político definido: una ciudad en paz, feliz, en la que domina la vida campesina, la devoción por la familia, la celebración

¹⁹⁰ Dover (1972: 96-97).

¹⁹¹ Dover (1972: 33-4). Dover (1972: 35-41) considera que el teatro cómico tiene un espíritu democrático, al menos en el sentido de que se niega a respetar a quienes tienen influencia o autoridad. La comedia constituye una forma de autoafirmación del hombre común contra la autoridad superior en diferentes planos (religioso, político, militar, intelectual) y, por eso mismo, tiende a devaluar la figura de dioses, políticos, generales e intelectuales contemporáneos.

¹⁹² Dover (1972: 131).

¹⁹³ Edmunds (1987: 59-62).

festiva¹⁹⁴. En otras palabras, las respuestas que proveen las obras a las cuestiones políticas son más ideales que prácticas.

La relación entre idealidad y política ha sido planteada anteriormente –y a nuestro parecer bien entendida– por Lasso de la Vega (1976) en su trabajo “Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes”. Lasso de la Vega sostiene que si bien la fantasía constituye un elemento central de la comedia, esto no significa desinterés por la realidad. A través de ella, la comedia busca mejorar concretamente el mundo contemporáneo; en otras palabras, la Atenas ideal de la comedia sirve como modelo para corregir la Atenas real¹⁹⁵.

Esta serie de trabajos de las décadas del setenta y ochenta constituyen un punto de partida para nuestra investigación con algunas diferencias que es preciso señalar. El abordaje de de Ste. Croix, al ocuparse únicamente de los pasajes serios, pasa por alto el valor argumentativo de los propios pasajes humorísticos –como bien observa Henderson¹⁹⁶– y la estrecha relación que existiría entre el humor y la persuasión polémica, que es el eje de nuestro estudio. En cuanto a Dover, el autor no atribuye mayor relevancia a los posibles efectos argumentativos polémicos de la comedia en el plano político y enfatiza, en cambio, su costado moral. Creemos que la influencia se orienta en ambos sentidos, pero que las ideas morales presentes en las obras sirven, fundamentalmente, como base retórica estratégica para legitimar las posturas políticas del enunciador-autor¹⁹⁷. Compartimos, en cambio, claramente su visión de un Aristófanes democrático, aunque sea un demócrata crítico, posición

¹⁹⁴ Recientemente, Robson (2009: 176) plantea una opinión semejante: la paz se presenta en las obras del comediógrafo como un ideal a alcanzar, pero estas carecen de orientaciones prácticas sobre cómo puede llegar a conseguirse.

¹⁹⁵ Lasso de la Vega (1976: 253-5). Recientemente, Zumbrunnen (2004: 658) considera que las alternativas políticas fantásticas presentes en la comedia aristofánica no carecen de potencial transformador.

¹⁹⁶ Henderson (1990: 273).

¹⁹⁷ El autor suele utilizar el mensaje moral para construir un *ethos* positivo de sí mismo que legitime su postura política, estrategia empleada usualmente en la sátira (cf. Rosenheim, 1963: 184).

que ha sido avalada por otros autores de referencia¹⁹⁸. Por último, el trabajo de Edmunds, que enfatiza el carácter ideal de la comedia aristofánica, desdibuja la presencia de algunas ideas políticas muy concretas presentes en ella, como el ataque a la política belicista, más allá de que las soluciones alcanzadas en el plano de la ficción suelen ser de carácter ideal. En consonancia con Lasso de la Vega, creemos que la idealidad sirve en la comedia aristofánica fundamentalmente para atacar a la Atenas real.

En los años noventa, el debate sobre la función política y persuasiva de la comedia se acelera notablemente¹⁹⁹. Al comienzo de la década, Cartledge [1990] (1999), por ejemplo, sostiene que Aristófanes pretende ser un poeta didáctico tradicional²⁰⁰. Entre los argumentos esgrimidos para avalar su lectura, el autor destaca las expresiones de las parábasis que proclaman la importancia del poeta como consejero²⁰¹. La misma opinión sobre la función de la comedia asumen por la misma década, por ejemplo, Bremer (1993) y Nichols (1998), quienes reafirman que el comediógrafo cumple en efecto un papel de educador a través de su dramaturgia.

Uno de los aportes más significativos sobre la dimensión argumentativa de la comedia aristofánica al inicio de los noventa es el trabajo de Henderson (1990) (1993)

¹⁹⁸ Por ejemplo, Henderson (1990: 310), MacDowell (1995: 353), Slater (2002: 6). Al respecto, Henderson sostiene que la comedia aristofánica no critica la democracia ni cuestiona el derecho de *dêmos* de gobernar, sino que la crítica apunta contra los malos líderes. El autor retoma su visión en artículos posteriores y argumenta que la comedia, mediante la exaltación del héroe cómico, representa al ateniense promedio contra la élite gobernante y refuerza el ideal de soberanía popular (Henderson, 1993; cf. Henderson, 2003a). Por su parte, MacDowell (1995) alega que el comediógrafo nunca sugiere que la asamblea, el Consejo o los tribunales deban ser abolidos: "Lo que él quiere es más democracia, no menos" (1995: 353).

¹⁹⁹ Olson (2010: 47).

²⁰⁰ Cartledge (1999: 44). El autor afirma que "la comedia podía ser tomada en serio por los atenienses y debería ser tomada en serio por nosotros" (1999: 46). Como ejemplo, cita el caso de Cleón, quien interpreta de manera seria el mensaje de *Babilonios*. Aunque Cleón haya fallado en su intento de sancionar al poeta, argumenta Cartledge, eso no significa que su lectura seria de la obra haya sido errónea.

²⁰¹ Otros autores han defendido también la seriedad de las afirmaciones del coro en las parábasis sobre la función formativa del poeta: por ejemplo, Edmunds (1987: 62), Henderson (1990: 271-2), MacDowell (1995: 355), Sommerstein (2009: 3).

(1998) (2003a). En su artículo "The Demos and the Comic Competition" (1990) el autor afirma que la comedia intenta influenciar en los asuntos fundamentales de la *pólis*. Los poetas cómicos, a quienes él considera los críticos orgánicos y los intelectuales del pueblo, someterían a sus líderes a una forma no oficial de revisión de su conducta a través de la comedia. La posición de estos comediógrafos representa, según Henderson, a grupos reales y sus técnicas de persuasión son prácticamente idénticas a aquellas usadas en las disputas forenses y políticas. El estudioso cuestiona especialmente la vertiente carnavalesca que considera que lo que ocurre en el ámbito festivo no causa impacto en el mundo real; por el contrario, destaca que los festivales teatrales comparten con otras estructuras institucionales públicas el protagonismo del *dêmos*, que es patrocinador, espectador y juez de la *performance*.

Sobre la relación entre humor y persuasión, el autor propone no separar lo cómico de lo serio, como hace de Ste. Croix, sino analizar la dinámica de la persuasión cómica. Sin bien no avanza en este sentido, ni realiza un estudio sistemático de los mecanismos de persuasión cómica concretos implementados, deja planteado el problema y propone algunos conceptos interesantes al respecto: los poetas expresan a través del humor lo que podía ser demasiado inconveniente para ser comunicado en la asamblea, con un papel semejante al del bufón del rey. El ridículo opera, entonces, como una forma de control social para castigar algunos comportamientos que no son punibles por otras vías²⁰².

Henderson subraya, sin embargo, que no todo el ridículo está seriamente motivado, sino que a veces es mera chanza. Como ejemplo del ridículo de carácter serio, menciona el ataque contra Cleón y Sócrates. Esta diferencia entre la simple chanza inofensiva y el ridículo ofensivo, a nuestro entender, no está suficientemente

²⁰² Henderson (1990: 274) observa, además, que la comedia no solo tiene una función crítica negativa, sino que también incluye alineamientos positivos y personajes que generan empatía.

justificada desde el punto de vista teórico y del análisis de los textos. Nuevamente, el problema de lo cómico y sus efectos argumentativos queda en un terreno vago. Nuestro objetivo es poder determinar los recursos concretos que diferencian el ataque cómico inocuo, sin efectos argumentativos contundentes, del ataque polémico efectivo²⁰³.

Una posición intermedia encontramos en el trabajo de Carey (1994), "Comic Ridicule and Democracy". El autor postula que la comedia se caracteriza por su diversidad, es decir que tiene toda clase de funciones; entre ellas, Aristófanes asume en algunas partes el papel de educador. Sin embargo, Carey destaca que la comedia más que ejercer influencia, si bien existía esa posibilidad, recoge las opiniones del público promedio y responde a sus expectativas. La visión de Carey, cabe señalar, no tiene en cuenta que Aristófanes también aboga en muchas de sus obras en favor de posiciones minoritarias, como la defensa de la paz en *Acarnienses*²⁰⁴. Por lo tanto, la postura defendida en las comedias no siempre coincide con la opinión consensuada y requiere en esos casos de una fuerte estrategia argumentativa.

Dentro de los aportes producidos en la década del noventa, vale destacar también el trabajo de Sommerstein (1996), "How to avoid being a *komodoumenoi*", que reinstala el tema a partir de un estudio exhaustivo de los blancos aristofánicos. El autor realiza un listado de pruebas externas, como hemos citado anteriormente, que apoyan la existencia de efectos argumentativos en la comedia: los decretos que limitan la libertad del género; las acciones judiciales de Cleón contra Aristófanes; el testimonio del Viejo Oligarca, quien afirma que la comedia ataca a los hombres prominentes, pero no al *dêmos*; la segunda puesta en escena de *Ranas* en virtud de sus beneficiosos consejos para la *pólis*; la *Apología de Sócrates*, que atribuye cierto

²⁰³ La diferencia entre un humor ofensivo y otro inofensivo respondería, de acuerdo con nuestra hipótesis, a una serie de variables precisas relativas al blanco cómico. Véase nota 166.

²⁰⁴ La soledad del héroe Diceópolis en toda la primera parte de *Acarnienses* confirma el hecho.

grado de responsabilidad a Aristófanes por generar una imagen pública negativa de Sócrates; el ostracismo de algunos líderes de la democracia radical, como Hipérbolo. Sommerstein sostiene, además, que la elección de los κωμωδοῦμενοι en Aristófanes no resulta imparcial, sino que sus víctimas centrales son los líderes de la democracia radical y que las pocas figuras elogiadas pertenecen al campo opositor. Esta tendencia dejaría de manifiesto la intención de influenciar a la opinión pública en favor de una posición de derecha, contraria a la democracia radical²⁰⁵. Sin embargo, el autor aclara que las ideas dominantes en las obras de Aristófanes responderían más a las expectativas del público que a las propias convicciones personales del autor²⁰⁶.

La discusión sobre la función política y persuasiva de la comedia atraviesa el siglo XX y continúa vigente hasta la actualidad. Entre los trabajos de los últimos diez años, podemos destacar el enfoque particular de Slater (2002), quien en su libro *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes* indaga la función política del metateatro en Aristófanes. Los recursos metateatrales, que ponen de manifiesto la condición de la comedia como construcción teatral, sirven como medio para criticar la manipulación dramática de los políticos atenienses y enseñan a los ciudadanos a mirar más allá del disfraz y la actuación. En particular, las obras

²⁰⁵ En su reciente libro, que reúne trabajos anteriores del autor, Sommerstein (2009) reafirma que si bien Aristófanes no sería un oligarca, muchas de las posturas que sustenta en sus obras son las mismas que proponía la corriente oligárquica: “Él hubiera preferido el tipo de democracia que estuviera preparada para distinguir a los bien nacidos, bien educados y bien acomodados, y que se les otorgara *de facto*, si no *de jure*, el control del Estado” (2009: 5-6).

²⁰⁶ En este punto sigue a Carey (1994). Sommerstein (1998) argumenta en otro trabajo que Aristófanes, en vistas a obtener el primer premio, adopta en sus obras una posición conservadora que sería mayoritaria entre los espectadores. El estudioso rechaza la visión más consensuada de que el público de los festivales teatrales era prácticamente el mismo que el que acudía a la asamblea; por el contrario, el primero sería de carácter más conservador que el segundo. El costo de la entrada, según el autor, hacía que los ciudadanos más pobres no pudieran acceder al teatro; por lo tanto, el público estaría compuesto fundamentalmente por ciudadanos de clase acomodada. Eso no implica para Sommerstein que todo el público compartiera exactamente la misma tendencia ideológica, ni tampoco significa negar el poder persuasivo de la comedia, que queda en evidencia por las acciones legales de los políticos para restringir su libertad de expresión.

tempranas proponen una “estrategia común²⁰⁷” para relacionarse con el demagogo Cleón.

También cabe consignar que algunos estudiosos contemporáneos han preferido adoptar una postura moderada y evitar las afirmaciones radicales. En una posición intermedia entre los ritualistas y quienes aceptan la dimensión persuasiva de la comedia, Zimmerman (2006), por ejemplo, subraya que si bien los festivales teatrales constituían un período de licencia, la comedia asumía una función formativa y política, entendiendo el término “política” en el sentido amplio que tenía en la Atenas clásica como “todos los asuntos de la *pólis*”, incluida la religión, la cultura y la educación²⁰⁸. En algunos casos, concluye Zimmerman, la burla de la comedia podía acarrear consecuencias en la realidad a largo plazo, como en el ejemplo de Sócrates²⁰⁹.

Recientemente, Robson (2009) en su trabajo *Aristophanes: An Introduction* afirma que el problema de la capacidad persuasiva de la comedia antigua es hasta el momento una discusión abierta, pero reconoce también la posibilidad de que la comedia intentara influenciar al público²¹⁰. Muchos estudiosos de la comedia aristofánica se han sumado a la controversia²¹¹; sin embargo, el hecho de que se trate

²⁰⁷ Slater (2002: 236).

²⁰⁸ Zimmerman (2006: 1).

²⁰⁹ También anteriormente, en los noventa, algunos autores han adoptado una posición moderada sobre el tema: MacDowell (1995: 355), por ejemplo, llega a la conclusión de que “Aristófanes algunas veces quiere influenciar a los atenienses”. Asimismo, Konstan (1995) considera que la comedia de Aristófanes no puede ser pensada como mero entretenimiento, sino que es de carácter político en el sentido de que interviene en el proceso de producción ideológica; sin embargo, observa que no necesariamente funciona como vehículo de un consejo o mensaje. Sobre las ventajas y riesgos de este abordaje ideológico, cf. Lowe (2007: 60). Más recientemente, Mastromarco (2002: 223) argumenta que la comedia presenta a la vez características de una literatura carnavalizada y de una literatura seriamente comprometida.

²¹⁰ Robson (2009: 187). También Olson (2010: 35) destaca el hecho de que el problema de la función política de la comedia ha sido objeto de debate de manera creciente.

²¹¹ En el mismo año en el que Gomme publica su artículo, Reinhardt [1938] (1975: 69) considera que Aristófanes es un consejero y educador político. Ehrenberg (1954: 365), por ejemplo, también se alinea tempranamente dentro de los que creen que la comedia tiene un costado serio y no es puro

de un debate vigente e irresuelto que sigue alineando a la crítica a favor y en contra de los efectos persuasivos de la comedia amerita, a nuestro parecer, un estudio exhaustivo sobre el tema que intente aportar a la discusión. Por otra parte, los trabajos que reconocen la dimensión argumentativa de la comedia suelen o bien separar lo serio de lo cómico, o bien abundan en testimonios externos, o bien no analizan en detalle los principales recursos internos de persuasión cómica y el funcionamiento de los mismos en Aristófanes, ni apoyan sus afirmaciones en un marco teórico explícito que colabore a dilucidar el problema de las relaciones entre humor y argumentación en la ficción cómica. Se han aportado algunas pruebas internas significativas sobre la función política y persuasiva de la obra de Aristófanes, como ser la detección de los blancos cómicos privilegiados que realiza Sommerstein, o el análisis de las parábasis que proclaman explícitamente el papel educador del poeta. Es preciso avanzar en esta dirección que intenta detectar pruebas internas relevantes, pero poniendo el eje en el estudio específico del uso persuasivo de los recursos cómicos, como ser la función polémica del par cómico y la manipulación de las variables hostiles e inofensivas del humor operada sobre el eje de esta dupla.

Cabe destacar, finalmente, que no hay trabajos que analicen la dimensión argumentativa del humor en la comedia aristofánica aprovechando los aportes teóricos de la renovada teoría de la argumentación y del análisis del discurso²¹², co-

entretenimiento. El debate cobra especial vigor en las últimas décadas y son muchos los trabajos contemporáneos que defienden la función política, didáctica y persuasiva de la comedia: además de los autores ya citados, podemos mencionar, por ejemplo, a Edwards (1991) (1993), Degani (1993), Vickers (1997), Ober (1998: 122-155), Rosenbloom (2002), Zumbrunnen (2004: 657), Ercolani (2006).

²¹² Los filólogos han utilizado poco los aportes del análisis del discurso y de la nueva teoría de la argumentación. Napolitano (2007), por ejemplo, se apoya en la nueva retórica de Perelman y Olbrechts-Tyteca para indagar la función argumentativa del ἀποσπόμενον en Aristófanes (cf. Napolitano, 2002). Coscolla (2002), por su parte, analiza el prólogo de *Caballeros* a partir del trabajo de Angenot (1982) sobre el discurso panfletario. Otros autores han abordado el estudio de la comedia aristofánica empleando diversas teorías del campo de la lingüística: Calame (2005), por ejemplo, recurre a la teoría de la enunciación para analizar la máscara cómica; López Eire (1996) estudia entre

mo los abordajes de Bange (1981) o Amossy (2000) (2008), que permiten ampliar el campo de estudios de la argumentación hacia otras formas discursivas, como la ficción, en las cuales la argumentación no es dominante, pero no por eso inexistente²¹³. Este renovado andamiaje teórico avala no solo el estudio de la dimensión argumentativa del humor en la ficción, en contra de la postura de autores como Halliwell o Heath, sino también el análisis de sus estrategias persuasivas específicas, diferentes de las técnicas de la retórica clásica²¹⁴. Sobre estos recursos específicos, resta mencionar que una serie de autores como Murphy (1938), el mismo Henderson (1990) y Ober y Strauss (1990), entre otros, se han concentrado en el análisis de los cruces existentes entre la retórica clásica y la obra del comediógrafo. Murphy (1938), por ejemplo, en "Aristophanes and the Art of Rethoric" considera que Aristófanes, a pesar de las críticas que esgrime contra la retórica, estaba familiarizado con sus técnicas y él mismo recurre ellas sistemáticamente para favorecer sus puntos de vista²¹⁵. Esta última serie de trabajos no aborda, sin embargo, el estudio de los recursos particulares –humorísticos y ficcionales, como ser el par cómico– mediante los cuales la comedia argumenta de una manera diferente de la retórica que se utilizaba en la asamblea o en las cortes. Si bien tendremos en cuenta los puntos de

otros fenómenos la deixis; este mismo autor (López Eire, 2002) y Robson (2006) aprovechan herramientas provenientes de la pragmática para explorar el problema del humor aristofánico. Cf. también Willi (2002) (2003).

²¹³ Estos autores sostienen que todo discurso, incluida la ficción literaria, posee una dimensión argumentativa (véanse pp. 62-4).

²¹⁴ Al respecto, véanse pp. 63-4.

²¹⁵ Murphy (1938: 71). En una línea crítica antagónica, Heath (1997) sostiene que la comedia aristofánica se apropia de tópicos de la retórica política, pero que hace de ellos un uso paródico que le resta fuerza persuasiva a la comedia. Cf. Halliwell (1984a: 19) y recientemente Rosen (2007: 21-22). Otra corriente alternativa considera que el uso de técnicas retóricas obedece a la finalidad de engañar al público: por ejemplo, Cartledge (1999: 46) argumenta que las estrategias retóricas le sirven al comediógrafo para ocultar el origen antidemocrático de su mensaje y poder obtener el primer premio. A nuestro modo de ver, los recursos de persuasión cómica no tendrían un propósito de engaño, sino de transmisión de un mensaje definido de la manera más clara y persuasiva posible, dentro de los límites que impone el discurso ficcional. Sobre el uso de la retórica como engaño, cf. también Hesk (2000: 247).

contacto y las técnicas compartidas entre la comedia y la retórica no ficcional, nuestro interés principal radica en estudiar las técnicas distintivas de persuasión cómica que implementa la comedia aristofánica.

II.2. EL HUMOR EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

II.2.1. El humor satírico y la dupla cómica aristofánica

Además de los trabajos que se centran en el aspecto argumentativo de la comedia de Aristófanes, nos interesan los estudios que se ocupan de su perfil humorístico: por un lado, los aportes que han abordado el tema del humor aristofánico en términos generales y, por otro, aquellos que estudian específicamente el humor satírico, el paródico y la invectiva cómica. Nos abocamos, sobre todo, al problema de la vena satírica de la comedia aristofánica, ya que es el tipo de humor predominante que utiliza para desacreditar a sus blancos centrales.

La mayoría de los trabajos mencionados en los dos primeros ejes bibliográficos (la orientación política y la dimensión persuasiva de la comedia) hacen referencia, de manera más o menos explícita, al tema de la sátira²¹⁶. Sin embargo, el estudio del humor satírico en Aristófanes no constituye el eje de ninguno de ellos. Son escasos los autores que se han concentrado en el problema específico de la sátira aristofánica, seguramente por el hecho de que no existe un género formal de sátira griega.

Uno de los estudios más significativos al respecto, es el influyente trabajo de Elliott [1960] (1966) *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, que pertenece a la escuela de Yale. Elliott sostiene que en el género pervive la conexión original entre sátira y poder mágico, ligada al origen ritual de esta forma literaria. Arquíloco es el primer satirista conocido y la figura arquetípica que representa el poder mágico de destruc-

²¹⁶ Por ejemplo, de Ste. Croix (1972), Dover (1972), Lasso de la Vega (1976), Carrière (1979), Halliwell (1984a), Heath (1987), Edmunds (1987), Cartledge (1990), Henderson (1990), Carey (1994), MacDowell (1995), Sommerstein (1996), Slater (2002), Olson (2010), entre muchos otros.

ción de la sátira²¹⁷. En cuanto a la comedia aristofánica, Elliott destaca, por un lado, que en ella persiste la conexión con la potencia dañina de la magia y subraya, por otro lado, su carácter moralizante. En este último aspecto, la lectura de Elliott se encuentra influenciada por la visión tradicional, que privilegia centralmente el propósito moral de la sátira. Desde nuestra perspectiva, el aspecto moral es relevante en Aristófanes, pero no central: sirve en sus obras tempranas como base para construir un *êthos* legitimado de sí mismo y favorecer su postura política. De mayor interés para nosotros resulta, en cambio, el planteo de Elliott sobre el poder destructivo de la sátira de acuerdo con sus orígenes mágicos y rituales. La potencia nociva de la sátira es compatible con nuestra hipótesis sobre la dimensión polémica de lo cómico en general y de su variedad satírica en particular.

También en los años sesenta, el período de mayor reflexión crítica sobre la sátira, Van Rooy (1966) estudia el tema en el mundo clásico en su libro *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*. El autor, como hemos visto, sostiene que el espíritu satírico –que define por su “función polémica o crítica”²¹⁸– se manifiesta en la literatura griega mucho antes de que la *satura romana* surgiera como género²¹⁹. Sobre la comedia aristofánica, Van Rooy afirma que su objetivo primordial es entretener y que solo de manera secundaria contiene elementos satíricos. Esta función satírica secundaria se ejerce “mediante la crítica y la invectiva, por medio del ridículo y lo cómico-serio”²²⁰. Los elementos serios están presentes, por ejemplo, en las parábasis cuando el poeta proclama su papel de educador o cuando el comediógrafo realiza serias denuncias contra ciertos personajes a través del coro. Si

²¹⁷ Elliott (1966: 77) sostiene que el poder destructivo de la sátira es inherente, en parte, a la fuerza que tiene el ridículo en la Grecia arcaica, en el contexto de una cultura de la vergüenza en la que el ridículo es una forma de desaprobación pública poderosa.

²¹⁸ Van Rooy (1966: 93).

²¹⁹ Van Rooy (1966: 92-3) decide partir de la definición de sátira latina para rastrear elementos satíricos en Aristófanes y en otros autores griegos (cf. pp. 51-52).

²²⁰ Van Rooy (1966: 108).

bien Van Rooy menciona el ridículo como vía para ejercer la crítica, pone el eje en los elementos serios como medio principal. En definitiva, termina cayendo en una visión simplificadora, ya que no analiza la dimensión polémico-argumentativa de los propios recursos cómicos, sino que se concentra en la dimensión polémico-argumentativa de los recursos serios, que tienden a producirse “a expensas de lo cómico”²²¹.

Ya en el campo de los estudios específicos sobre Aristófanes, también en los años sesenta, el libro de Whitman (1964) *Aristophanes and the Comic Hero* vuelve sobre el problema de la sátira en el comediógrafo. El autor considera que la vena satírica está presente en la comedia, pero que se subordina al elemento fantástico: la fantasía, y no la sátira, es el corazón de la obra de Aristófanes. Según Whitman, la sátira solo domina en la comedia *Caballeros*. Desde el punto de vista del humor, el autor destaca el carácter grotesco del héroe, que define como la mezcla de lo humano, lo animal y lo divino. En definitiva, Whitman pone en un primer plano el humor grotesco y le niega centralidad al humor satírico. Creemos que la parcialidad de este enfoque se debe, precisamente, a que Whitman se focaliza en el estudio del héroe cómico y reduce la importancia de su antagonista, personaje sobre el cual se concentra el carácter satírico de las obras. Es necesario, por lo tanto, centrarse en el estudio del antagonista para analizar el problema de la sátira en Aristófanes y, más precisamente, en el análisis de la relación indisoluble entre los dos polos de la dupla cómica, es decir, entre el héroe y su oponente.

Cabe destacar que sobre el tema específico del par cómico aristofánico, que vertebra nuestro análisis del *corpus*, no existe ningún trabajo sistemático, al estilo del

²²¹ Van Rooy (1966: 103). A diferencia de Van Rooy, nuestro eje de análisis es el estudio de la dimensión argumentativo-polémica de los recursos cómicos mismos. Al respecto, Edwards (1991), por ejemplo, subraya que puede haber compatibilidad entre el humor y el contenido serio y que Aristófanes sobrepasa las oposiciones simplistas, posición que compartimos.

²²¹ MacDowell (1995: 23).

estudio pormenorizado de Whitman sobre el héroe cómico. Al respecto, contamos casi exclusivamente con el antecedente del artículo de Beltrametti (2000) "Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques", que analiza las características del par cómico en Plauto y las vincula con la dupla aristofánica; sin embargo, la autora no se remite a modelos anteriores presentes, a nuestro entender, en la épica, la fábula y el yambo que condicionan la construcción de la dupla aristofánica. Nuestro trabajo reelabora la noción corriente del par cómico, propuesta por Beltrametti y otros trabajos como el de Thiery (1986)²²², y se propone arribar a una estructura común de la dupla aristofánica en la obra temprana, dupla que produce un efecto a la vez humorístico y argumentativo-polémico, y que ubica como eje del ataque a un blanco antagonista de carácter satírico.

Volviendo a nuestro relevo cronológico sobre el humor satírico en Aristófanes, hemos visto que en los años ochenta se produce una reacción contra el valor argumentativo de la sátira en autores como Halliwell (1984a) y Heath (1987). Halliwell, en particular, dedica un artículo específico al tema, "Aristophanic Satire", que ha ejercido gran influencia en los estudios sobre Aristófanes, así como también en los estudios generales sobre sátira²²³. En líneas generales, Halliwell cuestiona que Aristófanes sea efectivamente un reformador moral y político, entre otros motivos, por la licencia excepcional de la que gozarían los festivales teatrales²²⁴.

En los años noventa otro estudioso contemporáneo, Gil Fernández (1993) plantea el problema del humor y de la sátira en la comedia aristofánica. En su trabajo "La comicidad en Aristófanes", el autor considera que las obras del primer

²²² Thiery (1986: 185-300) concibe el par cómico en un sentido diferente al nuestro como la dupla integrada por el héroe y el *partenaire* del héroe o su adversario. Volveremos sobre nuestra noción específica de "par cómico" para definirla con precisión y analizarla en los capítulos siguientes.

²²³ Por ejemplo, Griffin (1994: 152), que ha realizado un significativo estudio sobre el problema crítico de la sátira, se basa en Halliwell (1984a) para dar por hecho que la comedia antigua no tenía gran influencia en la vida política contemporánea (véase p. 53).

²²⁴ Hemos discutido las objeciones referidas al contexto festivo de la comedia en las páginas 81-2.

período, de 423 a 421, son de carácter satírico por su actitud crítica contra su objeto, mientras que en las obras posteriores el poeta pierde su "ímpetu combativo" y se vuelve irónico²²⁵. Más allá de sus apreciaciones sobre la sátira, nos interesa subrayar especialmente la acertada observación de Gil Fernández sobre dos puntos: el autor advierte la falta de un abordaje sistemático sobre el problema de la comicidad en Aristófanes y la ausencia de un sólido andamiaje teórico en los trabajos existentes. Gil Fernández atribuye esta limitación a la propia dificultad de definir lo cómico, opinión que compartimos²²⁶. A nuestro parecer, es necesario además hacer esta misma observación respecto del humor satírico y paródico en particular, términos que suelen utilizarse o bien sin una definición precisa o bien sin el sustento de un claro marco teórico.

También en la década de los noventa, Storey (1998) en el contexto de su trabajo sobre el humor personal "Poets, Politicians and Perverts: Personal Humor in Aristophanes" debate el problema de si la obra del comediógrafo puede definirse cómo sátira o comedia. El autor utiliza el término "sátira" como un equivalente a la existencia de un propósito serio para generar consecuencias serias. Storey considera, entonces, que la obra de Aristófanes se puede definir fundamentalmente como comedia porque su finalidad central es hacer reír. El humor personal constituye solo un medio más para provocar la risa. Coincidimos con la afirmación de Storey de que

²²⁵ Gil Fernández (1993: 30) sostiene que "la ironía se ejerce cuando la superioridad moral de quien tiene la razón en el conflicto cómico no se haya respaldada en la realidad por la correlación de fuerza".

²²⁶ Gil Fernández (1993) propone un abordaje de la comedia aristofánica sustentado en las diferentes teorías del humor. Según este autor, la teoría del humor como incongruencia, del humor como superioridad y la visión social de Bergson dan cuenta cada una de ellas de un aspecto particular de lo cómico: el intelectual, el emotivo y el social respectivamente. A su parecer, la originalidad y la fantasía corresponden al aspecto intelectual; la obscenidad, la escatología y el sadismo corresponden al plano emocional; el aspecto social se relaciona con el acoplamiento a gustos e intereses populares. Gil Fernández, en definitiva, intenta articular las propuestas de estas distintas teorías, pero no logra integrarlas, sino solo identificar rasgos individuales de la comedia que se corresponderían con cada uno de estos aspectos de lo cómico.

la finalidad de hacer reír es primordial en la comedia; sin embargo, eso no invalida sus posibles efectos argumentativos; por el contrario, creemos que el humor satírico presente en ella puede generar un efecto secundario serio de degradación del blanco cómico, al que hemos denominado “dimensión polémica”²²⁷.

En los últimos años, Silk (2000) en su libro *Aristophanes and the Definition of Comedy* ha postulado expresamente su opinión sobre el tema. El autor sostiene que la sátira, si bien es un medio de la comedia Aristofánica, no constituye un fin en sí mismo. Solo la comedia *Nubes* es satírica, mientras que en el resto de las obras domina el elemento positivo e inclusivo que caracteriza al género. El espíritu negativo de la sátira, que tiene la propiedad de dividir, no es preponderante en la comedia, sino el espíritu inclusivo e igualador que, en términos de Bajtin, anula las jerarquías y crea solidaridad entre los miembros del grupo. En definitiva, Silk entiende que el carácter positivo de la comedia subsume su aspecto contrario.

A nuestro modo de ver, el espíritu positivo de la comedia no domina sobre el negativo, como argumenta Silk y también Sommerstein (2009) en un estudio sobre la risa²²⁸, sino que estas dos tendencias actúan de manera solidaria, complementaria, y

²²⁷ Sobre el concepto de la “dimensión polémica” del humor, cf. pp. 17-18.

²²⁸ Sommerstein [2000] (2009) analiza en la comedia aristofánica el uso de verbos del campo semántico de la risa y observa el predominio de la risa *derisus* (“laughther of derision”), que se produce por lo general a expensas del enemigo. Sostiene, sin embargo, que el espectáculo cómico en sí mismo busca una risa inclusiva (“la risa con”) entre todos los miembros del público. El espíritu dionisiaco de la comedia trata de alcanzar una diversión lo más inclusiva posible. La “risa con” a diferencia de la “risa de” no tiene blanco, no se produce a expensas de otro, sino que es una experiencia placentera que no humilla a nadie. El autor ejemplifica la presencia de esta variedad en la risa de fiesta y celebración con la que suelen terminar las comedias de Aristófanes. En cambio, el *derisus* es ejercido por los enemigos del héroe, que se jactan y disfrutan de la risa a expensas de otro. Creemos que es necesario observar que la “risa de” y la “risa con” son en realidad las dos caras de una misma moneda: la risa de exclusión, genera complicidad entre el poeta y su público, no en su totalidad, sino a expensas de los blancos excluidos. La “risa con” y la “risa de” operan, por ende, de manera solidaria y complementaria. Por su parte, la risa celebratoria del final es también una risa de triunfo (una “risa de”) contra el antagonista (cf. p. 68-9). Sobre la semántica de los verbos referidos a la acción de reír en Aristófanes, véase también Arnould (1997: 99), quien observa que en el comediógrafo domina la risa de triunfo. Este tipo de risa tiene raigambre homérica y se dirige contra el enemigo vencido (cf. Arnould, 1998: 13).

se retroalimentan de manera recíproca. De acuerdo con nuestra hipótesis, el ataque cómico genera un efecto negativo en contra del blanco (*i.e.* el polo negativo de la dupla cómica) y crea, al mismo tiempo, una fuerza positiva de solidaridad y complicidad entre los miembros del grupo que se ríen del blanco excluido²²⁹.

Entre los trabajos más recientes sobre sátira antigua, Rosen (2007) consigna explícitamente su aspecto polémico²³⁰, pero subraya que la burla satírica es de carácter mimético y ficcional. La diferencia entre la burla de la sátira y la burla no poética de la oratoria es que esta última busca causar efectos dañinos reales. En el caso de la burla poética, la tensión entre ficción y teatralidad es permanente: “la audiencia sabe (...) que la burla representada en el poema es esencialmente una confección, que interactúa, quizás con personas y cosas reales, pero que en última instancia tiene una existencia por fuera de ellas”²³¹. En otras palabras, a diferencia de nuestro enfoque, Rosen relativiza los efectos corrosivos de la sátira, ya que considera que su ficcionalidad logra disolver las consecuencias negativas del humor.

Por último, podemos citar a Sidwell (2009), quien en su libro *Aristophanes the Democrat: The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War* afirma que no se deben sobredimensionar los efectos de la comedia sobre la política contemporánea²³². Según el autor, los héroes cómicos y otros personajes que carecen de referentes identificables representarían a personajes contemporáneos: por

²²⁹ Hemos argumentado que el humor tendría una dimensión argumentativa compuesta por tres efectos persuasivos complementarios que actúan de manera conjunta: el efecto polémico negativo y los efectos positivos de complicidad y de exaltación del enunciador (véase p. 42).

²³⁰ Rosen (2007: 7).

²³¹ Rosen (2007: 21-22).

²³² Sidwell (2009: 302). El autor funda su análisis en el estudio de la metacomedia y argumenta que la obra de Aristófanes entraña una polémica central contra su rival, el comediógrafo Éupolis, y la línea conservadora a la que adscribiría este último. A partir del análisis de la parábasis de *Nubes*, conjetura que Aristófanes era patrocinado por un grupo partidario de la democracia radical, que rechazaba el liderazgo de Cleón y avalaba el de Hipérbolo. A nuestro parecer, la adscripción de Aristófanes al liderazgo de Hipérbolo resulta difícil de justificar si se toman en cuenta los numerosos ataques que recibe esta figura y la ausencia de cualquier tipo de manifestación explícita a su favor.

ejemplo, Diceópolis, encarnaría al comediógrafo Cratino, a quien Sidwell atribuye un partidismo por Cleón. La comedia *Acarnienses* no buscaría, entonces, el fin de la guerra sino que, por el contrario, ridiculizaría la figura de Cleón, su belicismo y a su poeta adepto, Cratino, a través de la ridiculización de Diceópolis²³³. Desde nuestra perspectiva y de acuerdo con la opinión más consensuada, se debe marcar una clara línea divisoria entre las caricaturas con referentes bien identificables, que constituyen el verdadero blanco cómico central de las comedias (*i.e.* Lámaco, Paflagonio-Cleón, Sócrates), y los héroes positivos (por ejemplo, Diceópolis o Trigeo), que carecen de referencia y funcionarían –según la visión más aceptada– como *alter ego* de la posición del autor.

Las variadas opiniones existentes, de la más diversa índole, sobre el carácter y la función que el humor satírico asumiría en la comedia aristofánica ponen en evidencia la falta de un consenso crítico en torno del tema. De todos los autores consignados, destacamos en particular algunos aportes, como los de Elliott y Van Rooy, que si bien con ciertas diferencias significativas, consignan el aspecto crítico, negativo e, incluso, destructivo del humor satírico en Aristófanes. Nuestra investigación apunta a avanzar en este sentido, analizando puntualmente cómo el autor emplea el humor satírico de manera estratégica con el objetivo de devaluar de manera efectiva al polo negativo del par cómico –es decir, el antagonista del héroe y la postura política que representa–, mientras que aplica contra su héroe otras formas de humor más inocuas (*i.e.* el humor paródico, grotesco, etc.). A nuestro entender, el humor satírico en particular es aquel que potencia por sobre todas las otras formas de lo cómico la dimensión argumentativo-polémica del humor en tanto permite que

²³³ Del mismo modo, Sidwell sostiene que, por ejemplo, Demos y Filocleón representarían la figura de Cratino; Bdelicleón, Trigeo y el Demos rejuvenecido de *Caballeros* encarnarían, por su parte, al conservador Éupolis. Así como *Acarnienses* no buscaría el fin de las hostilidades contra Esparta, tampoco la comedia *Paz* favorecería la tregua, sino que ridiculizaría a Trigeo-Éupolis, poeta contrario a la guerra por su afinidad con los espartanos.

los efectos persuasivos trasciendan más directamente las fronteras de la mera ficción y constituye, por ende, una poderosa arma de ataque cómica y ficcional.

II.2.2. La invectiva

Existe otra serie de trabajos que, si bien no aborda el problema de la sátira en la comedia aristofánica, indaga aspectos relacionados. Entre ellos, podemos mencionar aquellos estudios que analizan el tema de la invectiva (λοιδορία). Se pueden señalar algunas ligeras diferencias entre invectiva y sátira: Frye [1957] (1991) sostiene que la invectiva, a diferencia de la sátira, es un ataque con escaso humor; sin embargo, reconoce que entre ellas hay un límite nebuloso²³⁴. Rosenheim (1963), por su parte, postula que la invectiva se encuentra en los límites del espectro satírico, pero suele carecer de su inventiva y magnitud artística²³⁵. También Hutcheon (1985) subraya que la sátira no debe ser confundida con la invectiva por la esencial finalidad correctiva de la primera²³⁶. En referencia a la Grecia antigua, Elliott (1966) observa que no existe una palabra griega equivalente a nuestra sátira, por eso opta en su trabajo por no hacer distinción entre sátira, invectiva, ridículo y poesía yámbica²³⁷.

Dentro del campo de la λοιδορία, se incluye el ὀνομαστὶ κωμωδεῖν, es decir, el humor o invectiva personal²³⁸. El humor personal o ridiculización de personas por el

²³⁴ Frye (1991: 294-5). En la Antigüedad, Aristóteles sostiene en *Ética nicomaquea* (IV 8, 1128 a 30-31) que la burla es una especie de λοιδορημα ("invectiva", "injuria"). También Platón en *Leyes* (XI, 935 c-d) establece la relación entre humor y λοιδορία.

²³⁵ Rosenheim (1963: 110-111).

²³⁶ Hutcheon [1985] (2000: 56).

²³⁷ Elliott (1966: 4).

²³⁸ Storey (1998) define el humor personal como la burla dirigida contra individuos reales, muy familiares a la audiencia y, probablemente, sentados entre el público durante la representación. El autor observa que las menciones personales pueden bien ser de una línea o más extensas; o bien constituir

nombre no es equivalente tampoco a nuestro sentido moderno de sátira²³⁹. La sátira suele incluir ataques personales como uno de sus procedimientos privilegiados, pero implica una noción de carácter más amplio y comprende un espectro más variado de blancos posibles: puede atacar no solo a individuos reales, sino también instituciones o blancos abstractos, como ser ideas políticas contemporáneas.

Podemos mencionar algunos trabajos significativos que se han concentrado en el tema específico de la invectiva personal en la comedia aristofánica. Dentro de los autores que niegan el poder persuasivo de la invectiva cómica, se encuentra el citado Halliwell (1984b), quien en "Ancient interpretations of ὀνομαστικὴ κωμωδία in Aristophanes" critica la tendencia de los escoliastas helenísticos de Aristófanes, secundada por la crítica moderna, de asumir que la sátira personal aristofánica tiene el propósito moral de castigar a personajes verdaderamente malvados²⁴⁰. La recepción helenística, en nuestra opinión, no hace más que avalar la lectura de que la comedia aristofánica tiene en efecto la intención de devaluar la imagen y la posición política de ciertos contemporáneos a los ojos de su público.

Los trabajos que se han ocupado del estudio de la invectiva personal en Aristófanes suelen establecer relaciones entre la comedia antigua y la tradición yámbica. Por ejemplo, Rosen (1988a) en su libro *Old Comedy and the Iambographic Tradition* sostiene que la poesía yámbica representaba para los antiguos una poética de la invectiva. La invectiva cómica no solo es estructural y funcionalmente similar a la

personajes en escena que representan a personas reales. En esta forma de humor, se suele mencionar el nombre de los blancos o utilizar disfraces fácilmente discernibles para el público, como Paflagonio-Cleón o Lisístrata-Lisímaca.

²³⁹ El sentido moderno de sátira es aquel que se instala en la década del sesenta y la define fundamentalmente como un arte retórico y moral, que suele ridiculizar blancos contextuales (Griffin, 1994: 1-2).

²⁴⁰ Halliwell, como hemos vistos, considera que el contexto ritual de la comedia presenta una licencia excepcional que anula los efectos corrosivos de la risa. Otros autores como Bowie (1993: 11 ss.) o Riu (1999: 237-243) han subrayado también la analogía entre la injuria ritual y la de la comedia antigua. Treu (1999), por su parte, destaca asimismo la herencia de la tradición yámbica y de la práctica ritual presente en el ψόγος de los coros aristofánicos.

invectiva yámbica, sino que además los poetas cómicos desde Cratino eran conscientes de esta herencia y construían sus ataques de acuerdo con las convenciones genéricas heredadas. Rosen considera que la disputa entre Cleón y Aristófanes se construye, precisamente, mediante elementos convencionales provenientes de la tradición yámbica y, por este mismo motivo, le niega realidad histórica a la querrela. En una línea de interpretación distinta, Degani en sus artículos "Insulto ed escrologia in Aristofane" (1987), "Giambo e commedia in Aristofane" (1988) y "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia" (1991) afirma que la invectiva cómica, heredada efectivamente del yambo²⁴¹, cumple en la obra temprana del comediógrafo la función política de desenmascarar la corrupción, visión coincidente con la nuestra. Creemos, en contra de Rosen, que la invectiva cómica de carácter personal tiene en la obra temprana una clara función política y que el uso de recursos heredados del yambo no le niega realidad histórica a la embestida del comediógrafo contra Cleón y otros individuos de existencia real. Por el contrario, el ὀνομαστὶ κωμωδεῖν, al traspasar los límites de la mera ficción literaria mediante su referencia extratextual, constituye un recurso cómico efectivo para generar efectos argumentativos negativos sobre la imagen pública de los personajes atacados.

Recientemente, Cottone (2005) le ha dedicado un libro al tema de la injuria cómica, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*. La autora argumenta que en la comedia la función de la injuria ὀνομαστὶ, a la que reconoce un costado crítico²⁴², no es equi-

²⁴¹ Degani (1991: 15) acuerda con Rosen en que los poetas de la comedia antigua eran conscientes de la herencia yámbica. El autor subraya, además, que la poesía yámbica no era mera λοιδορία, sino que al elemento de invectiva se le sumaba el elemento cómico o burlesco (1991: 17). Por cierto, observa que prácticamente no existe el yambo serio (1991: 31).

²⁴² Cottone (2005) parte de la distinción aristotélica entre poesía del elogio (épica y tragedia) y la poesía de la censura (yambo y comedia), estudiada por Nagy (1979). Cottone postula que esta distinción entre tradiciones poéticas se refleja en dos formas antitéticas de injuria: la injuria dominante en la poesía del elogio tiene sobre todo una función expresiva (exteriorizar el sentimiento del locutor), mientras que en la poesía de la censura la injuria ejerce una función crítica contra el adversario. En la

valente ni a la función ritual de la injuria, según opina la línea ritualista, ni a la injuria propia de la oratoria, como considera Henderson (1990), sino que tiene un papel específico: genera una ruptura del espacio dramático que integra al espectador en ese juego, obligándolo a reírse de sí mismo y a participar en la burla colectiva. La injuria ὀνομαστί contribuye, entonces, a entrelazar el mundo de la ficción y de la realidad. Desde nuestro enfoque, el ὀνομαστί κωμωδεῖν, además de generar un quiebre del espacio dramático e integrar al espectador en este, tiene la función de trascender el límite de la ficción y propiciar los efectos persuasivos; pero Cottone resta importancia a su dimensión argumentativa.

Aparte de las opiniones de Halliwell (1984a), Cottone (2005), Rosen (2007), y también el citado e influyente trabajo de Storey (1998)²⁴³, que relativizan la fuerza persuasiva de la invectiva cómica, hay una serie de autores que asumen o bien una posición intermedia o bien que reconocen claramente sus efectos persuasivos negativos sobre el blanco, entre ellos, Henderson (1990), MacDowell (1995), Sommerstein (1996), de Oliveira (1997), Mastromarco (2002), Ercolani y recientemente Kanavou (2011). Por ejemplo, Henderson (1990), según vimos, señala la analogía entre las técnicas de la injuria y las de la persuasión utilizadas por la comedia y las otras formas de discurso público como la oratoria forense y política. Una opinión moderada asume MacDowell (1995), quien afirma que se deben evitar “afirmaciones radicales sobre el propósito del ridículo personal”²⁴⁴ y considera que Halliwell (1984) y Henderson (1993) definen, en sentidos opuestos, los propósitos del ridículo de una manera demasiado estrecha. Según su visión, el ridículo personal cubre un espectro que va desde la sátira más mordaz hasta la risa amis-

comedia, la injuria opera como un arma de ofensa entre los adversarios en escena y contra adversarios externos.

²⁴³ Storey (1998) considera que, en la mayoría de los casos, el humor personal no reviste un propósito malicioso contra sus blancos; por lo tanto, concluye que este recurso constituye solo un medio más para provocar la risa, finalidad central de la comedia, y le niega propósitos y consecuencias serias.

²⁴⁴ MacDowell (1995: 23).

tosa²⁴⁵. Sommerstein (1996), asimismo, consigna que algunos de los κωμωδοῦμενοι aristofánicos, aunque no todos, padecieron los efectos negativos del ataque personal, como es el caso de Hipérbolo que terminó sufriendo la pena de ostracismo y luego fue asesinado. Recientemente, Kanavou (2011) en su libro *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes* señala que los nombres en la comedia colaboran con su objetivo central de hacer reír y ganar la competencia, pero además de su función cómica y poética son también “indicadores socio-políticos”²⁴⁶ y resultan, en algunos casos, altamente relevantes para la lectura política de las obras²⁴⁷.

Estos trabajos que reconocen, al menos en el caso de algunos ataques particulares, la función política y el poder persuasivo de la invectiva personal, nos sirven de punto de partida. Es preciso estudiar, además, la estrategia mediante la cual el comediógrafo es capaz de reforzar o disminuir la potencia argumentativo-polémica del humor personal que, según nuestra hipótesis, se vincula con una serie de variables relativas al blanco cómico²⁴⁸.

II.2.3. El humor paródico

Sobre parodia, contamos con algunos trabajos que abordan este tema en el plano más general de la literatura griega, pero también hacen referencia específica al

²⁴⁵ Una posición moderada adopta también Mastromarco (2002). El autor entiende que el humor personal de las obras tempranas tiene una función política seria, que se entrecruza con rasgos de una literatura carnavalizada. Por lo tanto, el humor personal no siempre tiene intención hostil, como ser en el caso del ataque contra Lámaco. Por el contrario, Ercolani (2006) asegura que el ataque *ad personam* en general –y en particular contra Lámaco– representa la posibilidad de ejercer una crítica contra el individuo involucrado en la burla.

²⁴⁶ Kanavou (2011: 19).

²⁴⁷ Por ejemplo, los nombres parlantes de los protagonistas de *Acarnienses* (Diceópolis y Lámaco) dan cuenta de la controversia central de la obra (Kanavou, 2011: 27).

²⁴⁸ Véase nota 166.

autor. Householder (1944), entre ellos, estudia en su artículo "ΠΑΡΩΔΙΑ" el significado antiguo de este término y determina que los escoliastas de Aristófanes lo utilizan con el sentido de "recurso para la cita cómica"²⁴⁹ de textos trágicos, líricos o épicos con o sin cambios sustanciales. El autor considera que la palabra παρωδία no siempre implica ridículo o crítica del texto o autor parodiado y se inclina a pensar que Aristófanes era un gran admirador de Eurípides.

Otro artículo significativo es el trabajo de Lelièvre (1954), "The Basis of Ancient Parody", que hemos sintetizado en el abordaje teórico del primer apartado. Lelièvre afirma también que el uso antiguo del término suele tener connotaciones humorísticas, pero que el humor de la parodia no se produce necesariamente a expensas del autor original. Diferencia, además, "parodia no crítica" de "parodia crítica", e incluye en esta última categoría a Aristófanes. El comediógrafo representa la función más avanzada de la parodia, que selecciona e ilumina las características especiales del autor parodiado. La parodia de Aristófanes puede combinar "comprensión, crítica y ridículo, sin admitir malicia"²⁵⁰. Sobre la relación con Eurípides, Lelièvre afirma que Aristófanes cuestiona sus "euripidismos", pero sin negarle el reconocimiento como poeta²⁵¹. Desde nuestra perspectiva, el carácter cómico de la cita, imitación o distorsión de otro texto le aporta dimensión polémica a la parodia; pero, efectivamente, esa dimensión no siempre apunta contra el autor o texto parodiado, sino que puede derivar hacia otros blancos alternativos, como ser un individuo de existencia extratextual²⁵². Coincidimos con Lelièvre, por otra parte, en que la dimensión polémica de la parodia puede limitarse solo a atacar aspectos parciales de una obra.

²⁴⁹ Householder (1944: 5).

²⁵⁰ Lelièvre (1954: 75).

²⁵¹ Lelièvre (1954: 75).

²⁵² Sobre el tema, véase en el apartado anterior el abordaje teórico dedicado al problema de la parodia y sus posibles blancos (p. 56-7).

Gran parte de la bibliografía específica sobre el tema se centra en la parodia de la tragedia, especialmente de Eurípides, porque es la dominante en Aristófanes: desde los trabajos de principios de siglo XX, como el estudio léxico de Hope (1905), *The Language of Parody: A Study in the Diction of Aristophanes*, pasando por el clásico de Rau (1976) *Paratragodia*, que realiza un inventario de pasajes paratrágicos, hasta estudios recientes como el de Kentch (2008), *Euripidaristophanizing: Tragedy and Comedy in Four Plays of Aristophanes*, que analiza la crítica que la comedia ejerce sobre la tragedia. Sin embargo, nuestra investigación no se concentra en el blanco euripideo, sino en los recursos paródicos que se utilizan para degradar al blanco central de las comedias: el antagonista del héroe y polo negativo del par cómico. Por lo tanto, la gran mayoría de los trabajos sobre parodia que dedican especial atención al intertexto euripideo constituyen tan solo un material de apoyo secundario para nuestra investigación²⁵³.

Contamos con dos trabajos significativos de los sesenta y comienzos de los setenta que hacen referencia a la parodia en Aristófanes de modo general: el estudio específico de Komornicka (1967) y el apartado que Dover (1972) dedica al tema en su citado libro *Aristophanic Comedy*²⁵⁴. Komornicka (1967) en "Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane" observa que la mayoría de trabajos que preceden al suyo se concentra en el análisis de la parodia literaria y propone ampliar el campo de estudio a otras formas de parodia, sin duda relacionadas con ella: la parodia filosófica y la parodia retórica; la parodia de la música, danza y puesta en escena; la parodia de dioses, mitos, cultos y ritos religiosos. Nos interesa el enfoque de Komornicka en la medida en que extiende el análisis de la parodia

²⁵³ Las obras en las que más se desarrolla la parodia de Eurípides, además de *Acarnienses*, son –según Hope (1905: 6) y Jouan (1989: 17)– *Tesmoforiantes* y *Ranas*, que quedan fuera de nuestro *corpus*.

²⁵⁴ Incluimos en nuestra síntesis algunos estudios no específicos, de carácter amplio, como el de Dover, que si bien no se concentran en el tema de la parodia ni le dan un desarrollo detallado, proponen conceptos que resultan útiles para el abordaje del problema.

hacia otras formas discursivas, distintas del intertexto literario, especialmente eurípideo.

Por su parte, Dover (1972) en su libro *Aristophanic Comedy* se ocupa del uso de la parodia en la comedia aristofánica y observa que esta tiene dos propósitos: uno de ellos es la crítica y el ridículo contra la poesía seria²⁵⁵; el otro, explotar las potencialidades cómicas de la incongruencia²⁵⁶. Dover señala, sin embargo, que también la incongruencia cómica genera la devaluación del texto parodiado, por más que esa no haya sido la intención primaria del autor²⁵⁷. La parodia, además, puede colocar en situaciones degradantes a dioses, políticos e intelectuales²⁵⁸. El autor advierte, en suma, el valor polémico de la parodia, incluso más allá de la voluntad del autor, y la multiplicidad de blancos posibles.

Dentro de la bibliografía de los años ochenta hasta la fecha, podemos mencionar una serie de estudios importantes sobre la parodia, especialmente el trabajo de Foley (1988) "Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*". La autora indaga en la relación de Aristófanes con Eurípides y su obra a partir del análisis de *Acarnienses*. Sostiene que este vínculo no puede reducirse a la mera burla del intertexto y propone que Aristófanes utiliza la tragedia como un modo de legitimar la

²⁵⁵ Sobre el potencial crítico de la parodia aristofánica, véase también Jouan (1989: 17), quien observa que la parodia puede implicar cierto homenaje y ser tanto la fuente de un humor de tipo burlesco como una forma refinada y sutil de crítica literaria al modo del pastiche moderno. Algunos autores más recientes han retomado el tema: Dobrov (2001), por ejemplo, analiza el metateatro en Aristófanes, es decir, el proceso mediante el cual una obra reconoce y explota su propia ficcionalidad (2001: 9), y sostiene que la comedia establece una relación metateatral con la tragedia, que conlleva un potencial crítico respecto de su modelo. Dentro de las figuras metateatrales, analiza lo que denomina "contrafac", término que emplea como alternativa para el concepto más limitado de parodia, que connota burla y distorsión con fines humorísticos. Dobrov define la noción de "contrafact" como "la recreación (*refashioning*) programática de un modelo en una nueva composición" (2001: 16). El abordaje de Dobrov tiene en cuenta los enfoques de Rose y Hutcheon, que amplían el concepto tradicional de parodia. Frenkel (2002), por su parte, analiza especialmente la parodia de Eurípides y sostiene que su función primordial era "generar el pensamiento crítico capaz de modificar y mejorar conductas humanas a través de una situación cómica" (2002: 240).

²⁵⁶ Dover (1972: 73).

²⁵⁷ Dover (1972: 75).

²⁵⁸ Dover (1972: 75).

función didáctica y política de la comedia a través de la relación con un género más prestigioso²⁵⁹. Si bien Foley no estudia los efectos de la parodia contra el blanco central de ataque, que es el objetivo de nuestra investigación, su trabajo tiene el valor de desviar el eje del análisis de la relación Aristófanes-Eurípides y pensar en otras funciones argumentativas posibles de la parodia, en este caso, la función positiva de legitimación.

A partir de Foley, una serie de autores ha entendido la parodia o bien como una vía de legitimación del discurso paródico²⁶⁰, o bien ha destacado los aspectos constructivos de la relación entre comedia y tragedia²⁶¹; es decir que se ha centrado en la función positiva de la parodia, antes que en la función negativa-polémica que nos interesa. Sin embargo, estos dos aspectos se encuentran sin duda relacionados: la construcción de un espacio legitimado para la comedia contribuye también a legitimar el ataque polémico contra los blancos centrales.

²⁵⁹ Foley (1988) observa además que la metateatralidad permite crear una audiencia más perspicaz sobre los engaños y disfraces del discurso político. Como antecedente del planteo de Foley, podemos citar el trabajo de Muecke (1977: 67) y el de Taplin (1986: 171). Esta línea de lectura ha sido desarrollada recientemente por Slater (2002): el autor observa que la parodia y la discusión explícita de Aristófanes sobre poesía –la propia y la ajena– conlleva el reconocimiento de su estatus “construido” (2002: 10). Esa conciencia tiene la función política de enseñar a los ciudadanos a reconocer también el carácter construido de los discursos políticos.

²⁶⁰ Bremer (1991), por ejemplo, se inscribe en el campo más amplio del estudio de la intertextualidad, es decir, la relación entre textos diferentes, que puede tener o no un efecto humorístico. La función de la intertextualidad, según Bremer, es elevar de categoría a la comedia, ubicarla en el contexto de la gran tradición literaria y demostrar que el comediógrafo no es un mero *clown* o bufón. Más recientemente, Camerotto (2007) postula que la parodia puede servir como un instrumento para crear nuevos mundos y transformar la realidad a partir del punto de apoyo legitimado y autorizado que significa el modelo prestigioso parodiado.

²⁶¹ Por ejemplo, Silk (1993) (2000). El autor diferencia entre parodia (“representación distorsionada del original”) y paratragedia, que interpreta en sentido amplio como la “dependencia intertextual” de la comedia respecto de la tragedia, ya sea paródica o no. Silk considera que la comedia no es lo opuesto de la tragedia, como propone la definición aristotélica, sino que es autónoma y libre de establecer o no una relación con el género trágico. Por ende, el vínculo especial que establece Aristófanes con la tragedia, sobre todo con Eurípides, implica una búsqueda de la propia identidad de la comedia. En sus esfuerzos por definir los límites y los alcances de la comedia, la tragedia constituye para Aristófanes el punto de referencia principal. La relación con la tragedia le aporta autoridad, pero sin que la comedia pierda su autonomía ni su propia visión cómica.

Recientemente Kentch (2008) amplía el análisis de Foley y argumenta que la comedia aristofánica no solo intenta legitimarse mediante su relación con la tragedia, sino que además expone las limitaciones de ese género. El autor considera que la comedia termina por demostrar que es un género más flexible y adecuado que la tragedia para el consejo político. En este sentido, Kentch tiene en cuenta el costado crítico negativo de la parodia, que deja al descubierto los aspectos vulnerables del modelo parodiado.

En una línea de análisis distinta de la de aquellos que han subrayado la función crítica negativa de la parodia (*i.e.* Lelièvre, Dover) o su función positiva (*i.e.* Foley), algunos autores han puesto el eje en su ambigüedad constitutiva respecto del modelo parodiado: por ejemplo, el antes citado Goldhill (1991), quien sostiene que el propio juego de la parodia multiplica las posibilidades de lectura en un proceso fuera de control que no permite identificar la voz del poeta²⁶². Nuestro enfoque, como hemos subrayado, no pone el énfasis en el innegable costado ambiguo de la parodia, sino que apunta a determinar las marcas de enunciación y los recursos de persuasión cómica que limitan su ambigüedad y guían la interpretación del espectador.

Podemos mencionar, por último, algunos trabajos contemporáneos que abordan la parodia de otros géneros, mucho menos estudiada que la parodia del género trágico, como el estudio de Macía Aparicio (2000) sobre épica homérica, "Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes"; el artículo de Zimmerman (1997) sobre el ditirambo, "Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes"; los trabajos que indagan la relación entre Aristófanes y los demás

²⁶² En este sentido, Goldhill (1991: 207) sigue a Rose cuando afirma que la parodia tiene una relación ambigua con su objeto. La función desestabilizadora de la parodia respecto del mensaje político ha sido observada también por otros autores como Forrest (1963: 8), Heath (1997: 239) y recientemente Platter (2007).

comediógrafos, por ejemplo, el libro colectivo de Harvey y Wilkins (2000) *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*²⁶³.

De todos los trabajos citados, nos interesan específicamente aquellos que hayan planteado, al menos de manera indirecta, el problema de la relación entre la parodia y su función negativa de ataque. En este sentido, los trabajos de Lelièvre y Dover, que analizan el funcionamiento de la parodia crítica y sugieren la posibilidad de que exista una multiplicidad de blancos distintos del intertexto parodiado, constituyen los antecedentes más cercanos de nuestra investigación, ya que nuestro análisis se concentra en el estudio de los recursos paródicos, respecto de cualquier género que sea, que colaboran con la degradación polémica de los blancos centrales.

²⁶³ Más allá del problema de la relación entre los intertextos en la comedia de Aristófanes, la parodia aristofánica también ha sido estudiada en aspectos que escapan al eje de nuestra investigación, como el problema de su recepción por parte del público o la función que esta desempeña en la evolución literaria. Sobre la recepción de la parodia, han trabajado Schlesinger (1936: 314) (1937: 305), Harriott (1962), Franco (1988), Jouan (1989: 27-28), Mastromarco (1995: 141-159). Por otra parte, Nesselrath (1993) relaciona la parodia con la evolución literaria de los géneros cómicos en la Antigüedad: el autor propone la hipótesis de que la parodia aristofánica de Eurípides habría servido como intermediario para que la comedia nueva incorpore elementos euripideos en su trama argumental.

II.3. CONCLUSIONES

Hemos consignado algunos trabajos centrales, o que nos interesan particularmente, sobre las distintas áreas temáticas con las que se conecta nuestra investigación²⁶⁴: 1) la orientación política en la comedia de Aristófanes; 2) los efectos persuasivos de la comedia; 3) el humor y sus variedades. En líneas generales, podemos decir que en los estudios presentados se observan algunas limitaciones que intentamos superar en nuestro abordaje:

1) Muchos de estos trabajos dan por sobreentendido el sentido de los términos “argumentación”, “polémica”, “humor”, “sátira” y “parodia”. Analizar estos ejes en la obra del comediógrafo exige, a nuestro modo de ver, revisar los conceptos a la luz de un marco teórico renovado, que aporte las herramientas necesarias.

2) Si bien hay muchas contribuciones que analizan el tema de la polémica política o del humor en el autor, por lo general, suelen abordar los fenómenos en forma aislada y, a veces, hasta antinómica. Por lo tanto, se impone la necesidad de realizar un estudio sistemático, con un fuerte andamiaje teórico, que investigue las complejas relaciones entre humor y argumentación polémica en el autor.

3) Los trabajos que indagan la dimensión argumentativa de la comedia aristofánica no aportan elementos para examinar los matices de lo cómico (inofensivo u hostil) en el comediógrafo o lo relacionan con variables contextuales. Nos hemos propuesto abordar este fenómeno estudiando el carácter y el tratamiento del blanco cómico. Al respecto, hemos intentado sistematizar una serie de variables que regularían la dimensión polémica del humor (blanco metalingüístico, intratextual, intertextual, contextual; ingenuo o comprometido; blanco destinatario o excluido;

²⁶⁴ El estado de la cuestión sobre los múltiples aspectos particulares que involucra nuestra investigación, como ser detalles referidos al par cómico en Aristófanes y en la tradición literaria, los tópicos cómicos, el análisis individual por obra y sus problemáticas específicas, entre otros, se consignan en los capítulos y apartados dedicados a estos temas.

blanco atenuado o reforzado con marcas de enunciación alternativas; blanco tradicional o nuevo; bajo o poderoso).

4) Los trabajos que aceptan la dimensión argumentativa de la comedia no aportan pruebas internas detalladas. En vista de esta limitación, nos hemos planteado el objetivo de identificar, analizar y hacer una sistematización de los recursos de persuasión cómica y su funcionamiento en el *corpus*, con la intención, además, de dar cuenta de la especificidad de los recursos persuasivos cómicos en la ficción, que se distingue del uso del humor en la argumentación no ficcional.

5) La crítica se ha concentrado fundamentalmente en el análisis del héroe cómico aristofánico, pero no hay trabajos equivalentes que estudien de manera detallada los rasgos característicos del par cómico en la obra temprana del comediógrafo y su finalidad persuasiva. A nuestro entender, este estudio sistemático de la dupla aristofánica –y de la distribución desigual de las variedades inofensivas y ofensivas del humor entre uno y otro miembro de la dupla– resulta indispensable para abordar el problema de la dimensión argumentativo-polémica en el autor.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL PAR CÓMICO EN LA TRADICIÓN LITERARIA

1. INTRODUCCIÓN

Nuestra investigación parte de la hipótesis específica de que la dimensión polémica en Aristófanes se estructura a partir de la lógica binaria del par cómico, una dupla compuesta por un polo negativo y un polo positivo, que se construye sobre la base de un esquema heredado de la tradición literaria. Por lo tanto, nos proponemos rastrear en distintos géneros los antecedentes literarios de la dupla aristofánica, para luego analizar la constitución de los pares cómicos en cada una de las obras del *corpus* seleccionado.

Un estudio significativo sobre el tema constituye el mencionado trabajo de Beltrametti (2000)¹, quien analiza las características del par cómico en Aristófanes, en los diálogos platónicos y en el comediógrafo latino Plauto. La autora define en términos generales la dupla cómica como: 1) una unidad dramática de dos elementos indisociables; 2) un pivote estructural; 3) un nudo semántico que liga las líneas más importantes de sentido². A partir de esta caracterización de Beltrametti, redefinimos el par cómico aristofánico como un esquema binario compuesto por dos polos opuestos y complementarios³, el burlador y el burlado, que conforman el nudo semántico de la acción.

A nuestro modo de ver, los antecedentes literarios de la dupla aristofánica se remontan hasta el mismo Homero y encuentran su modelo más relevante en el

¹ Cf. pp. 96-7.

² Beltrametti (2000: 215-226).

³ Utilizamos el término "complementario" para hacer referencia a dos personajes que se complementan desde el punto de vista dramático, en tanto uno y otro definen sus rasgos esenciales por mutua oposición.

binomio de Odiseo y el Cíclope del canto IX de *Odisea*⁴. En este capítulo nos centramos, precisamente, en el análisis de las características salientes de los pares cómicos homéricos, en especial, el de Odiseo y el Cíclope; en segundo término, rastreamos la presencia de la dupla cómica en la fábula y, por último, en la poesía yámbica. Estos tres antecedentes constituirían los modelos principales para la construcción del par cómico en la comedia de Aristófanes. El objetivo central de este estudio sobre los rasgos distintivos de la dupla cómica en distintos géneros es poder detectar luego en el *corpus* seleccionado el modo en que el comediógrafo manipula el modelo heredado para guiar la interpretación del público espectador.

⁴ Una opinión diferente sostiene Beltrametti (2000: 218), quien sitúa el origen de la comedia plautina "del doble" en los mitos de las metamorfosis, en las que Zeus suele ser el protagonista privilegiado y de donde derivan los nacimientos heroicos. Como antecedente dramático de la comedia de Plauto, la autora traza una línea de continuidad entre la dupla plautina y la dupla aristofánica, pero no considera antecedentes literarios anteriores.

2. EL PAR CÓMICO DEL "TONTO" Y EL "ASTUTO" EN EL CANTO IX DE ODISEA

El episodio de Odiseo y el Cíclope, que tiene sus raíces en la tradición folklórica, presenta la imagen antagónica del hombre civilizado que triunfa sobre el salvaje, como tantas veces se ha señalado⁵. Pero estos dos personajes no solo se oponen entre sí en el grado de civilización, sino también en el grado de inteligencia: el Cíclope representa la fuerza bruta, encarna la figura cómica del tonto, estereotipo humorístico que será explotado a lo largo de la tradición literaria⁶.

Odiseo y el Cíclope conforman un par cómico en la medida en que son los protagonistas, opuestos y complementarios, que constituyen el nudo semántico del canto IX. El personaje de Odiseo se construye por oposición a sus rivales a los cuales supera siempre en astucia, de acuerdo con el arquetipo del *trickster*⁷. En el caso particular de la escena con el Cíclope, este último –además de ser tosco, primitivo, glotón y desmesurado en la bebida– carece de toda perspicacia. Los rasgos antagónicos de los dos protagonistas los vuelven también complementarios desde el pun-

⁵ Cf. Rosen (2007: 121). Sobre la tradición folklórica del episodio, véanse Glenn (1971) y Mondini (1983).

⁶ Dentro de la tradición literaria griega, uno de los registros cómicos más antiguos del personaje del tonto es el poema *Marguites*. En la literatura romana, como señala Paulson (1971: 350), el personaje del tonto o del malvado son propios del género satírico. En Horacio predomina la figura del tonto, y en Juvenal la del malvado.

⁷ Cook (2009) ha analizado la figura de Odiseo en su condición de *trickster*. En la tradición homérica el *trickster* se caracteriza como un personaje que posee astucia (μητις) y capacidad de engaño (δόλος). El héroe, en cambio, es el guerrero al estilo de Aquiles, provisto de fuerza violenta (βίη). Ambas figuras se distinguen por ser moralmente ambiguas. Mientras que la *Ilíada* proclama la superioridad del héroe guerrero, *Odisea* reformula la visión tradicional del héroe aunando en el personaje de Odiseo la figura del héroe y del *trickster*, que conviven unidos pero nunca totalmente asimilados en el personaje (1999: 116). En el episodio del Cíclope, en particular, el héroe y el *trickster* solo se unifican totalmente en la escena en la que Odiseo ciega al Cíclope con su fuerza heroica y, a la vez, con astucia (1999: 118). En otras situaciones del episodio, por el contrario, prevalece uno u otro de estos dos aspectos. Sobre el personaje folklórico del *trickster*, véanse y Brelich [1969] (1982: 105-118) y Hynes y Doty (1993).

to de vista dramático: uno requiere del otro –el astuto del tonto y *viceversa*– para desplegar plenamente y dejar al descubierto la condición esencial que los define.

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

“τίπτε τόσον, Πολύφημ', ἀρημένος ὧδε βόησας
νύκτα δι' ἀμβροσίην καὶ ἀύπνους ἄμμε τίθησθα;
ἢ μή τις σευ μῆλα βροτῶν ἀέκοντος ἐλαύνει;
ἢ μή τις σ' αὐτὸν κτείνει δόλω ἢ ἐ βίηφι;”
τοὺς δ' αὐτ' ἐξ ἄντρου προσέφη κρατέρος Πολύφημος·
“ὦ φίλοι, Οὐτίς με κτείνει δόλω οὐδὲ βίηφιν”.
οἱ δ' ἀπαμειβόμενοι ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον·
“εἰ μὲν δὴ μή τις σε βιάζεται οἶον ἐόντα,
νοῦσον γ' οὐ πως ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθαι,
ἀλλὰ σύ γ' εὐχεο πατρὶ Ποσειδάωνι ἄνακτι”.
ὡς ἄρ' ἔφην ἀπιόντες, ἐμὸν δ' ἐγέλασσε φίλον κῆρ,
ὡς ὄνομ' ἐξαπάτησεν ἐμὸν καὶ μῆτις ἀμύμων⁸.
“¿Pero por qué, Polifemo, gritaste así, tan abrumado,
a través de la noche inmortal y nos dejas sin sueño?
¿Acaso alguno de los mortales se lleva tus ovejas contra tu voluntad?
¿Acaso alguno te mata por engaño o por fuerza?”
Desde la cueva, les dijo a su vez el fuerte Polifemo:
“Amigos, Nadie me mata por engaño y no por fuerza”.
Y estos, respondiendo con aladas palabras, decían:
“Si nadie te fuerza, siendo tal cual eres,
no es posible esquivar la enfermedad que viene del gran Zeus,
pero suplica a tu padre, el soberano Poseidón”.
Así decían mientras se iban; y yo reí para mis adentros
de cómo mi nombre lo había engañado y la excelente astucia.
(vv. 403-414)

Esta escena humorística del canto IX construye de manera clara la imagen de Polifemo como la del tonto engañado y burlado por su hábil antagonista. Por lo

⁸ Utilizamos la edición de Murray (1919). Las traducciones de todos los textos griegos son propias.

tanto, es evidente que la figura del Cíclope no solo constituye aquí una representación del salvaje, vencido por el hombre de la civilización, sino que además resulta fundacional en la construcción del arquetipo humorístico del tonto.

El carácter cómico de la escena está dado, especialmente, por el juego polisémico que involucra el término nadie/Nadie como pronombre indefinido y nombre propio, además del sentido adicional de "astucia" que se esconde en la palabra μήτις (μήτις: "nadie" / μήτις: "astucia")⁹. La estratagema del nombre deja cómicamente al descubierto la ingenuidad del Cíclope y, al cierre de la escena, el efecto de hilaridad se potencia por la risa final de Odiseo al ver los resultados de su δόλος (v. 413).

Otro pasaje del canto IX en el que Polifemo se convierte en blanco cómico y desempeña el papel del burlado es el episodio del engaño del vino. Odiseo le ofrece vino a su oponente, con el objetivo de poder reducirlo con mayor facilidad, y Polifemo cae fácilmente en su trampa. La imagen del Cíclope borracho tiene un costado humorístico:

φάρυγος δ' ἐξέσσυτο οἶνος
ψωμοί τ' ἀνδρόμεοι ὁ δ' ἐρεύγετο οἶνοβαρείων.
El vino salía fuera de la garganta
y pedazos humanos; y este eructaba borracho.
(vv. 373-374)

A pesar de carácter cruento de la escena, esta presenta un matiz humorístico en tanto destaca las manifestaciones físicas del estado de ebriedad del Cíclope ("eructaba borracho", v. 374). La figura del personaje ebrio también conforma un tópico cómico tradicional que será retomado muchas veces por la literatura

⁹ Sobre los desplazamientos semánticos entre οὔτις, μήτις y μήτις, cf. Detienne y Vernant (1974), Vernant (1999: 115-169).

posterior¹⁰. La imagen cómica del borracho se superpone y refuerza, entonces, la visión ridícula del tonto, burlado por su antagonista.

Por último, la ingenuidad de Polifemo se pone de manifiesto también en la escena en la que el Cíclope se lamenta frente a su carnero, que lleva a Odiseo atado por debajo del pecho. Polifemo supone que el carnero camina rezagado por la tristeza de ver la herida de su ojo, pero en realidad lo hace por cargar con su enemigo (vv. 420-461). En este pasaje, Odiseo se refiere al Cíclope de manera explícita con el adjetivo *νήπιος* ("niño", "ingenuo", "tonto"):

τὸ δὲ νήπιος οὐκ ἐνόησεν,
ὥς οἱ ὑπ' εἰροπόκων οἴων στέρνοισι δέδεντο.
El tonto no sabía
que estos estaban sujetos al pecho, por debajo de los carneros de espesa lana.
(vv. 442-443)

La visión de Polifemo como un *νήπιος* burlado se construye, en síntesis, por la cadena de engaños sucesivos: primero, el del vino; luego, el engaño del nombre, coronado por la risa del héroe; finalmente, el de los carneros.

En este par cómico fundacional para la tradición literaria griega advertimos, en primer lugar, que el eje de la ridiculización recae sobre uno de los polos de la dupla, el Cíclope, mientras que Odiseo se mantiene ajeno a la burla¹¹. El burlador ocupa, entonces, un lugar favorecido por mantenerse al margen del ridículo, entre otras marcas de enunciación positivas; de este modo, queda ubicado en un claro

¹⁰ Véanse, por ejemplo, las burlas de Aristófanes contra Cratino (*Caballeros* 534). También Paflagonio es ridiculizado en esta misma obra bajo la imagen del borracho (v. 104): Demóstenes propone robarle los oráculos mientras duerme, alcoholizado (vv. 109-11), escena que tiene resonancias del episodio del Cíclope.

¹¹ Rosen (2007: 134-139) destaca la imagen de debilidad y el papel de *πονηρός* de Odiseo en el canto IX. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, el personaje de Odiseo no pierde su estatura heroica, mientras que el ridículo recae, fundamentalmente, sobre la figura del Cíclope. Diferente es el episodio de Iro en el canto XVIII: allí Odiseo también se constituye en blanco cómico y queda envuelto en el ridículo, si bien el blanco central sigue siendo su antagonista Iro.

lugar de superioridad respecto de su antagonista. En segundo término, podemos destacar el hecho de que el blanco cómico es atacado desde dos planos: 1) por el enunciador-autor, que construye y presenta al polo negativo del par de una manera ridícula a los ojos del receptor; 2) por el personaje positivo de la dupla, que ejerce la burla directa sobre su antagonista y se ríe de él de manera expresa en el plano interno de la acción narrativa (vv. 413-4). La mirada ridiculizante del enunciador-autor y la acción ridiculizante del personaje heroico, su risa final de triunfo, actúan de manera especular y solidaria. Se produce así una identificación entre el punto de vista del burlador-autor¹² y el del burlador-personaje.

Hemos señalado que uno de los polos de la dupla, Odiseo, resulta claramente favorecido en el episodio por las marcas de enunciación. Antes de abordar en detalle el análisis de este aspecto, es necesario situar el marco teórico en el que se inscribe esta parte de nuestro trabajo. Tomamos como punto de partida los aportes de la lingüística de la enunciación, que estudia la inscripción de la subjetividad en el lenguaje. De acuerdo con Benveniste [1966] (1971), el acto de producir un enunciado alude necesariamente al locutor que hace funcionar la lengua por un acto de utilización¹³. Por este motivo, es posible estudiar la inscripción del locutor en el propio enunciado. Kerbrat-Orecchioni [1980] (1993) continúa el trabajo de Benveniste y define la problemática de la enunciación en los siguientes términos:

(...) es la búsqueda de los procedimientos lingüísticos (*shifters*, modalizadores, términos evaluativos, etc.), con los cuales el locutor imprime su marca en el enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa en

¹² Con el término burlador-autor y enunciador-autor, nos referimos siempre a la imagen discursiva que el autor construye de sí mismo en su discurso. Nuestro análisis del episodio de *Odisea* no toma como objeto de estudio el punto de vista del autor empírico (tema especialmente conflictivo en la épica homérica), sino la imagen discursiva que se elabora del enunciador-autor y de su punto de vista en el propio discurso.

¹³ Benveniste (1966: 258-266).

relación a él. Es un intento de localización y descripción de las unidades, cualesquiera sea su naturaleza y su nivel, que funcionan como índices de la inscripción en el enunciado del sujeto de la enunciación¹⁴.

Los aportes de la lingüística de la enunciación nos permiten, entonces, abordar el problema de las marcas que el sujeto de la enunciación-autor imprime en su discurso. Estas marcas de subjetividad permitirían reponer, parcialmente, su posición y su valoración respecto de los temas y de los personajes que pone en escena, al menos la imagen discursiva que el autor empírico construye sobre sí mismo y sobre sus preferencias en el propio discurso.

En el par cómico de Odiseo y el Cíclope, el enunciador-autor favorece evidentemente al héroe. Si bien el episodio tiene raíces folklóricas y se apoya en el mito, el tratamiento particular de este material preexistente destaca la valoración positiva del héroe y negativa de su antagonista y toma partido por Odiseo. Se pueden subrayar una serie de marcas de enunciación relevantes que orientan en este sentido: en primer lugar, Odiseo asume la voz del narrador, es aquel que tiene el privilegio de la palabra y de contar el episodio desde su propia perspectiva. En segundo lugar, Odiseo caracteriza al personaje del Cíclope con una valoración fuertemente negativa no solo como un salvaje, sino también explícitamente como un tonto (*νήπιος*); esta visión explícita se corrobora, además, de manera implícita por medio de las escenas que lo muestran como tal. La imagen negativa del Cíclope destaca a su vez, por contraste, la figura opuesta y complementaria del propio Odiseo. En tercer lugar, la victoria final y la actitud triunfante del héroe resultan clave para fijar la posición del enunciador-autor. El cierre del episodio nos muestra a un Odiseo victorioso y burlón y a un Cíclope burlado y derrotado pese a su superioridad de fuerzas. Por último, como hemos visto, las ocurrencias cómicas apuntan exclusi-

¹⁴ Kerbrat-Orecchioni (1993: 43). Por su parte, Charaudeau y Maingueneau (2002: 183) señalan que "la reflexión sobre las formas de subjetividad que el discurso supone es uno de los grandes ejes del análisis del discurso".

vamente contra el Cíclope; es decir que la ridiculización funciona en consonancia con todos los otros recursos como una marca enunciativa más de carácter negativo. La dimensión polémica potencial que tiene el discurso cómico, capaz de degradar un blanco a los ojos del receptor, se refuerza así por medio de las otras marcas enunciativas mencionadas¹⁵.

Si el enunciador-autor favorece mediante indicadores positivos al personaje de Odiseo en desmedro del Cíclope, podemos decir que en algún punto se identifica con él y con aquello que representa: la civilización, el heroísmo y la astucia, por un lado, *versus* el salvajismo anómico, la fuerza bruta y la estupidez por otro. En suma, es posible comprobar que el polo positivo (el burlador-personaje) funciona, según hemos observado, como *alter ego* del burlador-autor. Aristófanes construirá su par cómico en base a este modelo binario heredado, conformado por un polo negativo y un polo favorecido que se identifica con el enunciador-autor. La audiencia misma del comediógrafo, según veremos, estaría familiarizada con este modelo de la dupla cómica y, por lo tanto, podría identificar fácilmente las preferencias del autor en base a este esquema tradicional.

¹⁵ En el primer capítulo hemos sostenido la hipótesis de que el discurso cómico posee, de manera estructural, una dimensión polémica potencial que puede reforzarse o mitigarse con diferentes recursos, entre ellos, la presencia de marcas de enunciación negativas (que potencian el efecto polémico) o con indicadores positivos (que lo mitigan).

3. EL PAR CÓMICO DEL TONTO Y DEL ASTUTO EN LA FÁBULA

Si partimos del par homérico para llegar al estudio de su realización en la comedia de Aristófanes, cabe preguntarnos si esta dupla atraviesa otras instancias en la tradición literaria hasta llegar a su versión aristofánica.

En *Odisea*, según hemos visto, el personaje del tonto queda ubicado en el lugar ridiculizado y degradado del blanco cómico, mientras que la figura de Odiseo se mantiene ajena al ridículo y es enaltecida, en cambio, por su inteligencia y heroísmo. El mismo esquema binario observado en el par homérico se repite con variantes en aquellas fábulas que presentan un carácter humorístico. El género fabulístico griego, que rescata los valores aristocráticos de la fuerza y, principalmente, de la astucia¹⁶, suele ubicar como blanco cómico, burlado y aleccionado, a aquel que es inferior en inteligencia. Podemos proponer, entonces, la hipótesis de que la fábula se nutre del modelo del par cómico del burlador y el burlado propio de la tradición folklórica y de la tradición homérica, para crear situaciones humorísticas, a la vez que didácticas. Es preciso subrayar y dejar en claro que no todas las fábulas son cómicas; sin embargo, algunas de ellas incluyen recursos humorísticos, de manera más o menos pronunciada, y se valen de la estructura binaria del par cómico, constituido por los polos del burlador y el burlado. Un buen ejemplo de la presencia de esta dupla en el género lo constituye la fábula del cuervo y la zorra (Ch. 165, Pe. 124, Hrs. 126):

κόραξ κρέας ἀρπάσας ἐπὶ τινος δένδρου ἐκάθισεν. ἀλώπηξ δὲ θεασαμένη αὐτὸν καὶ βουλομένη τοῦ κρέατος περιγενέσθαι σᾶσα ἐπήνει αὐτὸν ὡς

¹⁶ García Gual (1978: 14-16) señala que la fábula destaca como valores fundamentales la fuerza y la astucia para evaluar la acción de los personajes: "la inteligencia significa habilidad para la trampa y el engaño y lo único que importa es el éxito, sin otra sanción trascendente" (1978: 16). Sobre la ideología de la fábula, véanse también García Gual (1977), Rodríguez Adrados (1979: 199) y Cascarejo (1991).

εὐμεγέθη τε καὶ καλόν, λέγουσα καὶ ὡς πρέπει αὐτῷ μάλιστα τῶν ὀρνέων βασιλεύειν, καὶ τοῦτο πάντως ἂν ἐγένετο, εἰ φωνὴν εἶχεν. ὁ δὲ παραστῆσαι αὐτῇ θέλων ὅτι καὶ φωνὴν ἔχει, ἀποβαλὼν τὸ κρέας μεγάλα ἐκεκράγει. ἐκείνη δὲ προσδραμοῦσα καὶ τὸ κρέας ἀρπάσασα ἔφη: “ὦ κόραξ, καὶ φρένας εἰ εἶχες, οὐδὲν ἂν ἐδέησας εἰς τὸ πάντων σε βασιλεῦσαι”.
πρὸς ἄνδρα ἀνόητον ὁ λόγος εὐκαιρος¹⁷.

Un cuervo que había robado un pedazo de carne se posó sobre un árbol. Y una zorra que lo vio y que quería apoderarse de la carne, luego de detenerse, elogió su tamaño y su belleza; le dijo también que le correspondía especialmente ser el rey de los pájaros y, sin duda, podría serlo si tuviera voz. Pero el cuervo, al querer demostrarle que tenía voz, dio grandes graznidos dejando caer la carne. Y aquella, luego de precipitarse y apoderarse de la carne, dijo: “Cuervo, si tuvieras también entendimiento, nada te faltaría para ser rey de todos”.

La fábula es oportuna para el hombre necio.

En este ejemplo, la zorra y el cuervo constituyen un par cómico, en los términos en que lo hemos definido: son opuestos y complementarios y conforman el núcleo semántico de la fábula. El cuervo, por su falta de φωνήν (“entendimiento”), encuadra en el estereotipo humorístico del tonto y se presenta como blanco cómico evidente y exclusivo de la narración. Asimismo, las palabras de cierre de la zorra (“Cuervo, si tuvieras también entendimiento, nada te faltaría para ser rey de todos”) refuerzan el efecto de burla¹⁸. Esta estructura que cierra con un parlamento burlón de parte del polo positivo de la dupla –semejante a la risa final de Odiseo– se repite en muchas fábulas.

“La zorra y el mono elegido rey” (Ch. 38, Pe. 81, Hrs. 83) tiene una semejanza temática y estructural con la fábula antes citada. La zorra, protagonista privilegiada del género¹⁹, engaña al mono que ha sido elegido rey de los animales, lo hace caer en una trampa y remata con el comentario burlón característico:

¹⁷ Utilizamos la edición de Chambry (1927).

¹⁸ Rodríguez Adrados (1979: 174) destaca que la fábula animalística, que considera de raíces griegas, “se cuenta ‘contra’ disuadiendo, criticando. Y el vencido, ya sea débil o fuerte, queda satirizado, su actuación fracasada le sume en el ridículo porque (...) es un insensato”.

¹⁹ La zorra, como afirma Rodríguez Adrados (1979: 172), “domina la fábula” y se caracteriza generalmente por ser “astuta, prudente y taimada”.

“ὦ πίθηκε, σὺ δὲ τοιαύτην μωρίαν ἔχων τῶν ἀλόγων ζῶων βασιλεύεις;”
“Mono, τί, con una necedad semejante, eres rey de los insensatos animales?”

El personaje del mono, atrapado por la zorra, ocupa claramente el lugar del tonto de la dupla, burlado por su antagonista. También la fábula “La zorra y el cabrón” (Ch. 40, Pe. 9, Hrs. 9) tiene como protagonista al clásico personaje de la zorra, que encarna el papel de la engañadora astuta, mientras que el cabrón representa al νήπιος engañado. La zorra cae en un pozo e idea una estratagema para poder salir: le sugiere a un cabrón que pasa por allí que entre al pozo a beber agua. El cabrón cae en la trampa y cuando pregunta cómo va a salir del pozo la zorra vuelve a engañarlo: propone subirse a su lomo y, luego, desde afuera del pozo, ayudar a salir al cabrón. Pero la zorra sale y se aleja, mientras el cabrón le reprocha su actitud. La zorra, entonces, remata con el acostumbrado parlamento ingenioso:

“ὦ οὔτος, εἰ τοσαύτας φρένας εἶχες ὅσας ἐν τῷ πώγωνι σου τρίχας, οὐ πρότερον <ἂν> κατεβηθήκεις πρὶν τὴν ἄνοδον ἐσκέψω”.
“Si tuvieses tanto seso como pelos en tu barba, no habrías bajado antes de pensar el modo de subir”.

Algunas fábulas introducen una variante respecto del modelo binario del burlador y el burlado, presente en los ejemplos anteriores: se trata de la secuencia narrativa del burlador-burlado. En estos casos, el burlador primero es descubierto a su vez por su víctima, que resulta finalmente superior en perspicacia. Un claro ejemplo representa la fábula “La comadreja y las gallinas” (Ch. 14, Pe. 7, Hsr. 7):

αἰλουρος ἀκούσας ὅτι ἐν τινὶ ἐπαύλει ὄρνεις νοσοῦσι, σχηματίσας ἑαυτὸν εἰς ἰατρὸν καὶ τὰ τῆς ἐπιστήμης πρόσφορα ἀναλαβὼν ἐργαλεῖα, παρεγένετο καὶ στὰς πρὸ τῆς ἐπαύλεως ἐπυθάνετο αὐτῶν πῶς ἔχοιεν. αἱ δὲ ὑποτυχοῦσαι “καλῶς, ἔφασαν, ἐὰν σὺ ἐντεῦθεν ἀπαλλαγῆς”.

Una comadreja, luego de haber oído que en una granja las gallinas estaban enfermas, disfrazándose de médico y tomando los instrumentos necesarios de esta ciencia, se presentó y, deteniéndose ante la granja, les preguntó cómo estaban. Y ellas respondieron: "Bien, si tú te marchas de aquí".

En esta fábula, la comadreja intenta burlar a las gallinas, pero ellas descubren la farsa y se burlan a su vez de su oponente con su inesperado comentario final. Otro buen ejemplo del modelo del burlador-burlado lo constituye "La zorra y el mono discuten por su prosapia" (Ch. 39, Pe. 14, Hrs. 14). El mono al pasar por un cementerio se jacta de sus antepasados²⁰; pero la zorra deja su engaño y su fanfarronería al descubierto con un dicho ingenioso:

"ἀλλὰ ψεύδου ὅσα βούλει· οὐδεὶς γὰρ τούτων ἀναστὰς ἐλέγξει σε".

"Pues miente cuanto quieras, porque ninguno de ellos va a levantarse para desmentirte".

En este caso, el engañador (el mono) resulta a su vez burlado por la zorra que desenmascara su engaño²¹. El esquema del burlador-burlado o del engañador engañado no es más que una variante de la dupla original. Por cierto, esta estructura encuentra también un antecedente en el propio canto IX de *Odisea* (vv. 279-283):

"ἀλλὰ μοι εἶφ' ὅπη ἔσχεσ ἰὼν ἐνεργέα νῆα,
ἧ που ἐπ' ἐσχατιῆς, ἧ καὶ σχεδόν, ὄφρα δαείω".
ὡς φάτο πειράζων, ἐμὲ δ' οὐ λάθεν εἰδότα πολλά,
ἀλλὰ μιν ἄψορρον προσέφην δολίοις ἐπέεσσι.
"νέα μὲν μοι κατέαξε Ποσειδάων ἐνοσίχθων (...)"

²⁰ Rodríguez Adrados (1979: 189) caracteriza el tema de esta fábula como el motivo "de la jactancia fatua" y observa que ella involucra una crítica contra el individuo que no se contenta con su naturaleza (1979: 191).

²¹ "La zorra y el perro" (Ch. 36, Pe. 41, Hrs. 41) utiliza también el esquema del burlador-burlado. La zorra acaricia a un cordero para poder comérselo. Cuando el perro le pregunta qué está haciendo, la zorra intenta engañarlo diciendo que juega con él, pero el perro la desenmascara con un dicho ingenioso.

“Dime para que lo sepa, ¿dónde dejaste al venir la bien construida nave,
en un lugar apartado o cerca?”

Así dijo [el Cíclope] probándome, pero a mí, conocedor de muchas cosas, no

[me pasó inadvertido,

sino que contesté de nuevo con palabras engañosas:

“Poseidón que sacude la tierra estrelló mi nave (...).”

(vv. 279-283)

Polifemo trata de sacarle información a Odiseo, pero el héroe no se deja engañar y engaña a su vez al incauto Cíclope con un dato falso. A nuestro entender, esta pequeña secuencia del canto IX contiene un germen del esquema tópico del engañador-engañado.

Otras fábulas de carácter cómico presentan el motivo particular del auto-engaño. Podemos citar el ejemplo de “El burro que llevaba una estatua” (Ch. 266, Pe. 182, Hrs. 193):

ὄνῳ τις ἐπιθεῖς ἄγαλμα ἤλαυνει εἰς ἄστυ. τῶν δὲ συναντώντων προσκυ-
νούντων τὸ ἄγαλμα, ὁ ὄνος ὑπολαβὼν ὅτι αὐτὸν προσκυνοῦσιν, ἀναπτε-
ρωθεὶς ὠγκᾶτό τε καὶ οὐκέτι περαιτέρω προιέναι ἐβούλετο. καὶ ὁ ὄνηλάτης
αἰσθόμενος τὸ γεγονός τῷ ῥοπάλῳ αὐτὸν παίων ἔφη· “ὦ κακὴ κεφαλὴ, ἔτι
καὶ τοῦτο λοιπὸν ἦν ὄνον ὑπ’ ἀνθρώπων προσκυνεῖσθαι”.

Un hombre, habiendo cargado sobre un burro una estatua de un dios, lo condu-
cía hacia la ciudad. Como los que se lo encontraban se prosternaban ante la es-
tatua, el burro –creyendo que se prosternaban ante él– se puso a rebuznar orgu-
lloso y ya no quería avanzar más. El arriero, que se dio cuenta de lo que pasaba,
mientras lo golpeaba con el garrote, le dijo: “Mala cabeza, no faltaba más que
un burro adorado por los hombres”.

En esta fábula el humor funciona claramente como un escarnio. El comenta-
rio burlón del arriero deja en ridículo el auto-engaño y las absurdas pretensiones

del tonto burro, que se concibe a sí mismo como un dios²². El blanco, además, recibe maltrato físico, al igual que en el par cómico de Odiseo y el Cíclope.

En todos estos ejemplos en los cuales se advierte la presencia del par cómico es posible señalar una serie de rasgos comunes con el modelo de la dupla homérica. En primer lugar, en los pares de la fábula uno solo de los dos personajes constituye el blanco cómico exclusivo del relato, al igual que en Homero. En segundo orden, la burla contra ese blanco es construida desde el propio relato y rematada por la burla expresa del polo positivo del par, es decir, por su comentario del final, que recuerda la risa de Odiseo. La burla se implementa, entonces, desde dos vías: el enunciador-autor elabora una imagen ridícula del polo negativo y, a su vez, el personaje positivo se erige internamente como burlador, actuando como *alter ego* del burlador-autor. De esta forma, el enunciador-autor de la fábula se identifica claramente con el polo victorioso, como ocurre en el modelo homérico, y al mismo tiempo censura al personaje que resulta burlado²³. Las marcas de enunciación que señalan esta preferencia son: 1) los propios recursos cómicos que, como observamos, recaen exclusivamente sobre el personaje devaluado; 2) los atributos negativos y positivos distribuidos de manera antagónica y totalmente desigual entre

²² "El águila, el grajo y el pastor" (Ch. 5, Pe. 2, Hsr. 2) es semejante a la fábula recién citada: el grajo queda en ridículo por su pretensión y estupidez de creerse un águila y el pastor se burla de él con un comentario final que lo deja en evidencia.

²³ Sobre la función de la fábula como vehículo de la censura, véanse Rodríguez Adrados (1979: 174-5) y Nagy (1979: 281-3). Nagy considera que la fábula tiene una estructura bivalente que involucra tanto la censura (*blame poetry*) como el elogio (*praise poetry*). Sobre el papel de la fábula griega, Zanetto (2001) observa que la fábula presente en el yambo y en la comedia aristofánica suele cumplir una función agresiva. Schirru (2009: 9), por su parte, señala que en la etapa que va de los siglos VII a IV a. C., por ejemplo en Hesíodo o Arquíloco, la fábula opera como un instrumento retórico para atraer al interlocutor hacia el propio punto de vista. Respecto de la función de la fábula en la comedia, el autor destaca que desempeña un papel tanto retórico como cómico. La fábula suele aparecer en boca del héroe y se pone al servicio de su propósito y del *ὄνομαστὶ κωμωδεῖν*. También produce comicidad mediante el contraste que genera entre el mundo dramático y el horizonte cognitivo del espectador, o bien mediante la redeterminación de la narración tradicional o por su uso paródico (2009: 127). A nuestro modo de ver, es preciso subrayar que algunas fábulas ya tienen en sí mismas un componente cómico y degradante en su versión esópica.

uno y otro polo de la dupla; 3) la aplastante victoria de uno de los personajes sobre el otro, de manera semejante a la victoria de Odiseo sobre el Cíclope. En tanto estas marcas de enunciación, positivas y negativas, se corresponden con las de la dupla homérica, podemos afirmar que la fábula afianza el modelo del par cómico homérico y lo transmite a la tradición, fundamentalmente al yambo, que recurre a la fábula como recurso fundamental de burla.

Sin embargo, es preciso subrayar también algunas particularidades que diferencian el par de la fábula del modelo épico. La fábula es la ilustración concreta de un principio moral. Sus breves historias tienen la función de representar una máxima de manera popular y accesible para todos²⁴. La indeterminación de la máxima moral se convierte así en una serie de hechos determinados, protagonizados por animales, es decir, personajes concretos y con rasgos específicos, conocidos y reconocibles para cualquiera. Los personajes de la fábula no aparecen individualizados, porque representan a cualquier individuo, al hombre común; "un cuervo", "una zorra" es cualquier hombre²⁵. Por lo tanto, a diferencia de la dupla homérica, la fábula griega ya no involucra, por lo general, personajes míticos ni héroes de la talla de Odiseo, sino fundamentalmente seres comunes representados por figuras de animales. En este sentido, la fábula desprende al par cómico de su halo heroico y mítico y lo hace descender al llano del mundo cotidiano. Esta desmitificación operada en la fábula, a nuestro modo de ver, abre el camino a la dupla de la comedia aristofánica, alejada del mundo legendario, situada en la realidad contemporánea y protagonizada por hombres ordinarios. Por cierto, en tiempos de Aristófanes, la fábula gozaba de una gran popularidad, hecho que se evidencia por las múltiples ci-

²⁴ Cf. Stierle (1989). Rodríguez Adrados (1979: 172) destaca que la fábula va dirigida al hombre corriente de las clases inferiores.

²⁵ Stierle (1989).

tas y alusiones presentes en el comediógrafo²⁶. Pero el género fabulístico, sostenemos, ha tenido sobre la comedia aristofánica una incidencia más profunda que no se limita a la mera relación de intertextualidad a través de citas, parodias y alusiones, sino que ha operado como modelo, junto con otros géneros, en la construcción del par cómico aristofánico.

²⁶ Chambry (1927) cita las referencias a la fábula presentes en Aristófanes. Recientemente, Schirru (2009: 129) observa que la presencia de la fábula en la comedia aristofánica se concentra en la primera etapa de su producción. Rothwell (1995: 237), asimismo, ha señalado que la fábula domina en la comedia y en el yambo, antes que en los géneros más serios como la épica y la tragedia. Por su parte, Rodríguez Adrados (1979: 178-9) advierte la semejanza entre el personaje de la zorra y el héroe cómico aristofánico, pero no tiene en cuenta la presencia de los dos polos indisolubles de la dupla fabulística en la dupla aristofánica (el héroe y su antagonista).

4. EL PAR CÓMICO DEL TONTO Y DEL ASTUTO EN LA POESÍA YÁMBICA

La poesía yámbica, género que ha sido expresamente considerado un antecesor de la comedia²⁷, utiliza de manera frecuente la fábula como recurso para ridiculizar al enemigo personal del poeta²⁸. A través de este empleo recurrente, los poetas yámbicos retoman el modelo del par cómico fabulístico, pero lo reformulan: lo extraen del terreno impersonal de la fábula, donde el animal representa al hombre común, a “cualquier hombre”, y le asignan, por el contrario, un referente concreto, identificable: su enemigo personal (ἐχθρός), que pasa a ocupar el lugar del blanco cómico central.

En los epodos de Arquíloco, encontramos varios ejemplos de la utilización y la transformación que la poesía yámbica opera sobre el par cómico de la fábula. El

²⁷ Aristóteles establece la vinculación entre poesía yámbica y comedia (*Poética* 1448 b 27, 1449 a 3, 1449 b 8). Sobre la relación entre estos géneros, véanse West (1974: 37), Nagy (1979: 249-252), Rosen (1988a), Degani (1991), Casadio (1994), Zanetto (2001), Cottone (2005: 143-170). Rosen (1988a), por ejemplo, argumenta que los poetas cómicos desde Cratino eran conscientes de la herencia yámbica y construían sus ataques de acuerdo con las convenciones genéricas heredadas. Degani (1991) acuerda con Rosen en que los poetas de la comedia antigua no ignoraban la procedencia yámbica de muchos de sus recursos, como ser la λοιδορία, el ὀνομαστί κωμωδεῖν, la *aischrología*, la agresividad, entre otros. Cottone (2005), por su parte, estudia el uso de la injuria en los dos géneros: si bien la injuria de yambo y comedia –sostiene la autora– tienen una función crítica, la injuria yámbica está inserta en el interior de un cuadro narrativo, introducida por una tercera persona *loquens* que impone distancia entre el locutor y el objeto de desaprobación. En cambio, “la injuria de la comedia no está sometida a una necesidad narrativa externa y es libre de afirmarse en el juego dramático. (...) La injuria *onomastí* puede ser considerada la expresión más extrema de esta libertad que distingue a la comedia de su modelo poético” (2005: 353-4).

²⁸ Sobre la vinculación entre yambo y fábula, véanse Rodríguez Adrados (1979: 253-299), Lasserre (1984), Carey (1986) (2009), Rosen (1988a: 31-33), van Dijk (1997) Irwin (1998), Zanetto (2001). Rosen (1988: 31) señala que la fábula se incorpora al yambo como un medio para atacar al blanco. De la misma opinión es van Dijk (1997: 168). Zanetto (2001: 67) reafirma, asimismo, que la fábula en la cultura griega arcaica “es un recurso retórico que un locutor adopta cuando se dirige a su interlocutor en un tono polémico y con actitud agresiva”. El autor considera que la fábula también cumple una función agresiva en la comedia antigua. Carey (2009: 159-160), por su parte, sostiene que la forma popular de la fábula le sirve al poeta yámbico para atacar a sus blancos a partir de valores compartidos.

epodo VI, según la reconstrucción de Rodríguez Adrados²⁹, incluye la historia del mono elegido rey. La zorra, envidiosa del mono, lo hace caer en una trampa y se burla de él expresamente³⁰:

τουίνδ', ὦ πίθηκε, τὴν πυγὴν ἔχων;
ἔ...teniendo, oh mono, un trasero semejante?
(fr. 76)

Se ignora contra quién iba dirigido el epodo, pero la inclusión de esta fábula en el poema ilustra la manera como el autor se vale del par cómico del burlador y el burlado para atacar a alguno de sus antagonistas. En la poesía de Arquíloco, la ridiculización sigue recayendo exclusivamente sobre uno de los dos polos, al igual que en el modelo homérico y en la fábula, pero el blanco ya no es mítico ni legendario, como en el episodio del Cíclope, sino un simple enemigo del poeta; tampoco es impersonal, como los animales que representan al individuo común, sino que adquiere una referencia individualizada, probablemente identificable para los receptores contemporáneos del poema.

El epodo VII incorpora la historia de la zorra y el mono que discutían por la prosapia de este último, cuyo argumento conocemos a través de la citada fábula de Esopo (Ch. 39, Pe. 14, Hrs. 14)³¹. El poema utiliza una fórmula de apertura en la que hace referencia explícita a esta historia:

ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρουκίδη,
ἀχνυμένη σκυτάλη.

²⁹ Rodríguez Adrados (1981: 46).

³⁰ El argumento de la fábula utilizada en este epodo es semejante a la citada fábula de Esopo "La zorra y el mono elegido rey" (Ch. 38, Pe. 81, Hrs. 83).

³¹ Es preciso observar, como señala Chambry (1927: XXIX), que la tradición atribuye a Esopo fábulas anteriores y posteriores a él que ya están presentes en Arquíloco, poeta más antiguo que el propio Esopo. También antes que Esopo ya se encuentran delineados en Hesíodo los trazos esenciales de la fábula: una historia breve, construida con miras a una conclusión, que representa un consejo o precepto de conducta (Chambry, 1927: XXII).

πίθηκος ἦει θηρίων ἀποκριθεὶς
 μῶνος ἀν' ἐσχατιήν·
 τῷ δ' ἄρ' ἀλώπηξ κερδαλέη συνήντετο
 πυκνὸν ἔχουσα νόον. (77)
 ἄτμενον οἶτον (78)
 Καρπάθιος
 τὸν μάρτυρα (79)
 Os voy a contar una fábula, oh Querícidas,
 triste escítala.
 Un mono, separándose de los animales, se dirigió
 a un lugar apartado.
 Le salió al encuentro la astuta zorra
 que tenía sagaz intención. (77)
 ...un destino de esclavo... (78)
 Un carpatio [se buscó]
 un testigo. (79)

Según la reconstrucción de Rodríguez Adrados (1981), el mono pasa por un cementerio y llora ante la zorra por los antepasados de su familia, esclavos y libertos (fr. 77, 78), hecho que probaría la riqueza y antigüedad de su linaje. Pero la zorra deja su engaño al descubierto y se burla de él, aludiendo al refrán Καρπάθιος δὲ λαγῶν ("liebre de Cárpatos", fr. 79). Este refrán hace referencia a la historia de los habitantes de la isla de Cárpatos, quienes trajeron liebres del continente porque carecían de ellas en la isla, pero las liebres devoraron sus cosechas. La burla de la zorra implicaría, entonces, que el mono se procuró mediante una mentira una pro-sapia ilustre que no tenía, pero que no le sirvió de nada porque ella no le cree en absoluto. Arquíloco procede aquí de la misma manera como lo hace en el epodo VI: el polo positivo del par, la zorra astuta, se identifica con la propia figura del enunciador-autor y el polo negativo, el mono burlado, representa a su adversario.

El epodo VII recién citado parte de una fábula que ya tendría, de acuerdo con la transmisión esópica, un sentido cómico en su versión original. En otros epodos también se utilizan fábulas protagonizadas por la zorra, que incluyen el moti-

vo de la astucia y el engaño, pero que no tienen un carácter marcadamente cómico, al menos, en su versión esópica. Por ejemplo, en el epodo IV se incorpora la fábula del león viejo y la zorra³²:

φθερσι μοχθίζοντα (54)
φλύος (55)
οἴην Λυκάμβεω παῖδα τὴν ὑπερτέρην (56)
φωνὴν ἐφηδύνουσα λεπτόν (57)
πάντ' ἄνδρ' ἀπεσκόλυπτεν (58)
λείως γὰρ οὐδὲν ἐφρόνεον (59)
...atormentado por los piojos... (54)
...charla... (55)
...como la hija mayor de Licambes... (56)
...con una voz dulce y aguda... (57)
...desollaba a cualquier hombre. (58)
...pues no tenían absolutamente ninguna sensatez. (59)

De acuerdo con la reconstrucción de Rodríguez Adrados, el león viejo, incapaz de procurarse alimento, invita a los animales a su cueva para charlar (fr. 55); pero cuando los incautos animales entran a la cueva, el león los devora. Al acercarse la zorra, el león le pregunta por qué no entra; ella le contesta que no lo hace porque puede ver las huellas de los animales que entraron, pero no de los que salieron. En el epodo el león es Neóbula, la hija de Licambes, el enemigo principal de Arquíloco, que habría faltado al juramento de entregarle a su hija por esposa³³. Neóbula, ya envejecida, se ha prostituido (fr. 58) e intenta atraer a Arquíloco (fr. 56, 57); pero el avisado poeta, al igual que la zorra astuta, no cae en su trampa como los demás animales (fr. 59). Sin duda, la adaptación de esta fábula de carácter serio

³² Cf. Ch. 196, Pe. 142, Hsr. 147.

³³ El enemigo principal (ἐχθρός) contra el que Arquíloco dirige sus poemas es Licambes y su público está conformado por un grupo receptivo de amigos (φίλοι). Los amigos también pueden ser blanco de burla, pero en este caso se trata de una burla juguetona (*playful mockery*); en definitiva, su poesía tiene un solo enemigo central que es Licambes (Nagy, 1979: 243-245).

adquiere en Arquíloco un sentido burlesco; y la burladora de animales, Neóbula, resulta a su vez burlada por su antagonista, el poeta.

En el epodo I, Arquíloco también incorpora la fábula del águila y la zorra³⁴ para atacar a su blanco central Licambes. Esta fábula no toca el tema del engaño, sino de la traición de la amistad y de la venganza del más débil (la zorra) contra el más fuerte (el águila), historia que parangona la traición de Licambes y la venganza del poeta mediante su poesía.

En suma, el par cómico de la tradición fabulística pasa a los epodos con algunas modificaciones: se mantiene el sentido unidireccional de la risa, que recae exclusivamente sobre polo negativo, pero este último adquiere un referente concreto, el enemigo del poeta, mientras que el polo positivo se identifica con la propia persona del enunciador-autor. Por cierto, la burla del yambo representa la venganza y el castigo cómico que el poeta pretende aplicarle concretamente a su enemigo por haber violado su juramento³⁵. Si en la épica y la fábula el enunciador-autor construye un personaje positivo (*i.e.* Odiseo, el animal vencedor), que representa en el plano interno del relato la postura favorecida, el yambo por el contrario puede prescindir del personaje *alter ego* porque el propio *yo lírico* se identifica de manera directa con la figura del enunciador-poeta; es decir que el polo burlador se construye como idéntico al poeta mismo³⁶. Del otro lado, el polo negativo, al igual que en las duplas anteriores, concentra las cualidades desfavorables, que funcionan co-

³⁴ Cf. Ch. 3, Pe. 1, Hsr. 1.

³⁵ Elliott (1966: 7-9) afirma que Arquíloco representa la figura arquetípica del poder mágico de destrucción atribuido a sátira. Por cierto, testimonios antiguos sostienen que Licambes y sus hijas se suicidaron por los ataques del poeta.

³⁶ Miralles y Pòrtulas (1983) señalan que en el yambo el poeta se identifica con la figura del *trickster*. Su análisis se centra en los paralelismos que existen entre la figura del dios-*trickster* Hermes y la del poeta, y en los elementos comunes que aparecen conjuntamente en este género y en los relatos folklóricos sobre el *trickster* (*i.e.* la presencia constante de la comida, la escatología, el sexo y la transgresión de códigos sociales). Los autores no estudian la vinculación entre la figura del poeta y el astuto de la fábula, que es el eje de nuestro enfoque.

mo marcas de enunciación negativas. También los recursos cómicos de ridiculización, vehiculizados especialmente a través de la fábula, actúan como marcas enunciativas degradantes.

El yambo constituye un intermediario directo que trasmite el modelo de la dupla cómica –presente también en la tradición folklórica, épica y fabulística– hacia la comedia. La gran diferencia que introduce el yambo, como hemos subrayado, es la presencia de un referente concreto (el enemigo personal del poeta) que se pretende, al menos, extratextual³⁷. Mediante esta incorporación, el proceso de desmitificación del par cómico homérico, ya presente en la fábula, avanza un paso más. La dupla yámbica pierde toda huella del halo legendario del par homérico al transponerse a la esfera mundana del *yo lírico* y su real enemigo. En este aspecto, la dupla cómica aristofánica seguirá al yambo, su antecedente más directo: uno de los polos suele ser un personaje ficcional, creado por el autor, mientras que el otro es un individuo de existencia real, más allá de que los rasgos con los que el poeta lo construye no se ajusten exactamente a la realidad histórica. Por otra parte, en el yambo la figura del enunciadador-poeta adquiere una presencia más notoria y un protagonismo que no tiene en los modelos anteriores, en los cuales solo dejaba ras-

³⁷ Se ha discutido la existencia histórica de los enemigos personales de los poetas yámbicos. Sea como sea, el *yo lírico* presenta a su enemigo como dotado de existencia real y agraviado por un conflicto real. Sobre la relación entre Arquíloco y la figura histórica de Licambes, véanse West (1974: 25-28), Nagy (1979: 248), Gentili (1982), Carey (1986) (2009: 153), Irwin (1998). Sobre la relación entre Hiponacte y Búpalo, cf. Rosen (1988b). West (1974: 25-28) plantea que los enemigos personales de los poetas yámbicos corresponden a personajes tipos (*stock characters*) y no a individuos reales. Nagy sigue a West en este aspecto (1979: 248) y considera que tanto la figura del poeta como la de sus blancos responden a convenciones del género. Rosen (1988b) argumenta que no se puede dar una respuesta definitiva al problema de la historicidad o no de los enemigos del poeta yámbico, pero destaca la presencia de elementos convencionales. Por el contrario, Gentili (1982: 24) alega que el conflicto entre la familia de Arquíloco y de Licambes puede haber tenido una verdadera motivación de carácter socio-político. Carey (1986) sostiene expresamente la historicidad de Licambes, que habría sido un hombre influyente. Tanto él como su hija serían atacados por faltas reales. El locutor (*speaker*) se identifica como poeta y no hay evidencias de que asuma una identidad diferente en sus poemas. En definitiva, los poetas yámbicos usan su propia experiencia para expresar verdades generales. También Irwin (1998) afirma que los aspectos biográficos de Arquíloco permiten una mejor comprensión de sus poemas.

tros indirectos de su postura a través de un personaje *alter ego*. La comedia también adopta esta variante; si bien recurre a un *alter ego* personaje (el héroe cómico), este último puede, incluso, hablar en primera persona como si fuera el propio poeta³⁸.

³⁸ En *Acarnienses* (vv. 377-82, 497-505) el héroe Diceópolis habla de las acciones legales emprendidas contra el comediógrafo a instancia del demagogo Cleón como si fuera el propio Aristófanes.

5. EL PAR CÓMICO HOMÉRICO DEL “DÉBIL” Y EL “PODEROSO”

5.1. Odiseo y Tersites

En la tradición homérica hay otras escenas significativas que involucran la dinámica del par cómico, si bien son breves, episódicas y no tienen quizás una influencia comparable con la del canto IX de *Odisea*. Una de ellas se desarrolla en el canto II de la *Iliada* entre Agamenón y Odiseo, como polo positivo del par, y Tersites como polo negativo. Tersites, quien desafía la autoridad del rey Agamenón, recibe un golpe de Odiseo con el cetro en la espalda y los hombros, y todo el ejército aqueo se ríe festejando la reacción del héroe (vv. 211-277).

El blanco central de esta escena está claramente representado por la cómica figura de Tersites³⁹: personaje antiheroico, delineado con rasgos claramente negativos y opuesto por su caracterización a los valores aristocráticos. Tersites es físicamente feo –en contraposición a los héroes–, charlatán, irrespetuoso con sus jefes y carente del poder del que están investidos sus antagonistas (Agamenón y Odiseo). Uno y otro polo son opuestos, complementarios y constituyen el nudo semántico de este breve episodio humorístico; por lo tanto, encuadran en el modelo propuesto del par cómico.

La escena comienza con una clara caracterización negativa de Tersites:

³⁹ Sobre el carácter cómico del personaje de Tersites, véase Whitman (1964: 46-48). El autor analiza el personaje en un sentido diferente al nuestro como antecedente del héroe cómico. Nagy (1979: 262), por su parte, considera que la épica es fundamentalmente poesía del elogio; sin embargo, el personaje de Tersites representa, según el autor, al poeta del reproche (*blame poet*). En definitiva, la épica –sostiene Nagy– en tanto poesía del elogio, solo puede incluir la poesía del reproche a expensas del *blame poet*. Sobre el personaje cómico de Tersites véanse también, entre otros, Thalmann (1988), Halliwell (1991: 281), Beta (2004: 7-14), Cottone (2005: 113-120), Rosen (2007: 67-116), Keane (2007: 33-34).

ἄλλοι μὲν ῥ' ἔζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἕδρας·
 Θεοσίτης δ' ἔτι μούνος ἀμετροεπῆς ἐκολῶα,
 ὃς ἔπεα φρεσὶν ἦσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἦδη,
 μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον, ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν,
 ἀλλ' ὅ τι οἱ εἴσαιτο γελοῖον Ἀργείοισιν
 ἔμμεναι· αἰσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε·
 φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα· τῷ δέ οἱ ὤμω
 κυρτῷ ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὑπερθε
 φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.
 ἔχθιστος δ' Ἀχιλῆϊ μάλιστ' ἦν ἠδ' Ὀδυσῆϊ·
 τῷ γὰρ νεκείεσκε· τότε αὐτ' Ἀγαμέμνονι δίω
 ὄξεα κεκλήγων λέγ' ὄνειδεα· τῷ δ' ἄρ' Ἀχαιοὶ
 ἐκπάγλως κοτέοντο νεμέσσηθέν τ' ἐνὶ θυμῷ.
 αὐτὰρ ὁ μακρὰ βοῶν Ἀγαμέμνονα νείκεε μύθῳ⁴⁰
 Los otros se sentaron y se contuvieron en sus lugares.
 Solo Tersites, de inmoderadas palabras, aún graznaba,
 quien sabía en su entendimiento muchas y desordenadas palabras
 para disputar con los reyes insensatamente, pero no con orden,
 sino en lo que le parecía que iba a ser ridículo para los argivos;
 y era el hombre más feo que llegó a Ilión:
 era patizambo y cojo de una pierna; los dos hombros
 estaban curvados hacia el pecho; y por arriba
 la cabeza era puntiaguda y crecía encima cabello ralo.
 Era el más odioso sobre todo para Aquiles y Odiseo,
 pues discutía con ellos. Entonces, de nuevo al divino Agamenón
 le decía punzantes injurias gritando. Los aqueos
 estaban terriblemente irritados y se indignaron en su corazón.
 Pero este gritando mucho
 peleaba de palabra con Agamenón.

(vv. 211-224)

El retrato de Tersites se opone en todo a la belleza del héroe homérico. La descripción minuciosa de sus piernas, pasando por sus hombros, hasta su puntiaguda cabeza y su cabello ralo apunta a destacar la fealdad de su figura y constituye una clara marca de enunciación que orienta hacia una valoración negativa del per-

⁴⁰ Utilizamos la edición de Monro-Allen (1939).

sonaje. También sus palabras y su modo de hablar a los gritos conllevan una fuerte carga negativa⁴¹.

En el verso 215 se dice que Tersites solía poner en ridículo a los reyes. Sin embargo, la escena de *Iliada* no se focaliza en su imagen de burlador, que además es presentada de manera negativa, sino que el episodio se centra en ridiculizar su figura en favor de la de los reyes. En todo caso, el final de la escena en el que Tersites se convierte en objeto de risa de todo el ejército lo ubicaría en el lugar del burlador-burlado.

El desfavorable retrato de Tersites, que funciona como marco introductorio de su discurso, predispone desde un comienzo al receptor en su contra y se confirma, luego, con la opinión de Odiseo y de la tropa: Odiseo lo llamará “hablador sin juicio” (ἀκριτόμυθε, v. 246) y “el peor de los mortales” (χειρότερος βοσός, v. 248); por su parte, la tropa, que celebra los golpes del héroe como lo mejor que ha hecho entre los argivos (v. 274), acusa a Tersites de “calumniador” (λωβητήρ, v. 275), de tener un “ánimo arrogante” (θυμὸς ἀγήνωρ, v. 276), y condena su enfrentamiento con los reyes (v. 277)⁴². La arrogancia de Tersites reside, entonces, en atribuirse una jerarquía que no le corresponde y en atreverse a disputar de igual a igual con sus superiores. Por último, la reacción de Tersites ante los golpes de Odiseo –temor y llanto (vv. 268-9)– termina de poner en evidencia su falso heroísmo, que se limita solo al plano verbal, como se subraya en el verso 224.

⁴¹ Beta (2004: 7-14) señala que Tersites, a diferencia de Néstor y Menelao, es caracterizado en la *Iliada* como un mal orador. Esta visión negativa de su modo de hablar conlleva un juicio negativo sobre su persona. Beta considera que la relación entre una retórica negativa y la imagen negativa de un personaje se mantiene en la poesía arcaica y en la comedia antigua (2004: 14-30). Por el contrario, la retórica positiva, como en el caso de Néstor o Menelao, genera una imagen valorada del personaje.

⁴² Los compañeros del ejército se ríen de la golpiza de Tersites “aún afligidos” (καὶ ἀχνύμενοί περ, v. 270). A pesar de esta aclaración, se señala en varias oportunidades la condena del ejército contra la arrogancia de Tersites (cf. por ejemplo vv. 247 y 275-7).

En síntesis, en el par homérico Odiseo-Tersites la ridiculización recae exclusivamente sobre Tersites, que termina escarnecido y se convierte en motivo de risa de todo el ejército. Del mismo modo, el resto de las marcas de enunciación apuntan a degradarlo: su caracterización negativa en el marco introductorio de su parlamento, que coincide con la opinión de Odiseo y de la tropa; su derrota en la disputa contra los reyes; el comentario aprobatorio del ejército al término de la golpiza y la risa explícita final. Por todos los aspectos mencionados, esta escena presenta rasgos semejantes a los analizados en el episodio de Odiseo y el Cíclope: la unidireccionalidad de la risa sobre uno de los polos de la dupla; las marcas de enunciación favorables al héroe y desfavorables contra el blanco; la risa manifiesta contra el vencido. Sin embargo, cabe subrayar un aspecto distintivo que se destaca en la escena de la *Iliada*: este episodio toma como objeto de burla a un individuo sin poder, a un súbdito⁴³, que se atreve a enfrentarse a la figura más importante del ejército aqueo. La baja condición de Tersites se corresponde, por cierto, con la representación que Platón y Aristóteles realizan del blanco cómico (feo, ignorante de sí y sin poder)⁴⁴.

5.2. Odiseo e Iro

En la épica homérica hay otra escena cómica significativa, protagonizada también por Odiseo y otro de sus antagonistas, esta vez el mendigo Iro (*Odisea*, XVIII. 1-116). El héroe Odiseo, disfrazado él mismo de mendigo, se encuentra con

⁴³ Sobre la condición social de Tersites, Rosen (2007: 104-116) señala su parentesco con Diomedes; al respecto, véase también Marks (2005). Más allá de este presunto parentesco, apoyado por algunas fuentes, el personaje en *Iliada* se construye como un anti-héroe de baja condición y pone en escena las tensiones entre los jefes y sus subordinados, como bien observa Thalmann (1988).

⁴⁴ Véase el primer capítulo, p. 23.

Iro ya de regreso a su tierra Ítaca. Este último siente invadido su territorio, le exige que abandone las puertas del palacio y lo amenaza con golpearlo si no lo hace. Entre los dos personajes se desata entonces una pelea ante las risas de los pretendientes que se divierten con la escena (v. 35, v. 40).

Odiseo e Iro conforman un par cómico en la medida en que bajo la aparente simetría, producto del disfraz de Odiseo, se esconde la oposición entre un mendigo y el rey de Ítaca. Odiseo ocupa su lugar característico, el del astuto, que logra burlar a su antagonista, mientras que el mendigo Iro, ignorante de la verdadera identidad de su rival, lo desafía a la lucha y resulta inexorablemente vencido. La escena cómica involucra a los dos oponentes habituales (el engañador y el engañado, el burlador y el burlado, el vencedor y el vencido) y suscita la risa expresa de los pretendientes.

Al comienzo del episodio, antes de que Odiseo se imponga sobre su antagonista, el ridículo recae igualmente sobre los dos polos de la dupla, ya que los pretendientes se ríen de ambos. Sin embargo, al final de la escena la burla se concentra –como de costumbre– en el polo vencido, el antiheroico Iro.

La representación del mendigo es negativa desde el comienzo, al igual que el retrato inicial de Tersites:

ἦλθε δ' ἐπὶ πτωχὸς πανδήμιος, ὃς κατὰ ἄστυ
πτωχεύεσκ' Ἰθάκης, μετὰ δ' ἔπρεπε γαστέρι μάργῃ
ἄζηχὲς φαγέμεν καὶ πιέμεν· οὐδέ οἱ ἦν ἰς
οὐδὲ βίη, εἶδος δὲ μάλα μέγας ἦν ὄρασθαι.
Llegó un mendigo, que va por todo el pueblo,
que mendigaba en la ciudad de Ítaca; sobresalía por su vientre voraz,
comía y bebía incesantemente. No tenía ni vigor
ni fuerza, pero la forma del cuerpo era grande a la vista.

(vv. 1-4)

La caracterización de Iro destaca, por un lado, su voracidad insaciable y su propensión a la bebida, acorde con el estereotipo cómico del glotón a la manera del

Cíclope; y, por otra parte, resalta su contextura débil, en contraste con Odiseo, que responde al ideal físico del héroe:

(...) αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
ζώσατο μὲν ῥάκεσιν περὶ μῆδεα, φαῖνε δὲ μηρῶν
καλοῦς τε μεγάλους τε, φάνεν δὲ οἱ εὐρέες ὤμοι
στήθεά τε στιβαροὶ τε βραχίονες.

(...) Odiseo
se ciñó los genitales con sus harapos y quedaron a la vista sus muslos
bellos y grandes y sus hombros anchos
y su pecho y brazos robustos.

(vv. 66-69)

Otro aspecto antiheroico de Iro, que se contrapone claramente con la actitud de Odiseo, es su cobardía ante el combate, al ver el cuerpo desnudo del falso mendigo:

ἀλλὰ καὶ ὡς δρηστήρες ἄγον ζώσαντες ἀνάγκη
δειδιότα· σάρκες δὲ περιτρομέοντο μέλεσσιν.
Pero aun así los servidores lo conducían ciñéndolo por la fuerza,
temeroso; en sus miembros temblaban la carnes.

(vv. 76-77)

En el final de la escena, el arrogante Iro termina vencido, apaleado y humillado, como Tersites, y provoca las risas de todos los pretendientes, que esta vez se dirigen exclusivamente contra él y ya no contra la dupla. La descripción de su caída, que apela a la cómica imagen de Iro chillando como un animal herido (μακῶν, v. 98)⁴⁵, contrasta con la representación heroica de la caída del guerrero en combate, tan frecuente en *Iliada*⁴⁶:

⁴⁵ El participio μακῶν del verso 98, si bien en este caso remite a los gritos de dolor de un hombre, suele emplearse para hacer referencia a ruidos de animales, ya sea el balido de la oveja o el chillido de otros animales como el caballo (cf. Liddell-Scott-Jones, 1996: 1125).

⁴⁶ Véase, por ejemplo, *Iliada* XVI. 345-350.

(...) αὐτίκα δ' ἦλθε κατὰ στόμα φοίνιον αἶμα,
κάδ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακῶν, σὺν δ' ἦλας' ὀδόντας
λακτίζων ποσὶ γαῖαν· ἀτὰρ μνηστῆρες ἀγανοὶ
χειῖρας ἀνασχόμενοι γέλω ἔκθανον.

(...) y enseguida saliό roja sangre por la boca,
cayó al polvo chillando e hizo rechinar sus dientes,
dando patadas en la tierra. Los ilustres pretendientes
con las manos en alto morían de risa.

(vv. 97-100)

Una vez derrotado, en el suelo y ante la risa desatada de los presentes, Odiseo lo censura por haberse considerado “rey de los mendigos” (πτωχῶν κοίρανος, v. 106), reproche que recuerda el comentario burlón final de algunas de las fábulas analizadas (i.e. Ch. 38, Ch. 165). El tema de la fanfarronería y del escarnio al fanfarrón ya aparece antes en boca del pretendiente Antínoo, quien se dirige a Iro con el apelativo de βουγάιος (“fanfarrón”, “jactancioso”, v. 79) por mostrar temor, luego de haber desafiado al mendigo-Odiseo. Por otra parte, las palabras burlonas de Odiseo explicitan y resaltan el contraste cómico entre el pretendido rey de los mendigos y su propia persona, el auténtico rey de Ítaca. En definitiva, si en un primer momento la risa involucra a ambos miembros de la dupla, inmediatamente luego la burla se concentra sobre la devaluada figura de Iro: los galanes admiran el cuerpo, la fuerza y el valor de Odiseo y desprecian al mendigo derrotado.

En este par cómico notamos las regularidades que venimos observando en los modelos homéricos anteriores: 1) uno de los polos es el blanco cómico principal, aunque no excluyente en este caso; 2) todas las marcas de enunciación negativas apuntan a degradar al polo negativo (el mendigo Iro)⁴⁷; 3) la burla contra

⁴⁷ Rosen (2007: 139) comenta el episodio y sostiene que la reacción de Odiseo contra Iro se presenta como moralmente justificable. Coincidimos con Rosen en que se favorece al héroe desde la enunciación. Nagy (1979: 230), por su parte, sostiene que el personaje de Iro ridiculiza la figura del “blame poet unrighteous”. El autor afirma que la épica, poesía del elogio por excelencia, solo puede incluir la poesía del reproche bajo una imagen degradada del *blame poet* (cf. nota 39). Sobre el personaje de Iro, véase también Hunt (1890: 53-4).

el blanco central es ejercida por el burlador-autor, que construye un retrato ridículo de Iro, y también por el burlador-personaje (Odiseo), que se burla internamente de su oponente en el marco de la acción narrativa; 4) el enunciador-autor se identifica con el punto de vista del héroe; 5) los espectadores de la escena, los pretendientes, se identifican también con el héroe y con el enunciador-autor y se suman a su burla, como en el caso de la tropa en el episodio de Tersites; por otra parte, la reacción de este público interno (los pretendientes y la tropa) reproduce el efecto que se espera conseguir sobre el público externo, los receptores del poema, es decir, la reprobación de la conducta del polo negativo; 6) el polo degradado Iro es el personaje menos poderoso, así como Tersites⁴⁸; 7) el tema del disfraz emparenta la escena de Iro con el episodio del Cíclope, en el cual Odiseo se rebaja bajo el nombre de "Nadie" y oculta también su condición especial de héroe y rey de Ítaca.

El análisis de esta última escena, junto con las anteriores, sirve para construir un modelo, que se repite en la épica con ligeras variantes: el par cómico homérico tiene siempre un polo heroico y otro antiheroico, caracterizado por su fealdad, falta de inteligencia y, también, por la carencia de poder (en los casos de Tersites e Iro), rasgos que se oponen a los valores atribuidos al héroe. El esquema binario del par cómico, entonces, no solo pone en escena el antagonismo entre dos personajes opuestos, sino también entre los valores contrarios que cada uno de ellos representa. Es importante subrayar que en la tradición literaria griega las escenas más destacadas de carácter cómico suelen involucrar la dinámica del par cómico. Este hecho no es casual: la estructura del par cómico resulta operativa para las escenas humorísticas porque resalta y, por así decirlo, despliega de una manera evidente y esquemática la dimensión polémica del humor que, de acuerdo con

⁴⁸ La caracterización de Iro responde también al modelo de Platón y Aristóteles sobre el blanco cómico: 1) ignorante de sí y, por lo tanto, tonto; 2) feo en el sentido físico y moral; 3) sin poder para vengarse del ridículo.

nuestra hipótesis general, es constitutiva de lo cómico. En otras palabras, bajo la estructura del par cómico, la dimensión polémica del humor potencia sus efectos degradantes sobre el blanco al oponer un discurso favorecido, encarnado por el héroe, y un contradiscurso ridiculizado, corporizado por su antagonista. El enunciadore-autor encuentra en el polo positivo un *alter ego* que duplica y refuerza dentro de la pieza su propia función de burlador y, en el polo negativo, una ilustración concreta de su contradiscurso.

5.3. Las relaciones de poder en las duplas cómicas tradicionales

En la dupla cómica homérica, especialmente el par Odiseo-Tersites, hemos observado que predomina la risa del poderoso contra el más débil. La elección del blanco cómico, que presenta una condición de inferioridad social, moral e intelectual respecto del héroe, es acorde con el ideal aristocrático propio de la épica. Respecto de la dupla de Odiseo y el Cíclope, aquí no entran en juego relaciones de poder concretas como en la escena de *Iliada*. El Cíclope es superior en términos de fuerza bruta y Odiseo lo supera a su vez en inteligencia. El episodio no involucra, por lo tanto, jerarquías de orden político como en la escena de Tersites y los reyes.

Podemos observar, entonces, la existencia de dos modelos diferentes de duplas cómicas homéricas: 1) el modelo Odiseo-Tersites y Odiseo-Iro, que presenta una disparidad entre los antagonistas en cuanto a su rango político, social e intelectual; 2) el modelo Odiseo-Cíclope, que no involucra relaciones de poder político, sino que destaca el valor de aquel que es superior en astucia y en calidad moral sobre aquel que es superior en términos de fuerza bruta.

La fábula suele seguir el modelo de Odiseo y el Cíclope. Los personajes de la dupla, por ser generalmente animales, no están investidos de un poder político

concreto. Sin embargo, se suelen establecer jerarquías entre animales débiles y fuertes y esa diferencia de fuerzas puede aludir, de manera simbólica, a una disparidad de poder⁴⁹. En algunas fábulas cómicas el animal más débil vence al fuerte, por ejemplo, en "El escarabajo y el águila" (Ch. 4, Pe. 3, Hrs. 3)⁵⁰. También en otras fábulas cómicas, antes mencionadas, la astucia protege al más débil, como en "La comadreja y las gallinas" (Ch. 14, Pe. 7, Hsr. 7)⁵¹. En estos ejemplos, se destaca, en particular, una disimetría entre la fuerza y la astucia de los protagonistas: el personaje superior en astucia suele vencer al inferior en perspicacia, aunque este último sea superior en fuerza, al igual que en la escena entre Odiseo y el Cíclope.

En la fábula también se castiga con el ridículo las aspiraciones infundadas de poder de algunos personajes. Por ejemplo, en la citada fábula "El mono elegido rey y la zorra" (Ch. 38, Pe. 81, Hrs. 83) la zorra se burla del mono por pretender ser rey de los animales sin tener inteligencia⁵². Sin embargo, en la mayoría de los casos, el carácter abstracto de la fábula no suele poner en juego situaciones concretas de disparidad de fuerzas en el plano de las relaciones de poder político, ya que los animales representan al hombre común, a cualquier hombre, en términos generales.

⁴⁹ Rothwell (1995: 235) argumenta que hay dos categorías de fábulas: la primera propicia una actitud de resignación del débil frente al poder, quien debe "aceptar su papel en la vida"; la segunda, más optimista y menos recurrente, propone una subversión del débil frente al poderoso.

⁵⁰ El argumento de la fábula es el siguiente: una liebre, que está a punto de ser devorada por un águila, pide ayuda a un escarabajo. El escarabajo intenta interceder en su favor, pero el águila lo desprecia por su pequeñez y devora a la liebre. El escarabajo, para vengarse de ella, cada vez que el águila pone sus huevos, los casca y los destruye. Entonces, el águila pide ayuda a Zeus y este le concede proteger sus huevos en su regazo. Pero el escarabajo, al verlo, hace una pelota de estiércol y lo echa sobre el regazo de Zeus. Al querer sacudirse, Zeus deja caer los huevos. En este ejemplo, el escarabajo (el débil) se burla de los fuertes (el águila, aliada con Zeus) gracias a su ingenio. Cf. Rodríguez Adrados (1979: 171).

⁵¹ Cf. pp. 126-7.

⁵² Una situación semejante se relata en "El cuervo y la zorra" (165 Ch., Pe. 124, Hrs. 126).

En la poesía yámbica, si bien hay algunos antecedentes de burla claramente política y social⁵³, la disputa se ubica en el terreno de las relaciones personales entre el "yo lírico" y su enemigo. El enunciador-autor se identifica con el personaje débil de la fábula, que termina por burlarse de su antagonista, inferior en calidad moral. En definitiva, el modelo Odiseo-Cíclope y sus derivaciones en la fábula y el yambo se desarrollan o bien en un contexto fantástico y mitológico –como en la escena del Cíclope–, o bien en un plano abstracto –como en la fábula–, o bien en el marco de las relaciones personales como en el yambo. El modelo de Odiseo-Tersites, en cambio, introduce en el par cómico del burlador y el burlado un rasgo distintivo: el enfrentamiento concreto entre el poderoso *versus* el débil en términos de jerarquía política.

⁵³ Van Rooy (1966: 89) considera a Arquíloco el fundador de la sátira personal, pero agrega que la burla contra individuos por animosidades personales trasciende hacia la crítica social. Gentili (1982: 24) argumenta que el conflicto entre la familia de Arquíloco y de Licambes puede haber tenido una motivación de carácter socio-político. Aunque esto fuera cierto, podemos observar que el planteo manifiesto del poeta contra Licambes es una acusación por una afrenta recibida en el plano de las relaciones personales. Por su parte, Degani (1991: 24) destaca que algunos poemas de Arquíloco contienen ataques explícitos contra figuras públicas, como el fragmento 115, que se burla del demagogo Leófilo, y el 114, que embiste contra un general fanfarrón anónimo. A pesar de estas observaciones, subrayamos que los ataques contra figuras públicas constituyen ejemplos aislados y que el enemigo más directo y recurrente de la poesía yámbica es el enemigo personal.

6. CONCLUSIONES

A partir del rastreo de los blancos cómicos dominantes en una serie de géneros de la tradición literaria anterior a Aristófanes (épica, fábula y yambo), hemos determinado que el denominador común de todos los ejemplos analizados es que el blanco cómico central se construye en el marco de la lógica binaria del par cómico. Hemos indagado las características de estas duplas tradicionales y reconocido una serie de rasgos comunes:

1) La presencia de dos polos de carácter opuesto y complementario, que protagonizan el desarrollo de la acción. El polo positivo concentra las cualidades valoradas de la obra y el negativo las opuestas (*i.e.* la civilización, la inteligencia, la belleza física y moral, el poder político *versus* el salvajismo, la estupidez, la fealdad física y moral, la carencia de poder).

2) El polo negativo constituye el blanco cómico privilegiado del par.

3) La burla contra el polo negativo es ejercida por dos vías que refuerzan su efecto: el burlador-autor construye un retrato ridículo del blanco y el burlador-personaje ejerce una burla explícita contra su oponente en el marco interno del relato.

4) El enunciador-autor se identifica con el polo positivo, mientras que el polo negativo constituye su principal contradiscurso. La identificación entre el enunciador-autor y el polo positivo está dada por un trato preferencial, que puede detectarse a partir de una serie de marcas de enunciación. Entre las más salientes, podemos mencionar; a) los propios recursos cómicos, que concentran su acción degradante sobre el antagonista; b) los atributos negativos y positivos distribuidos de manera antagónica y totalmente desigual entre uno y otro polo de la dupla; c) la victoria aplastante que se produce en todos los casos analizados de uno de los personajes sobre el otro.

Además de estas características comunes, hemos detectado también algunos rasgos particulares que diferencian entre sí a los pares cómicos de los distintos géneros o modelos estudiados:

1) El modelo Odiseo-Tersites presenta una disparidad en cuanto al poder político concreto del que gozan los dos miembros de la dupla, a diferencia del modelo Odiseo-Cíclope y de las duplas de la fábula y del yambo.

2) Las duplas de la fábula y del yambo se alejan del contexto mítico y legendario de las duplas homéricas y se instalan en el ámbito mundano del hombre común.

3) El par cómico del yambo adopta, a diferencia de todos los demás modelos, referentes extratextuales para el polo negativo.

A pesar de las particularidades de cada género, que dejarán su huella en la formación de la dupla aristofánica, los aspectos comunes identificados permiten reconocer la existencia de un modelo compartido, que responde a una estructura claramente reconocible:

Estructura común del par tradicional (épica, fábula, yambo)

Polo positivo	Polo negativo
Exento del ridículo	Sometido al ridículo por doble vía (a través del burlador-autor y del burlador-personaje)
Marcas de enunciación positivas	Marcas de enunciación negativas
Identificación con el enunciador-autor	Distancia respecto del enunciador-autor

De acuerdo con nuestra hipótesis general, hemos postulado que el humor tendría una dimensión polémica potencial capaz de degradar a su blanco y de orientar al enunciatario sobre las preferencias del enunciador-autor. Además, argumentamos que el humor incrementa su capacidad persuasiva cuando el blanco es: 1) extratextual, 2) reforzado por marcas enunciativas negativas, 3) ridiculizado en aspectos comprometedores, 4) poderoso, entre otros aspectos⁵⁴.

En todos los géneros analizados, el blanco cómico de la dupla es de carácter ficcional (salvo en el yambo). Por lo tanto, la potencia polémica del humor se encuentra limitada porque que el ataque cómico no puede trascender de manera más directa las fronteras de la ficción. En el yambo, en cambio, las leyendas circulantes sobre el suicidio de Licambes y sus hijas a causa de los poemas de Arquíloco dejan traslucir el fuerte efecto que los antiguos griegos atribuían al ridículo cuando era ejercido contra blancos de naturaleza extratextual.

Otra variable del humor hostil (θυμῶ καὶ σπουδῇ) que no se verifica en los ejemplos analizados es el ataque contra un blanco cómico poderoso. En el modelo de Tersites y el de Iro, claramente atravesados por relaciones de poder, el blanco cómico privilegiado es el personaje más débil; por lo tanto, la ofensiva cómica no tiene gran capacidad de daño porque el blanco ya es bajo en sí mismo. El personaje poderoso (*i.e.* Odiseo, Agamenón), en cambio, no resulta afectado por la fuerza corrosiva de lo cómico, porque o bien se mantiene totalmente al margen de la ridiculización o bien recibe las menores burlas. El humor, por lo tanto, se limita más bien a una función de refuerzo de la condición inferior preexistente del blanco y a consolidar un estereotipo cómico compartido, como ser la burla contra el débil.

Sin embargo, algunas otras variables del humor hostil operan en todos los casos estudiados: 1) el ataque cómico es reforzado por marcas de enunciación ne-

⁵⁴ Cf. pp. 71-2.

gativas adicionales, por ejemplo, la concentración de la peores cualidades sobre el polo negativo o su derrota inexorable; 2) todos los blancos sin excepción son atacados en aspectos comprometedores que afectan su imagen, como ser su calidad moral.

En definitiva, en el par tradicional los efectos persuasivos de lo cómico actúan, si bien de manera moderada, en defensa de los valores encarnados por el polo positivo y cuestionan las cualidades e ideas contrarias representadas por el polo negativo. Las variables hostiles del humor que están presentes en las duplas analizadas (*i.e.* las marcas de refuerzo negativo, la ridiculización de aspectos comprometedores) aportan fuerza persuasiva a la ficción cómica. Con todo, la ausencia de algunas variables hostiles muy significativas, como la condición poderosa del blanco o la asignación de una referencia extratextual concreta, hace que los efectos argumentativos del humor, si bien presentes, tengan en el par tradicional una potencia restringida.

CAPÍTULO TERCERO

EL PAR CÓMICO EN ACARNIENSES

1. INTRODUCCIÓN

La comedia *Acarnienses*, la primera del *corpus* aristofánico conservado, pone en escena la polémica política entre una postura belicista, que pugnaba por la continuidad de la guerra contra Esparta, y la posición contraria que propulsaba la tregua, defendida en la obra por el héroe cómico Diceópolis. Los estudios críticos sobre *Acarnienses*, que se han ocupado de analizar la dimensión política y persuasiva de la pieza, se dividen en las dos líneas habituales: los autores que aceptan que *Acarnienses* tiene intenciones serias de aconsejar e influenciar al público en favor del fin de la guerra y aquellos que le niegan este propósito. Entre estos últimos, una serie de estudiosos ha subrayado que el egoísmo del héroe Diceópolis y su actuación en un plano fantástico desestima cualquier mensaje a favor de la tregua¹; otros han destacado que la fuerte impronta paródica de la obra

¹ Whitman (1964: 78-79), por ejemplo, destaca que Diceópolis busca la salvación personal e individual. En la misma línea, Dover (1972: 82) considera que la obra no involucra ninguna clase de consejo político, sino que es una fantasía de puro egoísmo. Bowie (1982: 38) coincide en que la paz privada de Diceópolis no beneficia a la ciudad y que, por lo tanto, no se puede decir que la obra abogue en favor de la tregua. En un artículo posterior, el autor reafirma su postura de que la satisfacción de deseos individuales está presente no solo en la negativa de la ciudad en debatir sobre la tregua, sino también en la negativa de Diceópolis de compartirla (Bowie, 1993: 39). Al enfoque de Dover adhiere recientemente Fisher (1993: 32) y agrega que la acumulación de papeles que concentra el personaje de Diceópolis (*i.e.* campesino, héroe cómico, héroe trágico, poeta) hace difícil tomar en serio la argumentación en favor de paz. Carey (1993) manifiesta también que la obra constituye meramente una fantasía escapista. Según Carey, *Acarnienses* da voz a los aspectos negativos de la guerra como ser los daños económicos sufridos, el miedo a las invasiones, el riesgo de vida de los combatientes, pero eso no significa que pugne por una tregua. De la misma opinión que Carey (1993) es Whitehorne (2005: 43 n. 19).

desestabilizaría toda lectura política seria²; también se ha sostenido que la situación histórica sería incompatible con las tratativas de paz, opinión tempranamente discutida por de Ste. Croix (1972)³. Gran parte de los estudios aristofánicos modernos, por el contrario, desde los editores de la obra⁴ hasta sus críticos⁵, considera que *Acarnienses* pugna seriamente por el cese de las hostilidades contra Esparta.

En nuestra opinión y siguiendo a MacDowell (1995), las comedias de Aristófanes tenían que ser claras y entretenidas para el ateniense ordinario, por lo tanto, no sería pertinente adoptar una interpretación demasiado sofisticada de las obras⁶. En consonancia con esta postura, asumimos la lectura más evidente de

² Cf. Forrest (1963), Goldhill (1991: 196), Platter (2007: 43). Una visión alternativa presenta Foley (1988), quien manifiesta que la intertextualidad con la tragedia euripidea le aporta legitimidad y autoridad al discurso de Diceópolis a favor de la paz.

³ Forrest (1963), por ejemplo, argumenta que la paz era una posición insostenible en el 425 a. C. Sin embargo, de Ste. Croix [1972] (1996: 59) estudia la situación militar y asegura que la obra pugna porque se abran las negociaciones.

⁴ Por ejemplo, Starkie [1909] (2009), Sommerstein [1980] (1992) y Henderson [1998] (2006). Una postura moderada asume Olson (2002: xlix), quien interpreta que el argumento político básico de *Acarnienses* es que todos los poderosos son corruptos y que el pueblo puede poner límite a esta situación ejerciendo mayor vigilancia; más allá de esto, la comedia no ofrece propuestas políticas concretas.

⁵ Por ejemplo, Murray (1933: 27), Murphy (1938: 79) y el mencionado de Ste. Croix [1972] (1996: 59), cuya influencia ha sido notoria en los estudios aristofánicos posteriores. En los años ochenta, reafirman expresamente esta postura Newiger [1980] (1996), Edmunds (1980: 29-30) y MacDowell (1983). Desde la década de los noventa hasta la actualidad, se suman al debate otros autores, como Van Steen (1994), Nichols (1998: 27-76), Moorton (1999), Zumbunnen (2004) y Tritle (2010: 91), quienes también reconocen el mensaje político de *Acarnienses* en favor de la tregua. Moorton (1999), por ejemplo, destaca que *Acarnienses* invita a su público a reflexionar sobre las posibilidades de una tregua, pero en condiciones que no impliquen poner en riesgo el imperio ateniense. Recientemente Ercolani (2006), a partir de su análisis de la figura de Lámaco, no sugiere que Aristófanes intentara influenciar a la opinión pública, pero sí que su obra contribuía al debate de ideas políticas en el seno de la *pólis*. Una visión particular presenta Slater (2002: 42-67 y 84-5), quien argumenta que el reclamo de paz en *Acarnienses* es un medio más para atacar al demagogo Cleón, pero no es el objetivo central de la obra.

⁶ MacDowell (1995: 3).

Acarnienses, es decir, el ataque contra la guerra del Peloponeso⁷, y nos proponemos detectar las marcas enunciativas, no evidentes, que colaboran en la transmisión de esta postura política. Sostenemos, además, que para lograr un efecto persuasivo a favor de la tregua, el discurso teatral aristofánico apela a una serie de estrategias argumentativas que se diferencian de las que puede utilizar un discurso político no ficcional pronunciado en la asamblea.

Partimos de la hipótesis específica de que la adopción y la adaptación con variantes del par cómico tradicional a la comedia aristofánica constituyen uno de sus recursos centrales de persuasión cómica: mediante el uso del modelo heredado, el polo negativo de la dupla aristofánica queda asociado a los ojos del público con muchos de los rasgos negativos que pesan sobre el polo negativo del par tradicional. Esto significa que el esquema binario estudiado en el capítulo anterior, de extendida tradición literaria, funciona por sí mismo como una clave de interpretación para el público: los espectadores pueden anticipar que uno de los polos será el blanco central, atacado y burlado por el enunciador-autor y, al mismo tiempo, por el burlador-personaje en el plano interno de la acción dramática.

Es importante subrayar, sin embargo, que la comedia de Aristófanes no presenta personajes idealizados, ni absolutamente ajenos al ridículo⁸. La figura del héroe Diceópolis, el polo positivo del par, no constituye una excepción. Por lo tanto, hace falta desentrañar los recursos mediante los cuales el autor logra mitigar los efectos polémicos del humor, en el caso del héroe, y reforzarlos, en el caso del antagonista. En esta dirección, nos hemos propuesto analizar los rasgos comunes y

⁷ La comedia *Acarnienses* propulsaría el final de la guerra del Peloponeso, pero eso no significa que su autor fuera un pacifista a ultranza. Al respecto, véase Dover (1972: 84). Cf. Newiger [1980] (1996: 160), MacDowell (1995: 352), Sommerstein (2009: 209).

⁸ Thiery (1986: 185) sostiene que todos los personajes de la comedia de Aristófanes son cómicos. Recientemente, Platter (2007: 56-62) afirma que las figuras elogiadas en la comedia aristofánica son también en cierto grado ridiculizadas; el autor se refiere en particular a los artistas ponderados en el monólogo inicial de *Acarnienses* y a la figura del propio héroe Diceópolis.

las diferencias existentes entre la dupla aristofánica y sus modelos antecesores, a fin de demostrar cómo el uso aristofánico de este esquema heredado no solo orienta al espectador sobre la posición del enunciador-autor, sino que además potencia los efectos argumentativo-polémicos del humor contra el polo negativo, concentrando en él las variables hostiles (θυμῶ καὶ σπουδῇ) de lo cómico.

2. LA PRIMERA ESCENA AGONAL ENTRE DICEÓPOLIS Y LÁMACO

2.1. La construcción del polo negativo de la dupla (*Acarnienses* 572-627)

Nuestro estudio parte del análisis de las escenas agonales protagonizadas por la dupla del héroe Diceópolis y su antagonista Lámaco. En *Acarnienses* la presencia en escena del par cómico se produce ya avanzada la acción, a diferencia de la aparición temprana de la dupla en otras comedias como *Caballeros* y *Avispas*⁹. En *Acarnienses*, por el contrario, el protagonismo del polo positivo (Diceópolis) es marcadamente mayor que la del polo negativo (Lámaco). Si Diceópolis representa el discurso en favor de la tregua, el contradiscurso belicista es asumido, antes de la aparición de Lámaco, por una serie de personajes (p. ej. los participantes de la asamblea en la Pnyx, los embajadores y el coro de *Acarnienses*). Sin embargo, como suele ocurrir en las otras obras tempranas, el par cómico condensa el eje de la polémica. El general Lámaco constituye, en términos de MacDowell, una personificación del militarismo¹⁰. Esta figura constituye, en parte, un personaje claramente individualizado con un referente concreto –aunque se corresponda solo parcialmente con el sujeto histórico– y, en parte, una personificación abstracta, al modo de Pólemos en *Paz*. Probablemente, su figura haya sido elegida, entre otras razones, por su nombre parlante¹¹; pero no debe descartarse que su elección se deba además al hecho de que el Lámaco histórico era una figura destacada en la vida política y militar de Atenas¹². Como señala Dover, su figura se habría

⁹ En *Caballeros*, por ejemplo, el coro inaugura, a partir del verso 277, una competencia entre los dos rivales, el Morcillero y su antagonista Paflagonio.

¹⁰ MacDowell (1995: 71).

¹¹ MacDowell (1995: 70).

¹² Ercolani (2006) sostiene que la elección de Lámaco no solo obedece a su nombre parlante; tampoco considera que el personaje represente meramente el tópico del *miles gloriosus*; por el contrario, su elección se debe a que el Lámaco histórico era una figura militar y políticamente relevante en Atenas.

revestido de prestigio gracias al cargo de general¹³; por lo tanto, en la medida en que el Lámaco histórico se beneficiaba con la continuación de la guerra, es verosímil sostener que haya sido en realidad partidario del belicismo¹⁴.

A nuestro modo de ver, Lámaco representa el fraude que la guerra significa para el pueblo. La continuación de la guerra, desde la perspectiva aristofánica, esconde el interés personal de ciertos personajes poderosos, como Cleón y el propio Lámaco, que obtienen prestigio y/o beneficios económicos gracias a ella, mientras que el pueblo, especialmente el campesinado, sufre sus efectos negativos. Dado que Lámaco, el polo negativo del par cómico, condensa el contradiscurso central atacado en la obra, nos concentraremos en el análisis de las estrategias de persuasión cómicas que el autor utiliza para devaluarlo. Asumimos, por otra parte, que Lámaco representa ideas que gozaban de amplio consenso en la época, en este caso la defensa de la guerra, y que Diceópolis avala una postura impopular en la

Olson (1991: 201), por su parte, agrega que Lámaco ha sido elegido por la condición de pobreza que habría padecido el personaje histórico. La pobreza de Lámaco lo hacía un blanco adecuado para volcar contra él la acusación de intentar extraer beneficios económicos de sus cargos públicos. Recientemente, Kanavou (2011: 27) reafirma que el comediógrafo podría haber utilizado otros nombres con connotaciones bélicas, por lo tanto, no es coincidencia que haya elegido el de un general ateniense real de la guerra del Peloponeso. Para una opinión diferente, véanse Whitman (1964: 67-8), Edmunds (1980: 14) y Mastromarco (2002: 211-216), entre otros, quienes alegan que el personaje de Lámaco no es atacado como individuo histórico, sino como un tipo cómico. Mastromarco (2002: 211-216), por ejemplo, argumenta que Lámaco asume la máscara cómica del *miles gloriosus*; la máscara cómica es la representación carnavalesca por excelencia, por lo tanto, este héroe negativo tiene un significado más carnavalesco que político.

¹³ Dover (1972: 80). Sobre el cargo real del Lámaco histórico, no hay precisiones al respecto. En el verso 593, Lámaco se llama a sí mismo general; sin embargo, en el verso 1073 recibe órdenes de los generales como si tuviera un rango inferior. Lewis (1961: 20) considera que la explicación más simple del verso 593 es que Lámaco haya sido elegido poco antes de que la obra fuera producida. Olson (2002: 221-2) sostiene que es imposible saber si Lámaco fue taxiarca o general en 426/5, aunque fue ciertamente general en 425/4 y quizás antes. Sin embargo, argumenta Olson, en tanto el personaje aparece como general en la obra, la interpretación más natural sería asumir que también fue general en 426/5. Coincidimos con la visión dominante de que Lámaco habría sido realmente general y subrayamos que el propósito de Aristófanes es burlarse de una figura de alto rango, partidaria de la guerra.

¹⁴ Según Olson (2002: 150), los versos 620-2 evidencian que el personaje fue efectivamente partidario de la continuación de la guerra.

Atenas contemporánea¹⁵. Por lo tanto, Aristófanes ha debido recurrir a una serie de estrategias persuasivas para vencer las posibles resistencias de su auditorio y convencerlo de una opinión minoritaria.

La primera escena en la que aparece Lámaco resulta clave para analizar la dinámica del par cómico. El pasaje se ubica después del enfrentamiento entre el héroe Diceópolis y el coro de campesinos de Acarnes. El coro persigue a Diceópolis para golpearlo y lapidarlo por haber realizado una tregua privada con los peloponesios. El héroe intenta entonces persuadir al coro de sus razones, pero antes de hacer el alegato en su defensa se dirige a casa de Eurípides y le pide prestado los harapos de su tragedia *Télefo* para suscitar la compasión de los campesinos. Diceópolis solo logra convencer con su discurso a una parte del coro, mientras que el semicoro antagonista pide ayuda a Lámaco y este aparece por primera vez en escena acudiendo a su llamado:

Λάμαχος

πόθεν βοῆς ἤκουσα πολεμιστηρίας;
ποιῆ χρῆ βοηθεῖν; ποιῆ κυδοιμὸν ἐμβαλεῖν;
τίς γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος;¹⁶

Lámaco: ¿De dónde escuché un grito guerrero?

¿Adónde hay que prestar ayuda? ¿Adónde hay que lanzar el tumulto del
[combate?

¿Quién despertó a la Górgona de la funda [del escudo]?

(vv. 572-4)

¹⁵ Murphy (1938: 79) sostiene que *Acarnienses* presenta “el costado impopular de un asunto público”. También Henderson (1993: 314) considera que a veces la comedia aristofánica defiende puntos de vista minoritarios: “En la medida en que los ataques contra la élite necesariamente involucran ataques contra la opinión mayoritaria del *dêmos* votante, la participación cómica toma la forma de una victoria de puntos de vista minoritarios del *dêmos* o de posiciones sustentadas por aquellos excluidos de la *pólis* oficial (mujeres, niños, extranjeros)”. Desde una perspectiva diferente, Carey (1994) destaca que la comedia más que ejercer influencia, si bien existía esa posibilidad, recoge las opiniones del público promedio y responde a sus expectativas (cf. Heath, 1987). A nuestro parecer, Aristófanes punja a veces en favor de posiciones minoritarias, como ser la defensa de la paz en *Acarnienses*. Sobre el aval de la guerra en la ciudadanía ateniense, cf. Moorton (1999: 25-26).

¹⁶ Utilizamos la edición de Olson (2002).

En su primer parlamento, el lenguaje de Lámaco se caracteriza por su tono épico y altisonante. El término βοή (“grito”, “griterío”) tiene en *Iliada* por lo general el sentido de grito de guerra¹⁷. Asimismo, κυδοιμός (“tumulto guerrero”) también es de procedencia homérica¹⁸. El uso del léxico épico resulta aquí paródico porque la escena se desarrolla fuera de un contexto de batalla y, además, el enemigo es un solo e inofensivo hombre, el campesino Diceópolis. La parodia del género épico es, entonces, el primer recurso cómico que se utiliza para ridiculizar a Lámaco. Por lo general, la parodia suele tener blancos intertextuales (el modelo parodiado); sin embargo, en este caso la parodia tiene como blanco principal, no el intertexto homérico, sino a la figura partidaria de la guerra, es decir, un blanco contextual¹⁹. Podemos comprobar en este ejemplo que el blanco extratextual –característico del humor satírico– prevalece sobre el intertextual y que, en definitiva, la parodia se pone al servicio del ataque satírico. El humor satírico, según hemos postulado, es aquel que potencia en grado sumo los efectos argumentativos del humor porque logra trascender las fronteras de la mera ficción literaria e interactuar de manera más directa con la realidad externa. En este sentido, la dupla de la comedia –con su antecedente yámbico– genera un quiebre respecto del par tradicional, que ubica como polo negativo a un personaje mítico o enteramente imaginario. Al elegir un blanco que posee una referencia claramente identificable, la comedia aristofánica deja traslucir su propósito de incidir por medio de la ficción cómica sobre el mundo extraficcional.

La primera escena presenta otra serie de recursos humorísticos que tienen la función de degradar al blanco a los ojos del público. Nos referimos, en primer lugar, a la respuesta de Diceópolis a Lámaco que es, por lo demás, burlona:

¹⁷ Véase, por ejemplo, *Iliada* II. 408. Cf. Liddell-Scott-Jones (1996: 320).

¹⁸ El término κυδοιμός se utiliza, por ejemplo, en *Iliada* II. 52, 164, 538. También es el nombre del servidor de Pólemos en *Paz* (cf. Olson, 2002: 223).

¹⁹ Sobre el blanco de la parodia, cf. pp. 56-7.

Δικαιοπόλις

ὦ Λάμαχ' ἥρωσ, τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων.

¡Héroe Lámaco, qué penachos y batallones!

(v. 575)

La semejanza fónica entre λόφων y λόχων genera un efecto irónico y bur-
lón, que reduce también al ridículo el apelativo épico de “héroe”. El efecto hu-
morístico se refuerza, además, con la aliteración de la lambda, que enlaza el nom-
bre del personaje con los otros dos términos. Este verso inaugura, por otra parte, el
Leitmotiv cómico de la ridiculización de las armas del antagonista, que se repite una
y otra vez en las escenas protagonizadas por Lámaco.

El recibimiento de Diceópolis pone de manifiesto el papel que cumplirá el
héroe cómico respecto de Lámaco en todas las escenas en las que se enfrentan: su
papel es el del burlador, el “satirista”²⁰. Esta función lo emparenta en sí misma con
la posición y la actividad propia del enunciador-autor: ridiculizar. Es decir que
Lámaco no solo es burlado desde el texto –por ejemplo, por medio de los recursos
paródicos recién mencionados, que se ponen en boca del mismo Lámaco (vv. 572-
4)–, sino que además esa ridiculización se refuerza por la burla directa del propio
personaje de Diceópolis, que asume la función de satirista desde el comienzo hasta
el desenlace de toda esta primera escena agonal. La degradación cómica del polo
negativo se produce, entonces, desde la instancia enunciativa –los recursos
cómicos utilizados por el propio autor– y se duplica desde la instancia interna a la
acción dramática por medio de la burla expresa del propio héroe cómico. Podemos
observar cómo Aristófanes adopta en su dupla este rasgo característico del par
cómico tradicional de la épica, la fábula y el yambo: el blanco cómico es atacado

²⁰ Utilizamos el neologismo “satirista” para referirnos a los personajes, que en una actitud semejante a la del enunciador-autor, ridiculizan al polo negativo.

por la doble vía del burlador-autor y del burlador-personaje²¹. Esta función equivalente entre el poeta y el héroe lleva a la identificación entre ambos. Muchas veces se ha señalado que Diceópolis es un *alter ego* del autor²²; sin embargo, no se ha indagado en detalle todas las marcas enunciativas que sustentan esta identificación: uno de los indicadores principales es precisamente el de presentar a Diceópolis como un doble del autor, un satirista que ridiculiza desde dentro de la escena al blanco cómico central de la obra.

Como anticipamos, la ridiculización de las armas del guerrero, que se inaugura en el verso 575, se retoma en toda esta escena:

χορός α'
 ὦ Λάμαχ', οὐ γὰρ οὗτος ἄνθρωπος πάλαι
 ἄπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ;
Λάμαχος
 οὗτος σὺ, τολμᾶς πτωχὸς ὦν λέγειν τάδε;
Δικαιοῖπολις
 ὦ Λάμαχ' ἦρωσ, ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε,
 εἰ πτωχὸς ὦν εἶπόν τι κάστωμυλάμην.
Λάμαχος
 τί δ' εἶπας ἡμᾶς; οὐκ ἐρεῖς;
Δικαιοῖπολις
 οὐκ οἶδά πω· (580)²³
 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ τῶν ὀπλων εἰλιγγιῶ.
 ἀλλ', ἀντιβολῶ σ', ἀπένευγέ μου τὴν μορμόνα.

²¹ En la dupla épica de Odiseo y el Cíclope, Odiseo se burla y se ríe expresamente del Cíclope (v. 413). También en la fábula, incorporada a su vez por el yambo, el personaje vencedor remata su victoria con un comentario burlón contra el polo negativo (véase capítulo II, pp. 121 y 125 ss.).

²² De Ste. Croix [1972] (1996: 53-4) observa que Diceópolis se identifica explícitamente con Aristófanes al hablar como si fuera el propio poeta en los pasajes 377-82 y 497-503 (cf. Hubbard, 1991: 2 y Van Steen, 1994: 217-220). Una posición distinta mantiene Whitman (1964: 22), quien postula que no se puede afirmar que Aristófanes adhiere a todo lo que dice Diceópolis (cf. Olson, 2002: xlii). También Bowie (1982: 29) argumenta que la identificación entre Diceópolis y el poeta es minada por múltiples recursos cómicos (cf. Goldhill, 1991: 194-6). Se han presentado, asimismo, interpretaciones alternativas: por ejemplo, Bowie (1988) argumenta que Diceópolis representa al poeta Éupolis, perspectiva que ha sido objetada por Parker (1991). Por su parte, Sidwell (2009: 76) considera que el héroe Diceópolis encarna al comediógrafo Cratino.

²³ Incluimos la numeración solo de los pasajes extensos para facilitar la ubicación de los versos citados.

Λάμαχος

ίδού.

Δικαιοπόλις

παράθες νυν ὑπτίαν αὐτήν ἐμοί.

Λάμαχος

κείται.

Δικαιοπόλις

φέρε νυν ἀπὸ τοῦ κράνους μοι τὸ πτερόν.

Λάμαχος

τουτὶ πτίλον σοι.

Δικαιοπόλις

τῆς κεφαλῆς νύν μου λαβοῦ (585)

ἴν' ἐξεμέσω βδελύττομαι γὰρ τοὺς λόφους.

Λάμαχος

οὗτος, τί δράσεις; τῷ πτίλῳ μέλλεις ἐμεῖν;

πτίλον γὰρ ἐστίν—

Δικαιοπόλις

εἶπέ μοι, τίνος ποτὲ

ὄρνιθός ἐστιν; ἄρα κομπολακύθου;

Λάμαχος

οἴμ' ὡς τεθνήξεις.

Δικαιοπόλις

μηδαμῶς, ὦ Λάμαχε· (590)

οὐ γὰρ κατ' ἰσχύν ἐστίν· εἰ δ' ἰσχυρός εἶ,

τί μ' οὐκ ἀπεψώλησας; εὖοπλος γὰρ εἶ.

Guía del hemicoro I: Lámaco, ¿acaso este hombre hace rato

no injuria a toda nuestra ciudad?

Lámaco: Tú, siendo un mendigo, ¿te atreves a decir estas cosas?

Diceópolis: Héroe Lámaco, pido perdón

si, siendo un mendigo, dije algo y hablé demasiado.

Lámaco: ¿Y qué nos dijiste? ¿No hablarás?

Diceópolis: No sé;

pues el miedo de las armas me marea.

Pero te suplico, aparta de mí a la Cucona.

Lámaco: Ya está.

Diceópolis: Ubícamela ahora boca arriba.

Lámaco: Ya está puesta.

Diceópolis: Dame ahora una pluma del casco.

Lámaco: Aquí te doy una pluma.

Diceópolis: Sujétame ahora la cabeza

para que vomite. Pues me dan náuseas los penachos.

Lámaco: ¿Qué haces? ¿Vas a vomitar con la pluma?

Pues es una pluma...

Diceópolis: Dime: ¿de qué pájaro es? ¿Del pájaro-fanfarrón?
Lámaco: ¡Vas a morir!
Diceópolis: De ningún modo, Lámaco.
 Pues no se trata de fuerza. Si eres tan fuerte,
 ¿por qué no me circuncidas? Pues estás bien armado.
 (vv. 576-592)

En el verso 581 Diceópolis manifiesta su miedo a las armas, que seguramente es fingido, tal como sostiene Whitman²⁴. Por cierto el juego de palabras en el verso 582 entre γοργώ (“Górgona”) y μορμώ (“Mormona”) sugiere desde el comienzo que Diceópolis se burla de las armas de su antagonista. La Mormona era un equivalente a nuestro Cuco, imagen con la cual las nodrizas asustaban a los niños²⁵. Por lo tanto, el juego cómico de palabras sugiere que el “atemorizante” escudo de Lámaco, que lleva la imagen de la Górgona, no podría amedrentar más que a los niños.

La ridiculización de las armas se retoma en toda la escena: primero, mediante el pedido de Diceópolis de una pluma del casco para vomitar (vv. 585-6); luego, por medio del juego de doble sentido sexual sobre lo bien armado que se encuentra Lámaco (vv. 591-2). De este modo, Diceópolis logra rebajar las armas guerreras –símbolo de valor y de heroísmo épico– al prosaico plano sexual y, más precisamente, ligarlas a prácticas homosexuales²⁶. Todas estas burlas desacralizan las armas del personaje y al personaje mismo por medio de una suerte de sinécdoque cómica, ya que las armas son la representación de esta figura, símbolo de la guerra y, de modo indirecto, de la política belicista. Lámaco es encuadrado,

²⁴ Whitman (1964: 68).

²⁵ Liddell-Scott-Jones (1996: 1147).

²⁶ Henderson [1975] (1991: 59) destaca que la sexualidad homosexual que domina en la primera parte de la obra, incluidas las burlas contra Lámaco, se contraponen a la sexualidad heterosexual (fértil), que prevalece en el desenlace. Según Henderson, las referencias a la homosexualidad se emplean en esta escena para denunciar el estado antinatural y la corrupción de la *pólis*. Sobre la relación entre obscenidad y ataque político, véanse también Degani (1987) (1991) y Edwards (1991).

además, en el estereotipo cómico tradicional del arrogante mediante la referencia a la pluma de “pájaro-fanfarrón” (v. 589). Sin embargo, el contenido de la burla se mantiene por el momento en un plano más bien superficial.

Hemos determinado que la fuerza polémica del humor, esto es, su capacidad persuasiva de degradar de manera efectiva a un blanco a los ojos del receptor, depende –entre otras variables– del carácter comprometido o ingenuo de la burla. Como caso paradigmático de la burla ingenua o superficial, presentamos el ejemplo de Arquíloco que ridiculiza el peinado de su amigo Glauco (fr. 165). Sin duda, cuando la burla se limita al mero aspecto físico del blanco, no suele generar efectos serios nocivos sobre él, ni lo excluye del conjunto de los destinatarios. En cambio, si la ridiculización involucra aspectos comprometedores del mismo, como ser su calidad moral, los efectos negativos del humor se potencian y pueden dañar su imagen de manera efectiva. Ese es el caso de las burlas que Arquíloco dirige contra su enemigo personal Licambes o de las burlas finales que Diceópolis dirigirá contra Lámaco en *Acarnienses* 595–619. A nuestro parecer, en el pasaje antes analizado de *Acarnienses* (vv. 572–592), las chanzas iniciales de contenido predominantemente ingenuo, que se circunscriben al aspecto presuntuoso del guerrero, preparan el terreno para las burlas finales de la escena, que afectan de modo mucho más profundo su imagen. En el final, se acusa a los generales de ser elegidos de modo poco representativo; de cobrar sueldos, mientras los soldados pobres no reciben salario; y finalmente, de dejar las tareas más pesadas a los viejos y débiles:

Λάμαχος
ταυτί λέγεις σὺ τὸν στρατηγὸν πτωχὸς ὢν;
Δικαιόπολις
ἐγὼ γάρ εἰμι πτωχός;
Λάμαχος
ἀλλὰ τίς γάρ εἶ;

Δικαιόπολις

ὄστις; πολίτης χρηστός, οὐ σπουδαρχίδης, (595)
ἀλλ' ἐξ ὄτου περ ὁ πόλεμος, στρατωνίδης,
σὺ δ' ἐξ ὄτου περ ὁ πόλεμος, μισθαρχίδης.

Λάμαχος

ἐχειροτόνησαν γάρ με—

Δικαιόπολις

κόκκυγές γε τρεῖς.
ταῦτ' οὖν ἐγὼ βδελυττόμενος ἐσπεισάμην,
ὄρων πολιούς μὲν ἄνδρας ἐν ταῖς τάξεσιν, (600)
νεανίας δ' οἴους σὺ διαδεδρακότας,
τοὺς μὲν ἐπὶ Θράκης μισθοφοροῦντας τρεῖς δραχμάς,
Τεισαμενοφαινίππους Πανουργιππαρχίδας,
ἐτέρους δὲ παρὰ Χάρητι, τοὺς δ' ἐν Χάοσιν,
Γερητοθεοδώρους Διομειαλαζόνας, (605)
τοὺς δ' ἐν Καμαρίνῃ κὰν Γέλα κὰν Καταγέλα.

Λάμαχος

ἐχειροτονήθησαν γάρ.

Δικαιόπολις

αἴτιον δὲ τί
ὕμας μὲν αἰεὶ μισθοφορεῖν ἀμηγέτη,
τωνδὶ δὲ μηδέν'; ἐτεὸν, ὦ Μαριλάδη,
ἤδη πεπρέσβευκας σὺ πολίος ὦν μίαν; (610)
ἀνένευσε. καίτοι γ' ἐστὶ σῶφρων κἀργάτης.
τί δαὶ Δράκυλλος κευφορίδης καὶ Πρινίδης;
εἰδέν τις ὑμῶν τὰ κβάταν' ἢ τοὺς Χάονας;
οὐ φασιν. ἀλλ' ὁ Κοιούρας καὶ Λάμαχος,
οἷς ὑπ' ἐράνων τε καὶ χρεῶν πρόην ποτέ, (615)
ὥσπερ ἀπόνιπτρον ἐκχέοντες ἐσπέρας,
ἅπαντες "ἐξίστω" παρήνουν οἱ φίλοι.

Λάμαχος

ὦ δημοκρατία, ταῦτα δῆτ' ἀνασχετά;

Δικαιόπολις

οὐ δῆτ', ἐὰν μὴ μισθοφορῇ γε Λάμαχος.

Lámaco: ¿Dices estas cosas a un general, siendo un mendigo?

Diceópolis: ¿Que soy un mendigo?

Lámaco: ¿Quién eres entonces?

Diceópolis: ¿Quién? Un ciudadano honrado, no un busca-cargos;
desde que hay guerra, soy un soldado,
pero tú desde que hay guerra eres un cobrasueldos.

Lámaco: Me eligieron por votación.

Diceópolis: ¡Tres gatos locos!

Por repugnancia de estas cosas hice la tregua,
al ver a hombres canosos en las filas,
y a jóvenes como tú, que han escapado de esto;
unos en Tracia, cobrando sueldos de tres dracmas,
como los Tisámenes y Fenipos y los malvados-Hipárquidas,
otros con Cares, otros entre los cánoes,
los Geres y Teodoros y los fanfarrones-de-Diomía,
y otros en Camarina, en Gela y en Catagela.

Lámaco: Los eligieron por votación.

Diceópolis: ¿Y cuál es la causa

de que a vosotros, de un modo u otro, siempre se os pague un salario
y no a ninguno de estos? De verdad, Marilades,

tú que tienes canas, ¿has sido alguna vez embajador?

Lo niega con la cabeza; sin embargo, es sensato y trabajador.

¿Y qué decir de Dracilo, Eufórides y Prínides?

¿Vio alguno de vosotros Ecbátana o a los cánoes?

Dicen que no. Pero sí el hijo de Césira y Lámaco,

a quienes hace poco por no poder pagar sus préstamos ni deudas
como quienes vierten agua sucia en el atardecer,

todos sus amigos les advertían: “apártate”.

Lámaco: ¡Democracia!, ¿son estas cosas soportables?

Diceópolis: No realmente, si no cobra Lámaco su sueldo.

(vv. 593- 619)

Los versos 595-619 ponen en juego una serie de recursos humorísticos, por ejemplo, el uso de patronímicos cómicos para ridiculizar a Lámaco: σπουδαρχίδης, “hijo de Buscacargos” (v. 595)²⁷; μισθαρχίδης (v. 597), “hijo de Cobrasueldos”²⁸. Sobre esta última acusación de cobrar sueldos, Olson observa que probablemente los taxiarcas y los generales cobraban un estipendio por cada día de trabajo que pasaban en el campo de batalla, sin embargo, no recibían un salario de manera continua²⁹. Los versos 601-8 sugieren, por lo tanto, que Lámaco cobraba sueldos

²⁷ El término σπουδαρχίδης es un patronímico cómico, construido sobre el sustantivo σπουδαρχίας (“aquel que está ansioso por conseguir cargos públicos”). Véanse Liddell-Scott-Jones (1996: 1630) y Olson (2002: 227).

²⁸ Olson (2002: 227) interpreta este patronímico cómico como una referencia al individuo que desempeña un trabajo a sueldo, pagado por el estado. Cf. Liddell-Scott-Jones (1996: 1136).

²⁹ Olson (2002: 227); cf. Larsen (1946).

adicionales como fondos de viaje por sus servicios ocasionales de embajador³⁰. La acusación repite la tónica de las ridículas escenas iniciales que involucran a los embajadores, la buena vida que se dan en sus embajadas a sueldo y los nulos resultados obtenidos (vv. 61 ss.)³¹.

Los versos siguientes retoman la crítica contra las élites que se benefician con la guerra: en el verso 603 se inventan un par de nombres compuestos que hacen referencia a personajes de identidad incierta para sugerir un nacimiento noble³². Se opone así el hombre común, representado por Diceópolis, que sufre las consecuencias negativas de la guerra, a las familias poderosas o de origen aristocrático que sacan de ella un provecho económico. A partir del verso 609, Diceópolis utiliza nombres relacionados con el oficio de carbonero³³ y defiende su derecho a cobrar sueldos, al tiempo que ridiculiza a los ciudadanos que se valen de los cargos públicos para mejorar su situación económica y saldar sus deudas como Lámaco³⁴.

En síntesis, podemos subrayar que si bien las primeras ocurrencias cómicas aparecen en boca del propio Lámaco (vv. 572-4), que se pone en ridículo a sí mis-

³⁰ Olson (2002: 227).

³¹ Sommerstein (1996: 328) sostiene que la posición más proclive a la sátira era la de embajador (antes que la de orador o general), una tarea menos comprometida que la de los otros dos. De los treinta y seis embajadores conocidos en el período de la guerra del Peloponeso, veintidós (61 %) son mencionados en la comedia. Para un análisis detallado sobre la imagen negativa de los embajadores en *Acarnienses* 61-174, véase Buis (2008). El autor observa que la escena despliega "una retórica de la anti-diplomacia" (2008: 257).

³² También de identidad incierta son los personajes mencionados en el verso 605; véase Olson (2002: 229-30).

³³ Olson (2002: 231-2).

³⁴ Olson (1991: 200) sugiere que la motivación principal de Diceópolis para llevar a cabo su paz privada es de carácter económico: Diceópolis está desconforme con su nuevo estatus de consumidor urbano y su exclusión de los beneficios económicos de la guerra de los que gozan, por ejemplo, los embajadores, Teoro, Cleón y Lámaco. Mientras que estos se enriquecen, él se ha empobrecido con las nuevas condiciones que le impone la vida en la ciudad a causa de la guerra. Al respecto, Moorton (1999: 27) destaca que solo la clase propietaria de tierras tenía una motivación económica para pugnar por la tregua, pero no las clases más bajas, que durante la guerra podían acceder a un salario desempeñándose como remeros.

mo con sus expresiones altisonantes, todas las demás burlas son pronunciadas por el héroe, que asume claramente su función de “satirista”, *alter-ego* del enunciador-autor, desde su primer parlamento contra Lámaco (v. 575) hasta el final de la escena agonal (v. 619), de acuerdo con el modelo heredado del par cómico. Por otra parte, las burlas tienen una estructura en *crescendo*, que va desde la chanza más ingenua e inofensiva –el lenguaje épico del personaje, sus armas y su ostentación fanfarrona (vv. 572-592)–, hacia la burla satírica de carácter mucho más comprometedor (vv. 595-619). En el último tramo, la ridiculización ya alcanza al plano moral y al comportamiento cívico del personaje y deja de lado el aspecto predominantemente físico y más bien superficial de las chanzas anteriores³⁵.

En el par cómico tradicional, las burlas atañen también a aspectos comprometidos del blanco: el Cíclope, Tersites, Iro, los personajes escarnecidos en la fábula y los enemigos personales en el yambo se caracterizan sin excepción por su baja calidad moral. Ese rasgo tradicional del blanco heredado recae también por asociación sobre el polo negativo Lámaco. Es decir que no solo la descripción desfavorable de Lámaco, presente en la comedia aristofánica, tiene efectos negativos sobre este, sino que además se añade a ese retrato la imagen tradicional del polo negativo, que refuerza el efecto degradante.

³⁵ La estructura en *crescendo* de la ridiculización de Lámaco presente en la primera escena agonal se puede resumir en el siguiente esquema:

1) Lenguaje épico de Lámaco de carácter paródico (vv. 572-4).

Burlas de Diceópolis:

2) Rima burlona y aliteración cómica para ridiculizar el nombre de Lámaco y sus armas (v. 575).

3) Burla de la armas mediante la distorsión del nombre de la Górgona que adorna el escudo (v. 582).

4) Rebajamiento de la armas mediante el pedido de Diceópolis de una pluma del casco para vomitar (vv. 585-6).

5) Alusión al estereotipo cómico del fanfarrón mediante la referencia a la pluma de “pájaro-fanfarrón” (v. 589).

6) Juego de doble sentido sexual sobre lo bien armado que se encuentra Lámaco (v. 592).

7) Burla a través de patronímicos cómicos y neologismos para atacar el comportamiento cívico y moral de Lámaco y de las familias aristocráticas (vv. 595-619).

2.2. Humor y complicidad: la burla ascendente contra Lámaco

Nos detendremos en un estudio más detallado del valor argumentativo que tiene el orden ascendente de la burla en la primera escena agonal analizada. Con este objetivo, es preciso pasar revista brevemente a algunas observaciones teóricas en torno del problema de lo cómico para luego volver sobre nuestro análisis. En el primer capítulo, hemos consignado que Bergson (1900) señala la relación entre humor y complicidad³⁶. Por su parte, Freud (1905) afirma que el chiste produce placer en el oyente y esto hace que el receptor se ponga fácilmente del lado del emisor³⁷. A la luz de estos aportes, hemos sostenido que los recursos cómicos no solo tienen el poder argumentativo de devaluar a su blanco, sino que además son capaces de provocar un efecto positivo de simpatía y complicidad entre el emisor y el receptor, solidario con el efecto negativo de degradación del blanco.

Cabe agregar que el humor, además de generar empatía, necesita de cierta complicidad de base, un acuerdo social tácito, para no provocar un rechazo inmediato en el receptor. En este sentido, Freud señala que el receptor puede experimentar resistencias a reír de un blanco que valora:

Ante una platea de amigos devotos de mi oponente, las más chistosas invectivas que yo pudiera aducir contra él no se considerarían chistes, sino invectivas, provocarían indignación, no placer, en el auditorio. Algún grado de complicidad o cierta indiferencia, la ausencia de cualquier factor que pudiera provocar intensos sentimientos hostiles a la tendencia, es condición indispensable para que la tercera persona colabore en el acabamiento del proceso del chiste³⁸.

³⁶ Bergson (1991: 14).

³⁷ Freud (2006: 128).

³⁸ Freud (2006: 138).

A partir de este enfoque, podemos postular que el humor requiere ciertas condiciones fundamentales para producir el efecto cómico: 1) que el objeto de burla sea un blanco susceptible de ser compartido por el auditorio; 2) que los medios que se utilizan para hacer reír sean también aceptables y socialmente compartidos (por ejemplo, humor verbal, parodia, sátira). En definitiva, si bien el humor puede generar complicidad, para que esto llegue a producirse es necesario que exista ya cierta comunión inicial entre el emisor y el receptor, basada en los acuerdos sociales tácitos que existen en un grupo o comunidad sobre qué objetos son susceptibles de convertirse fácilmente en objeto de risa y cuáles no, y qué medios y recursos son preferibles para producirla.

Volviendo al par cómico aristofánico, la posición belicista gozaba del apoyo del público, como lo demuestra la soledad en la que se encuentra el héroe Diceópolis al comienzo de la obra. Por lo tanto, el ataque contra esta postura constituía un blanco cómico difícil para el autor. Frente a esa dificultad, el comediógrafo debería operar con astucia y apelar a una serie de recursos estratégicos para no perder de manera inmediata la complicidad de gran parte del público. Aristófanes intenta asegurarse, entonces, contra el examen riguroso del juicio crítico de cierta parte significativa del público, afín al belicismo, por medio de dos vías: 1) el propio uso de recursos cómicos colabora, de acuerdo con la perspectiva de Freud, para desviar el pensamiento crítico y generar complicidad entre el autor y los espectadores contra el blanco cómico central; 2) pero además el autor dispone los blancos de burla de manera estratégica de modo de deslizarse en forma ascendente desde burlas ingenuas hacia burlas que implican serias acusaciones de tono político y moral. De este modo, el autor aprovecha la complicidad sin reticencias que genera la burla inocente (vv. 572-592) y, a partir de allí, valiéndose de esa complicidad ganada, se desplaza hacia la burla de aspectos más comprometidos del blanco (vv. 595-619). Sin duda, como adelantábamos, no es lo

mismo reírse de aspectos superficiales que de aspectos serios: en el primer caso, todo el público sin excepción puede entrar fácilmente en comunión y compartir la burla; pero reírse de aspectos más sensibles podría haber dejado excluido al público partidario o afín a Lámaco, chocar con su resistencia intelectual y quebrar la mínima complicidad de base que la risa requiere. La burla ingenua, según hemos remarcado, es ampliamente inclusiva, mientras que la burla comprometedora excluye necesariamente al blanco, y puede excluir también por identificación a sus afines. Por eso, desplazarse de lo ingenuo a lo serio –de manera quizás poco perceptible para el público– es un modo más de allanar el terreno para la burla ofensiva en un falso movimiento inicial de inclusión generalizada.

¿Pero por qué Aristófanes no se ha mantenido en el plano de la burla ingenua, mucho más propicio para generar complicidad y, por lo tanto, risa? Precisamente, porque su comedia no solo se propone divertir, sino también incidir seriamente en los asuntos de la *pólis*. El propio autor señala en sus parábasis que él ha dejado de lado blancos menos conflictivos y comprometidos, de larga tradición en la literatura griega y de poca incidencia política y social (esclavos, mujeres, Heracles-panaderos), para concentrarse en blancos riesgosos por su poder e influencia sobre el público³⁹. En este sentido, el riesgo central que, entre otros⁴⁰, corría el autor era perder el favor del público y fracasar en la competencia teatral. Si Aristófanes no hubiera tenido la intención de ejercer una crítica cómica seria y efectiva, se hubiera mantenido al nivel de la burla ingenua, que deja siempre abierto el interrogante de si el autor realmente ha querido atacar al personaje o solo entretener inocentemente a costa suya.

³⁹ Paz 739-755.

⁴⁰ Los decretos que limitaron la libertad de expresión y las sanciones sufridas por poetas son una prueba del riesgo que implicaba la ridiculización de blancos significativos mediante burlas de contenido serio. Al respecto, véase especialmente Sommerstein (1986) (1996) (2004a) (2004b).

En síntesis, en la primera escena agonal las acusaciones cómicas contra Lámaco son graduales y ascendentes: graduales, para no ganarse el rechazo inmediato del público partidario; y ascendentes, para producir una verdadera crítica, seria y contundente contra el personaje y la postura que representa. En definitiva, la ridiculización ascendente constituye una estrategia de persuasión cómica que le permite al autor lograr el doble objetivo de divertir al público y, al mismo tiempo, abordar temas controvertidos sin perder su favor.

2.3. Los pares homéricos y la dupla de Diceópolis y Lámaco en su primer enfrentamiento

A partir del análisis de la primera escena agonal completa, se pueden establecer algunos claros paralelismos entre los protagonistas de la dupla aristofánica, Diceópolis y Lámaco, y los de las duplas homéricas, paralelismos que revelan la relación subyacente entre el esquema binario aristofánico y su modelo antecesor. En primer lugar, Diceópolis, disfrazado de mendigo, engaña a Lámaco sobre su verdadera identidad: “¿Tú, siendo un mendigo, te atreves a hablarme?” (v. 577)⁴¹. En la dupla aristofánica, el héroe campesino hace las veces de un Odiseo engañador, mientras que Lámaco ocupa el lugar del engañado. Diceópolis tiene, además, el poder del manejo cómico del lenguaje, como Odiseo: es el autor de todos los juegos cómicos de palabras en la escena, mientras que Lámaco no produce ninguna frase humorística e ingeniosa; por el contrario, su lenguaje heroico y altisonante lo deja también en ridículo a él mismo (vv. 572-4).

⁴¹ El héroe también engaña a Lámaco con su miedo fingido frente a las armas (vv. 581-2).

Whitman (1964) ha advertido que tanto el héroe cómico aristofánico como el héroe épico Odiseo se caracterizan ambos por su inteligencia sin escrúpulos⁴². Sin embargo, Whitman no analiza las relaciones subyacentes entre el par cómico homérico (Odiseo y su antagonista) y la dupla cómica del comediógrafo (el héroe Diceópolis y su antagonista), sino que se limita al estudio del héroe cómico de manera aislada⁴³. Nuestro trabajo, por el contrario, toma como eje el estudio de la dupla, es decir, no solo la presencia de un burlador astuto, sino también de su contraparte, el burlado.

El disfraz de mendigo de Diceópolis nos recuerda, específicamente, al Odiseo de la escena con Iro. La crítica no ha explorado la relación entre esta primera escena agonal de *Acarnienses* y el episodio del canto XVIII de *Odisea*⁴⁴, sino que se ha concentrado en analizar la intertextualidad con el *Télefo* de Eurípides, presente en el discurso de Diceópolis en defensa de su paz privada (vv. 497-556)⁴⁵. Además del uso del disfraz, se puede señalar otra serie de elementos comunes entre esta dupla homérica y la aristofánica. En el canto XVIII de *Odisea*, Iro es caracterizado de “arrogante” (βουγῆαιος) por los pretendientes⁴⁶; Odiseo, asimismo, censura a su oponente por la pretensión de haberse considerado rey de los mendigos (πτωχῶν

⁴² Whitman (1964: 28).

⁴³ Más recientemente, también de Lamberterie (1998: 33) señala que Odiseo es el modelo del héroe cómico.

⁴⁴ Harriott (1982: 37) observa simplemente que “es difícil pensar en un héroe disfrazado de mendigo sin recordar al Odiseo de Homero” y agrega que en *Acarnienses*, así como en *Odisea*, el disfraz permite un proceso de retardamiento en cuanto a la revelación de la identidad del héroe. Según Harriott, Diceópolis comparte con Odiseo la ingenuidad, la versatilidad y la independencia (1982: 38).

⁴⁵ Sobre la parodia del *Télefo*, véase más adelante (pp. 204 ss.).

⁴⁶ En *Odisea* (XVIII. 79) el pretendiente Antínoo se dirige a Iro con el apelativo de βουγῆαιος al ver su miedo de pelear contra Odiseo luego de haberlo desafiado.

κοίρανος, *Odisea* XVIII. 106). Del mismo modo, en *Acarnienses* Lámaco es tildado por el héroe Diceópolis de “pájaro-fanfarrón” (κομπολακύθου)⁴⁷.

En el final de la escena homérica, Iro termina apaleado y vencido, así como el propio Lámaco en el desenlace de *Acarnienses*. Por su parte, los pretendientes –en complicidad con Odiseo– proclaman la victoria del héroe, al igual que el coro de acarnienses que se pone del lado de Diceópolis⁴⁸. En *Acarnienses* el coro constituye un espectador interno del *agón* en una función paralela a la que desempeñan los pretendientes, que observan la lucha entre los dos mendigos como un espectáculo y festejan con risas la derrota de Iro.

En suma, el disfraz de mendigo de Diceópolis, su condición de burlador, el tipo cómico del arrogante presente en Lámaco, la función del público interno, entre otros detalles de la escena, tienen resonancias que nos remiten a la dupla del canto XVIII de *Odisea*. Los rasgos del par tradicional (y en particular de la dupla Odiseo-Iro) presentes en esta primera escena agonal hacen reconocible la estructura binaria heredada y generarían en el público una clara preferencia por el polo positivo, avalada por la tradición literaria.

Sin embargo, a pesar de los paralelismos existentes entre el par aristofánico y el par homérico, es preciso destacar la operación de inversión que encontramos en la dupla aristofánica en cuanto a la condición de los personajes: en *Odisea*, el blanco cómico dominante (Iro) tiene una condición de inferioridad social, moral e intelectual respecto de Odiseo. En los modelos homéricos, hemos observado que los blancos cómicos dominantes son personajes de bajo estatus, siempre de menor jerarquía que los héroes. Aristófanes, en cambio, invierte el blanco de la burla y

⁴⁷ El nombre imaginario del pájaro (κομπολακύθου, v. 589) conjuga el sustantivo κόμπος (“jactancia”) y el verbo ληκυθίζω (“hablar en voz alta”, “hacer ruido”). Al respecto, véanse Olson (2002: 226) y Sommerstein (1992: 185).

⁴⁸ *Acarnienses* 626-7: ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν καὶ τὸν δῆμον μεταπέθει / περὶ τῶν σπονδῶν. (“Este hombre ha vencido con sus argumentos y hace cambiar de opinión al pueblo / sobre las treguas”).

ubica como eje del ataque cómico al personaje pretendidamente heroico, al general Lámaco, de posición superior respecto del campesino-mendigo. Por cierto, Diceópolis repite de manera paródica el apelativo de "héroe" para referirse a su oponente (v. 575, v. 578). Lámaco sería por su posición destacada el candidato a ser el polo positivo heroico de la dupla; pero Aristófanes quiebra en este punto la lógica homérica y ubica en un lugar heroico al hombre común, lo dota de características excepcionales, como su poder de persuasión, y lo convierte en el burlador y vencedor definitivo. El héroe guerrero, en cambio, resulta una parodia del héroe homérico y los recursos cómicos (verbales, paródicos, satíricos) se concentran sobre él con un efecto argumentativo degradante.

A nuestro entender, el nuevo contexto democrático favorece la sustitución del blanco privilegiado homérico: el ataque contra el estereotipo cómico del débil, sin poder ni prerrogativas especiales, es acorde con la ideología aristocrática de la épica, mientras que el espíritu democrático propicia el cuestionamiento de la élite dirigente y el control de su actividad pública por parte del ciudadano común. Si hacemos un recorrido por la tradición literaria, podemos observar que la elección de un blanco principal poderoso y político sería una innovación propia de la comedia antigua. En la fábula, los personajes de la dupla, por ser generalmente animales, no suelen estar atravesados de manera directa por relaciones de poder político. En el yambo, si bien hay algún antecedente de burla política⁴⁹, el blanco dominante se ubica en el terreno de lo personal; por lo tanto, las relaciones de poder político tampoco resultan centrales. En la comedia, en cambio, el personaje

⁴⁹ Sobre la relación entre yambo y política, véase cap. 2 (n. 53). A pesar de los ataques aislados del yambo contra figuras públicas y de la posible motivación socio-política del conflicto de Arquíloco con Licambes, el poeta yámbico ataca a su enemigo por una afrenta sufrida en el plano de las relaciones personales.

antagonista no es solo el enemigo personal, sino también el enemigo público⁵⁰. Asimismo, en el drama siciliano de Epicarmo, los blancos cómicos suelen ser de carácter mitológico o personajes tipificados⁵¹, pero tampoco involucrarían al poder político, al menos como blanco dominante. El campesino, por ejemplo, constituía un tipo cómico característico del drama siciliano; por el contrario, en Aristófanes los campesinos –Diceópolis en *Acarnienses*, Trigeo en *Paz* y Demos en *Caballeros*⁵²– no constituyen el blanco central, sino que el blanco está representado por sujetos que ocupan un lugar socialmente relevante. Cratino parece haber sido el primero en incluir blancos políticos destacados en sus comedias, como en el *Dionysaléxandros*, obra “mítico-política”⁵³ que ataca la figura de Pericles a través de la figura del dios Dioniso. Esta breve genealogía de blancos cómicos permite apreciar el carácter parcialmente innovador de los blancos centrales de la comedia antigua. En conclusión, el par cómico aristofánico, si bien se ajusta básicamente al modelo binario tradicional, adopta la novedad de que el polo negativo (*i.e.* el burlado, el perdedor) está representado por el más poderoso, sobre todo por el poder político, o el que tiene una clara superioridad en el plano militar, judicial o intelectual. El blanco cómico central ya no es el Tersites o el Iro homéricos; tampoco un blanco abstracto como en la fábula, ni el enemigo personal del yambo, sino un enemigo público y poderoso, de carácter extratextual.

⁵⁰ Henderson (1990: 294-5) señala que la enemistad en el plano personal continúa en la comedia en el enfrentamiento entre Cleón y Aristófanes, pero la comedia difiere del yambo en que los enemigos se presentan al mismo tiempo como “enemigos de la ciudad”. Más recientemente, Keane (2007: 36) reafirma que Arquíloco no ataca al sistema político y social, sino que se focaliza en una familia privada.

⁵¹ Sobre Epicarmo, véanse Pickard-Cambridge [1927] (1997: 353-413), Murphy (1972: 174-5) y Carrière (1979: 191-207). Casio (2004: 193) considera que la influencia de Epicarmo sobre la comedia antigua es importante. Olson (2007: 10), por el contrario, argumenta que no hay influencia directa.

⁵² El personaje de Demos en *Caballeros* también tiene rasgos de campesino (véase *Caballeros* 41).

⁵³ Melero Bellido (1997: 125). Sobre el *Dionysaléxandros*, cf. también Carrière (1979: 209), Sommers-tein (1997: 183-4), Storey (2006), Bakola (2010: 180-208).

Algunos autores como Whitman (1964) han señalado, a diferencia de nuestro enfoque, la semejanza entre el Tersites homérico y el héroe cómico aristofánico. Según el autor, Tersites se asemeja al héroe cómico porque es un hombre de baja condición social, un parlanchín (ἀμετροεπής), un βωμολόχος, que cumple el papel de bufón del ejército. Así como el héroe aristofánico, Tersites conjuga lo infrahumano (su fealdad), lo humano (su capacidad de expresar sus sentimientos) y lo suprahumano (sus acusaciones se parecen a las de Aquiles contra Agamenón). Sin embargo, no es exactamente un héroe cómico, porque no puede desarrollar totalmente su condición: "vive en la *Iliada* y es difícil ser un carácter bajo en una tradición alta"⁵⁴. Si bien Whitman pone el énfasis en la condición de Tersites como bufón y burlador, en realidad, la *Iliada* destaca en todo momento la condición ridícula de Tersites: Tersites en el canto II no es el burlador, sino el burlado⁵⁵ y encuadra en todo caso en el esquema tópico del burlador-burlado. El mundo aristocrático de la épica, en el cual el poderoso se ríe de su súbdito, se reformula en el par aristofánico bajo la mirada democrática de la comedia; y el ciudadano común pasa a reírse del ciudadano destacado, esto es, un general⁵⁶ que gozaba de poder y buena reputación.

De acuerdo con nuestra hipótesis, el blanco relevante o destacado permite que el discurso cómico tenga mayor capacidad de daño. En cambio, cuando el blanco es irrelevante o sin poder, la dimensión polémica potencial del humor disminuye porque el personaje ya es bajo por sí mismo y se encuentra devaluado *a priori* a los ojos del receptor. El par Aristofánico, por ende, posee una fuerza argumentativo-polémica mucho mayor que su antecedente homérico porque ubica en el foco de la burla, ya no al personaje inferior, sino al más poderoso.

⁵⁴ Whitman (1964: 47).

⁵⁵ Cf. Nagy (1979: 262).

⁵⁶ Cf. nota 13.

2.4. Lámaco y los estereotipos cómicos

La figura de Lámaco se elabora, como señalamos, sobre el tópico tradicional del fanfarrón, que se remonta a Homero y está claramente presente en el polo negativo de Iro. Por otra parte, el *tópos* más restringido del “general fanfarrón” tiene un antecedente en la poesía de Arquíloco (fr. 166 Rodríguez Adrados, 114 West)⁵⁷:

οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ’ ὑπεξυρημένον·
ἀλλὰ μοι σμικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ῥοικός, ἀσφαλέως βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίης πλέως.
No me gusta un general grande ni con las piernas abiertas
ni orgulloso de sus rizos ni bien afeitado;
para mí que sea uno pequeño y de piernas
curvas, firme sobre sus pies, de gran corazón.

El poema de Arquíloco se limita a la burla del aspecto físico del general, que lo encuadra dentro del tipo cómico del fanfarrón. Aristófanes, en cambio, llega más lejos en su escala ascendente de blancos cómicos: la fanfarronería queda atrás y es sobrepasada por las burlas respecto de aspectos más comprometedores que involucran, como vimos, la calidad moral del personaje. El comediógrafo, podemos decir, se vale de tópicos cómicos tradicionales, pero siempre introduce aspectos innovadores. La apoyatura sobre tópicos cómicos favorece, por cierto, la eficacia de lo cómico, en la medida en que la risa requiere cierto consenso de base. Esto significa que es más fácil hacer reír cuando se ataca blancos compartidos de larga tradición que cuando se embiste contra un objeto de burla no sancionado por la tradición literaria. Para propiciar la generación de esa complicidad inicial que la

⁵⁷ Utilizamos la edición de Rodríguez Adrados (1981).

risa reclama, Aristófanes emplea contra Lámaco una serie de lugares comunes cómicos: en primer lugar, se vale de la fuerza tópica del par tradicional y los sentidos asociados al polo negativo (*i.e.* maldad, estupidez, bajeza, incluida la fanfarronería presente, por ejemplo, en Iro y en Tersites); en segundo lugar, emplea el *tópos* adicional del “general fanfarrón”, de menos tradición que el primero⁵⁸.

En la técnica retórica el uso de los *tópoi* (acuerdo, lugar común) permite que la verdad aceptada en las premisas se traslade a las conclusiones. De un modo parecido, los *tópoi* tradicionales cómicos, que llevan en sí mismos la idea de que el blanco tópico es bajo, despreciable y ridículo, trasladan esa imagen negativa tradicional al nuevo blanco sobre el cual se aplica el viejo *tópos*. Si Lámaco gozaba de estima entre sus conciudadanos y también la política belicista, la aplicación sobre él de tópicos cómicos imprime sobre este una visión devaluada. El ridículo contenido en la imagen del polo negativo del par tópico o en el *tópos* del “general fanfarrón” recae sobre Lámaco y permite convertir al sujeto en un objeto también degradado. En suma, los tópicos constituyen un recurso cómico argumentativo eficaz en la medida en que facilitan la transferencia de acuerdos tradicionales y sentidos negativos hacia el nuevo blanco. El *tópos* cómico constituye, entonces, un punto fundamental de contacto entre humor, literatura y retórica⁵⁹.

Sin embargo, Aristófanes no se limita a la burla contra blancos tópicos tradicionales (*i.e.* la burla contra el débil), que no hacen más que reforzar estereotipos negativos compartidos⁶⁰, sino que aplica esos viejos *tópoi* y su carga negativa a blancos novedosos, según vimos, personajes contemporáneos de alta relevancia

⁵⁸ Hemos visto un antecedente del tópico del “general fanfarrón” en Arquíloco. Otra hipótesis sostiene que, en particular, el tópico del *miles gloriosus* llega a la comedia a través del drama siciliano. Webster (1953: 64) pone en duda esa hipótesis y sostiene, en cambio, que la aparición del soldado como figura histórica de la comedia se produce a partir del personaje de Lámaco en *Acarnienses*. Sobre esta discusión, véase Gil Fernández (1975: 74-78).

⁵⁹ Trataremos con más detalle este punto en el capítulo dedicado a *Caballeros*.

⁶⁰ Utilizamos la noción de estereotipo de Amossy (2001: 69): “una representación social, un esquema colectivo cristalizado que corresponde a un modelo cultural dado”.

política y social. Es decir que el comediógrafo se apoya, por un lado, en estereotipos heredados (el polo negativo tópico y el *tópos* del general fanfarrón), pero por otra parte se aleja del tópico tradicional del blanco cómico débil, al estilo de Tersites. Por eso, podemos sostener que el blanco central aristofánico es, en parte, tradicional y, en parte, novedoso en tanto aspira a producir un nuevo juicio y no a burlarse de un objeto devaluado *a priori* a los ojos del receptor. Su costado estereotipado y convencional favorece la generación de complicidad con el público –en base al acuerdo que reposa en el lugar común– y su aspecto innovador (la ruptura del *tópos* cómico del débil) propicia un fuerte efecto polémico y transformador, un movimiento de ruptura, que tiende al cambio y no al mero refuerzo de visiones tradicionalmente aceptadas.

3. LAS OTRAS ESCENAS AGONALES PROTAGONIZADAS POR EL PAR CÓMICO

3.1. La segunda escena agonal (*Acarnienses* 1071-1142)

Hay dos escenas más que involucran el enfrentamiento directo entre el héroe Diceópolis y su antagonista, el polo negativo Lámaco, que repasaremos de manera sucinta. La segunda escena agonal protagonizada por la dupla se desarrolla en casa de Lámaco (vv. 1071-1142)⁶¹. Se presenta el mensajero y llama a la puerta del general para que se ponga en camino a la frontera y cumpla sus funciones militares (v. 1071):

κῆρυξ

ἰὼ πόνοι τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι.

Λάμαχος

τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;

Heraldo: ¡Ay fatigas y combates y Lámacos!

Lámaco: ¿Quién hace resonar alrededor mis moradas adornadas con bronce?

(vv. 1071-2)

Al entrar en escena, el heraldo realiza el conocido juego de palabras entre μάχαι y Λάμαχοι, el mismo que aparece en boca de Diceópolis en el verso 270, antes de que el antagonista salga a escena. El verso 1072 apela, además, a otro recurso cómico reiterado: el lenguaje altisonante, épico y paródico, de Lámaco. Sus expresiones del verso 1072 se refieren seguramente a los escudos capturados por los vencedores que adornaban las paredes de los vencidos⁶². Olson sostiene que

⁶¹ Antes de la segunda escena agonal, se desarrolla un breve episodio protagonizado por Diceópolis y un esclavo de Lámaco (vv. 959-970), pero no por el propio antagonista: el esclavo viene a comprar tordos y una anguila al mercado que acaba de abrir Diceópolis, pero el héroe no está dispuesto a comerciar con él. En este episodio, Diceópolis se burla nuevamente de las armas de Lámaco, en particular, de sus penachos (v. 967).

⁶² Olson (2002: 331).

este verso es paratrágico⁶³, sin embargo, podemos agregar que también tiene connotaciones épicas: el verbo κτυπέω suele estar referido en Homero al rayo de Zeus⁶⁴. El término δῶμα, asimismo, se utiliza especialmente en poesía y, en Homero, hace referencia frecuente a la morada de los dioses⁶⁵. Mediante estos usos de raigambre homérica, Lámaco sobredimensiona su casa bajo un retrato idealizante que la asemeja al Olimpo.

La respuesta del heraldo vuelve a emplear recursos cómicos conocidos, como el juego fónico entre λόφων y λόχων del verso 575:

κῆρυξ

ἰέναις' ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον
ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους (...).

Heraldo: Los generales te ordenan marchar hoy
rápidamente con tus batallones y penachos.

(vv. 1073-4)

Tanto en el juego con el nombre de Lámaco como en la repetición fónica entre λόφων y λόχων se utiliza el mismo procedimiento: la frase pronunciada por primera vez por Diceópolis como burla contra Lámaco y el belicismo, aparece ahora en boca del heraldo como si se hubieran convertido en frases formularias para ridiculizar al personaje. De esta manera, Aristófanes genera una serie de *Leitmotive* cómicos sobre Lámaco, que contribuyen a su tipificación.

La escena presenta un evidente contraste entre la suerte de los dos personajes⁶⁶: uno es convocado por el mensajero para marchar al combate⁶⁷ y el otro, para

⁶³ Olson (2002: 331-2).

⁶⁴ Por ejemplo, en *Ilíada* VIII. 75, VII. 479; *Odisea* XXI. 413 (cf. Liddell-Scott-Jones, 1996: 1003).

⁶⁵ Por ejemplo, *Ilíada* II. 13 (cf. Liddell-Scott-Jones, 1996: 464).

⁶⁶ Dale (1969: 291), Dover (1972: 81), Sutton (1980: 36), Albini (1997: 81-2).

⁶⁷ En el citado verso 1073, Lámaco recibe de parte de los generales la orden de marchar al combate como si él mismo tuviera un cargo inferior al de general; sin embargo, en el verso 593 el personaje se ha nombrado a sí mismo como στρατηγός. MacDowell (1995: 68) adhiere a la hipótesis de que el verso 593 sería una corrección realizada a último momento, luego de la reciente elección de Lámaco como general, pero que el autor no habría podido reescribir los versos 1073 ss. Cf. nota 13.

disfrutar de la fiesta y el banquete. Las quejas de Lámaco por no poder asistir al banquete revelan su escaso valor y su falso espíritu guerrero, del que hace ostentación por medio de su atuendo y lenguaje altisonante:

Λάμαχος

ἰὼ στρατηγοὶ πλείονες ἢ βελτίονες.
οὐ δεινὰ μὴ 'ξεῖναί με μῆδ' ἐορτάσαι;

Δικαιοπόλις

ἰὼ στράτευμα πολεμολαμαχαϊκόν.

Λάμαχος

οἴμοι κακοδαίμων· καταγελάς ἤδη σὺ μου;

Δικαιοπόλις

βούλει μάχεσθαι, Γηρυόνη, τετραπτίλω;

Λάμαχος

αἰαῖ!

οἶαν ὁ κῆρυξ ἀγγελίαν ἤγγειλέ μοι.

Lámaco: ¡Ay generales más numerosos que valerosos!

¿No es terrible que no se me permita celebrar la fiesta?

Diceópolis: ¡Ay ejército de la guerralamáquica!

Lámaco: ¡Ay de mí desgraciado! ¿Ya te ríes de mí?

Diceópolis: ¿Quieres luchar, Geriones, con uno de cuatro plumas?

Lámaco: ¡Ay qué noticia me trajo el heraldo!

(vv. 1078-1084)

De manera parecida a la primera escena, Diceópolis asume el papel de satirista, burlándose expresamente de la suerte (v. 1080) y de las armas (1082) de Lámaco⁶⁸. En el texto aparece en forma explícita el verbo καταγελάω (v. 1081), así como en la dupla épica Odiseo se ríe abiertamente del Cíclope (*Odisea* IX. 413), semejanza que destaca una vez más el vínculo existente entre ambos polos positivos.

En definitiva, esta segunda escena agonal retoma exactamente los mismos recursos de la primera: los juegos con el nombre de Lámaco, la burla de las armas, la parodia del lenguaje épico. Vale la pena subrayar que Aristófanes repite una y otra vez las chanzas inocentes, pero no vuelve a incurrir en la burla seria que

⁶⁸ Cf. *Acarnienses* 1107: ὦνθρωπε, παῦσαι καταγελάων μου τῶν ὄπλων (Lámaco: “¡Hombre, deja de reírte de mis armas!”).

remata la primera escena. Sin duda, era más fácil hacer reír al público, sin exclusión de ningún sector, mediante penachos y juegos de palabras que mediante acusaciones comprometedoras. Una vez establecido el valor simbólico del personaje (el fraude de la guerra), Aristófanes no vuelve a arriesgar la adhesión del público partidario del belicismo con burlas de tono más hostil.

Si bien Lámaco es un individuo de existencia extratextual, la insistencia en tipificar su lenguaje (de tono épico) y su apariencia física (sus armas presuntuosas) contribuyen a convertirlo en un tipo cómico. Al elegir un personaje real, Aristófanes logra, por un lado, generar un contacto directo con su tiempo, su lugar de enunciación y con el individuo histórico; pero al mismo tiempo construye su personaje de un modo tal que le quita cierto grado de realismo al transformarlo en un personaje tipificado⁶⁹. Este movimiento de ficcionalización, no puede anular, con todo, los efectos que genera la elección de un blanco con un referente extratextual concreto. Podemos hablar, entonces, de la construcción de una “ficción referenciada”, de un personaje que se muestra ficcional y, al mismo tiempo, situado en su contexto de enunciación. La elección de blancos destacados, que forman parte de la élite política y militar y que se erigen en la obra como representantes de ideas políticas contemporáneas, no puede tener el mismo efecto que tendría la construcción de blancos cómicos meramente ficcionales, sin referencia concreta. Aristófanes podría haber optado por poner en escena un antagonista inventado o un general o líder político anónimo. En ese caso, la obra perdería fuerza argumentativa y vería debilitado su asidero extratextual; el anclaje no desaparecería del todo porque esos personajes ficcionales no identificados encontrarían, con todo, una referencialidad externa: los líderes políticos reales.

⁶⁹ El carácter tipificado del personaje de Lámaco ha llevado a algunos autores a negar su relación con el Lámaco histórico y a considerarlo un tipo cómico de carácter ficcional. Al respecto, véase nota 12 de este mismo capítulo.

Pero al darle al antagonista una identidad claramente definida, la fuerza persuasiva del ataque cómico aumenta porque la relación con la realidad se vuelve más directa y más patente. También los discursos políticos de la asamblea se caracterizan por su necesario anclaje contextual; por lo tanto, la referencialidad del blanco en la comedia no solo tiene el efecto de desdibujar las fronteras entre ficción y realidad, sino también entre discurso teatral y discurso deliberativo.

Cabe subrayar que la elección de un referente concreto no es por sí misma una prueba interna suficiente de la intención argumentativa de un texto, porque el texto puede mantenerse neutral respecto de ese referente. Sin embargo, la elección de blancos de existencia extratextual, relevantes en el plano militar y político, sumados al uso de recursos cómicos que funcionan en el texto como marcas de enunciación desfavorables respecto de estos blancos y que ridiculizan aspectos comprometidos del mismo, deja en evidencia la voluntad del autor de devaluar de manera real y efectiva al personaje y la postura política que representa. Asimismo, el contraste entre la falta de referencialidad del héroe, personaje de ficción, y la referencialidad del antagonista resalta, precisamente, este último aspecto; dicha disimetría deja bien en claro –por si la ambigüedad propia de lo cómico y de la ficción no lo muestran claramente– cuál de los dos personajes es sin lugar a dudas el blanco central de la obra y cuál no. El polo negativo se vuelve entonces más notorio y material, con la materialidad que solo puede alcanzar una representación que tiene un referente concreto en el mundo externo.

3.2. La tercera escena agonal (*Acarnienses* 1174-1234)

La tercera y última escena protagonizada por el par cómico se ubica al cierre de la obra (vv. 1174-1234), un lugar claramente estratégico que le aporta especial relevancia y fuerza persuasiva. Antes de que Lámaco salga a escena y se enfrente

directamente con el héroe, aparece un mensajero que relata su desgraciada suerte bajo la forma de una *rhêsis* paródica⁷⁰:

οἰκέτης

ὦ δμῶες οἱ κατ' οἶκόν ἐστε Λαμάχου,
ὔδωρ ὔδωρ ἐν χυτριδίῳ θερμαίνετε. (1175)
ὀθόνια κηρωτὴν παρασκευάζετε
ἔρι' οἰσυπηρά, λαμπάδιον περὶ τὸ σφυρόν.
ἀνήρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον
καὶ τὸ σφυρόν παλίνορρον ἐξεκόκκισεν
καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσῶν (1180)
καὶ γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.
πτίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου πεσόν
πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος
"ὦ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδῶν
λείπω φάος γε τοῦμόν· οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ". (1185)
τοσαῦτα λέξας εἰς ὑδρορρόαν πεσῶν
ἀνίσταται τε καὶ ξυναντᾶ δραπέταις
ληστὰς ἐλαύνων καὶ κατασπέρχων δορί.

Servidor: Sirvientes que estáis en la casa de Lámaco:

agua, calentad agua en una pequeña marmita.

Preparad vendas, cerato, lana grasienta, hilas para el tobillo.

El hombre se ha herido con una estaca al saltar un foso,

se torció y dislocó el tobillo

y, al caer, se rompió la cabeza contra una piedra

y despertó a la Górgona del escudo.

Y una gran pluma de pájaro-fanfarrón, cayendo

contra las piedras, entonó este terrible canto:

"Ojo ilustre, viéndote ahora por última vez,

abandono la luz de mi vida; ya no existo".

Después de decir estas cosas y de haber caído en el canal⁷¹,

se levantó y se encontró con unos fugitivos

cuando perseguía y hostigaba bandidos con su lanza⁷².

(vv. 1174-1188)

⁷⁰ Blaydes [1887] (2011: 145) propone eliminar los versos 1181-8 del relato del mensajero por encontrarlos carentes de sentido. Sommerstein (1978: 390-395) alega en favor de su autenticidad y considera, entre otros argumentos, que otros discursos de mensajeros ubicados antes del éxodo también presentan cierto grado de incoherencia (cf. *Aves* 1706-19, *Asambleístas* 1112-26).

⁷¹ Aceptamos la interpretación de Olson sobre este verso (2002: 354).

⁷² Olson (2002: 356) argumenta que, aunque no sea esperable que un hombre después de sufrir tal herida pueda levantarse y luchar contra unos bandidos, no hay razón para eliminar estos versos porque el Lámaco aparece luego en escena (v. 1190) desplazándose por sus propios medios.

Este pasaje recuerda las micro-narraciones homéricas que describen la herida y la caída del guerrero en *Iliada*⁷³. Al igual que en esta escena paródica, en Homero se suele utilizar una expresión formular con el verbo πίπτω (ἐν κονίησι πίπτειν, “caer en el polvo”) para representar la muerte heroica del personaje⁷⁴. Pero a diferencia de las secuencias homéricas, Lámaco no se lastima en combate sino de un modo ridículo, al saltar un foso.

El toque cómico de la cabeza de Górgona que se despierta del escudo sigue la tónica recurrente de la ridiculización de las armas. Por su parte, el verso 1182 retoma la referencia del verso 589 a las plumas del “pájaro-fanfarrón”. Una vez más el tópico de la arrogancia contrasta con la imagen del Lámaco derrotado.

El retrato antiépico del polo negativo lesionado físicamente remite también en este punto al modelo del par cómico tradicional: el castigo físico del polo negativo de la dupla homérica (el Cíclope, Tersites, Iro) se muestra siempre, según vimos, como un escarnio merecido y degradante, a diferencia del cuerpo herido del héroe en la batalla que se suele presentar bajo un retrato estilizado y poético. Lo mismo ocurre en el par cómico aristofánico: el tratamiento que se le da a la lesión física de Lámaco suprime todo tipo de identificación, compasión y sentimiento de admiración por parte del espectador. En particular, la escena recuerda especialmente la cómica caída de Iro “sobre el polvo” (ἐν κονίησι), que termina ensangrentado en el suelo, chillando como un animal herido y dando patadas en el suelo (*Odisea* XVIII. 97-100), en contraste con las mencionadas muertes heroicas de la *Iliada*⁷⁵. El nuevo paralelismo entre los arrogantes Iro y Lámaco, que se desploman ridículamente en el polvo como antihéroes épicos, retoma nuevamente la

⁷³ Por ejemplo, *Iliada* XVI. 345-350.

⁷⁴ Por ejemplo, *Iliada* XI. 425. Véase Liddell-Scott-Jones (1996: 1406).

⁷⁵ Sobre la caída de Iro, véase el segundo capítulo (pp. 144-5).

particular intertextualidad observada entre el par Diceópolis-Lámaco y la dupla de Odiseo-Iro a propósito del disfraz de mendigo.

Foley (1988) y más recientemente Moorton (1999) han observado también la intertextualidad presente entre la imagen de Lámaco lesionado y la herida del Télefo de Eurípides⁷⁶. Sin duda, la escena combina multiplicidad de intertextos y alusiones, como suele ocurrir en la comedia de Aristófanes, para potenciar el ataque contra el blanco cómico central.

Luego de la *rhêsis* paródica del mensajero, Lámaco aparece en persona, se lamenta por su situación de un "modo poco viril"⁷⁷ y asegura falsamente que ha sido herido por una lanza enemiga, aunque el público acaba de escuchar la versión contraria del mensajero⁷⁸:

Λάμαχος

ἀτταταῖ ἀτταταῖ.

στυγερὰ τάδε γε κρουεῖν πάθεα. τάλας ἐγώ

διόλλυμαι δορὸς ὑπὸ πολεμίου τυπεῖς.

ἐκεῖνο δ' αἰακτὸν ἂν γένοιτο,

Δικαιοπόλις εἴ μ' ἴδοι τετρωμένον

κᾶτ' ἐγγάνοι ταῖς ἐμαῖς τύχαισιν.

Lámaco: ¡Ay, ay, ay!

Estos odiosos sufrimientos que hielan de espanto. ¡Infeliz de mí!

Muero herido por lanza enemiga.

Sería lamentable

si Diceópolis me viera herido

y se burlara de mis desgracias.

(vv. 1190-1197)

⁷⁶ Foley (1988: 39) destaca que en el final Lámaco termina siendo herido al igual que el héroe Télefo. Moorton (1999: 42), por su parte, observa también la intertextualidad con el *Télefo* y subraya que Lámaco se lastima con una estaca de vid (*i.e.* Dioniso, el dios de la paz). Por cierto, el verso 1188 es identificado por el escoliasta como una cita del *Télefo* de Eurípides (cf. Sommerstein, 1978: 394-5; Olson, 2002: 356). Sobre la historia de Télefo, véase más adelante (n. 105).

⁷⁷ Cortassa (1988: 238).

⁷⁸ Cortassa (1988: 238).

Los temores de Lámaco se confirman: Diceópolis sale a escena acompañado por jóvenes mujeres⁷⁹ y se burla de él, como en las escenas anteriores, cumpliendo su papel de satirista y haciendo sus consabidas deformaciones cómicas del nombre de Lámaco⁸⁰. La derrota final del polo negativo y la victoria de Diceópolis, que vence en una competencia de bebedores⁸¹, se adaptan claramente –y lo evocan– al esquema del vencedor y el vencido del par tradicional.

Desde la primera escena hasta la resolución final del conflicto, el héroe cómico pasa de una situación desfavorable –alejado de su tierra, defensor de una posición minoritaria, a la que se oponen el resto de los personajes– a una situación favorable: el regreso al campo⁸², con las treguas y los festejos. El antagonista recorre el camino inverso: parte de una situación de poder y superioridad, en la que es beneficiario de embajadas rentadas y participa de la posición mayoritaria en favor de la guerra, pero termina aislado del coro campesino, físicamente lesionado y burlado por el héroe. Su recorrido de una situación de felicidad a una de infelicidad es semejante a la *peripéteia* de muchos héroes trágicos –por ejemplo, Edipo y Creonte en *Edipo rey* y *Antígona* respectivamente–, quienes sufren su trágico descenso desde el máximo poder hasta la situación más penosa. En este

⁷⁹ Henderson [1975] (1991: 57-61) ha señalado que la *pólis* ateniense corrupta, estéril, de la primera parte es finalmente reemplazada por un nuevo mundo festivo, situado en el campo, en el que abundan la heterosexualidad, la fertilidad y la comida. El mismo contraste se presenta entre las primeras escenas y el desenlace de la comedia *Paz* (Henderson, 1991: 63). Sobre el κῶμος final, característico de la comedia aristofánica, cf. Cornford [1914] (1993: 56-77).

⁸⁰ *Acarnienses* 1207: ἦ ἦ χαίει Λαμαχίπιον (Diceópolis: “Hola, Lamaquipito”). Kanavou (2011: 29) observa que el elemento -πιπος, de carácter aristocrático, ridiculiza quizás los orígenes humildes de Lámaco.

⁸¹ Edmunds (1980: 25-32) considera que la victoria del héroe en la competencia de bebedores representa, asimismo, la victoria del poeta. Según el autor, Diceópolis en el desenlace de la obra construye su ciudad justa, caracterizada por la paz, la privacidad, la devoción a la familia y a los festivales.

⁸² Cf. Henderson [1975] (1991: 57-61) y Edmunds (1980: 27). Una lectura diferente realiza Compton-Engle (1999a), quien argumenta que Diceópolis pasa de ser un hombre rural a ser un hombre urbano. Por lo tanto, la obra no implica la victoria de los valores campesinos. A nuestro modo de ver, Diceópolis regresa al campo, pero ya transformado con los hábitos de un campesino urbanizado.

sentido, el antagonista del par aristofánico también asume rasgos paratrágicos, además de la intertextualidad observada con el *Télefo* y de otros efectos paratrágicos adicionales como la apelación al sol de los versos 1184-5 (“Ojo ilustre, viéndote ahora por última vez, abandono la luz de mi vida; ya no existo”)⁸³. Sin embargo, la derrota definitiva de Lámaco no resulta trágica, sino ridícula, y tiene su contraparte en el ascenso cómico del héroe, que termina en una situación festiva. El complejo juego paródico de esta escena final involucra, en suma, multiplicidad de intertextos tanto de la épica (*i.e.* el par Odiseo-Iro, la escenas de la muerte del guerrero) como de la tragedia (*i.e.* el *Télefo* euripideo, la caída del rey trágico poderoso, la apelación al sol); sin embargo, nuevamente, el humor paródico no orienta su carga negativa contra sus varios intertextos literarios, sino que se pone al servicio de la degradación cómica del blanco contextual, que aparece retratado negativamente como un héroe paródico tanto épico como trágico. La multiplicidad de intertextos heroicos no hace más que potenciar el contraste entre la figura del héroe tradicional de los géneros serios (épica y tragedia) y la del antihéroe aristofánico, a fines de exponer a los ojos del público su carácter de héroe falso y de polo negativo del par.

3.3. El humor verbal, paródico y satírico en las escenas agonales

A partir del análisis de las tres escenas agonales en las que participa el blanco cómico central, intentaremos hacer una sistematización de los recursos cómicos dominantes. Hay tres formas de humor que prevalecen en ellas: el humor verbal, el paródico y el satírico.

⁸³ Olson (2002: 335) indica los modelos trágicos en los cuales se registra la apelación al sol: Esquilo, *Agamenón* 1323-5; Sófocles, *Ajax* 856-8; Eurípides, *Hécuba* 411-12.

Hemos sostenido la hipótesis de que el humor y todas sus variedades tienen una dimensión polémica potencial: la capacidad de devaluar un blanco a los ojos del receptor. La dimensión polémica se actualiza y entra en acción cada vez que el humor recae sobre un blanco bien identificable. Si el autor, por ejemplo, pone en escena un simple juego de palabras, sin un blanco determinado, la finalidad del recurso cómico es el mero entretenimiento. Pero si los recursos de humor verbal recaen sobre un blanco específico, el poder degradante de la risa se activa en contra de este.

Hemos visto, además, que estas tres formas de humor (verbal, paródico, satírico) tienen diferentes clases de blancos característicos, aunque no excluyentes entre sí. El humor satírico suele focalizarse sobre blancos extratextuales: pueden ser individuos, instituciones, ideas. La parodia suele recaer sobre blancos intertextuales: el modelo parodiado al que imita de manera burlesca. El humor verbal genera rupturas imprevistas del código, efectos inesperados en el plano del lenguaje⁸⁴; por lo tanto, decimos que tiene un blanco metalingüístico. Por ejemplo, los neologismos cómicos violentan la convención lingüística de manera evidente; las repeticiones fónicas generan un efecto de ruptura respecto del discurso esperable, acústicamente desemejante, y pueden provocar asociaciones inesperadas entre términos; asimismo, los juegos de doble sentido sexual quiebran también el lenguaje socialmente adecuado, esperable, del decoro. El humor verbal es quizás la forma que puede escapar más fácilmente a los efectos degradantes de lo cómico. Es posible hacer un juego cómico de palabras sin devaluar a ningún blanco en particular. En ese caso, la violencia inherente al humor se vuelve contra el propio código burlado e implica una simple ruptura y desviación de la norma.

⁸⁴ La ruptura de la expectativa provoca un efecto de comicidad, que ha sido señalado por las teorías que explican el humor como un fenómeno de incongruencia.

Pero también el humor verbal puede ponerse al servicio del ataque contra blancos concretos, como en Aristófanes, que lo utiliza para degradar a su blanco satírico Lámaco y la política belicista que este representa. En los pasajes protagonizados por la dupla cómica de *Acarnienses* registramos algunos ejemplos, como ser las repeticiones fónicas humorísticas (*i.e.* λόφων y λόχων, vv. 575, 1074) y los neologismos cómicos que distorsionan el nombre de Lámaco (*i.e.* Λαμαχίππιον, v. 1207). Si se tratara de simples juegos de palabras, si no hubiera un blanco cómico identificable, no se activaría la dimensión polémica potencial del humor, pero en la obra esos juegos lingüísticos colaboran evidentemente con el ataque contra el blanco extratextual.

La parodia también tiene efectos polémicos negativos: suele degradar el intertexto parodiado y dejar en evidencia los aspectos débiles o ridiculizables del modelo prestigioso. Aristófanes utiliza frecuentemente el humor paródico, pero al servicio del humor satírico; es decir que el blanco extratextual domina sobre el blanco intertextual que queda subsumido a este. Por ejemplo, la parodia del lenguaje épico en boca de Lámaco ridiculiza tal vez la concepción heroica del hombre y la celebración constante de la guerra del modelo parodiado; sin embargo, el blanco dominante es, fundamentalmente, la política belicista contemporánea, es decir, el blanco extratextual. Por lo tanto, podemos decir que en la comedia aristofánica la parodia colabora con la sátira para degradar el discurso antagonista.

En conclusión, si bien parte de la crítica ha negado expresamente la relevancia del humor satírico en la obra del comediógrafo⁸⁵, esta variedad de lo cómico constituye un recurso dominante, aquel que de acuerdo con nuestra hipótesis potencia la dimensión argumentativa de lo cómico más que ninguna otra

⁸⁵ Por ejemplo, Whitman (1964), Storey (1996) y Silk (2000), quienes consideran que el humor satírico no es central en la comedia aristofánica (cf. pp. 96 ss.).

de las otras formas del humor, debido precisamente a su asidero contextual. Es decir que aunque Aristófanes emplea el humor verbal, el paródico y el satírico de manera profusa, los dos primeros se ponen al servicio del último para degradar al polo negativo. El dominio de esta forma de humor sobre las otras, es decir, la preferencia de blancos centrales contextuales, es un elemento más que evidencia claramente las intenciones argumentativas del autor, esto es, su voluntad de incidir en la realidad y en el debate contemporáneo.

Por otra parte, los recursos de humor verbal y paródico gozan de alto consenso y no chocan con las resistencias que puede encontrar el humor satírico, en el caso de que el público sea afín a las posiciones extratextuales satirizadas. Por lo tanto, la parodia y el humor verbal funcionan también de manera estratégica para allanar el camino a la sátira sorteando las resistencias del público partidario. Hemos visto en la primera escena agonal que las burlas iniciales son simples juegos de humor verbal y paródico y que la burla final se concentra en denuncias comprometedoras que tienen fuerte anclaje en la realidad contemporánea. Las burlas finales trascienden, entonces, el plano del intertexto y de la ruptura del propio código para concentrarse plenamente en el ataque extratextual de la conducta de los partidarios del belicismo.

4. EL BLANCO ATENUADO: EL HÉROE CÓMICO

Hasta el momento nos hemos concentrado en el análisis de los recursos cómicos que se utilizan para devaluar al polo negativo de la dupla en *Acarnienses*. Pero esa degradación se apoya además en otros recursos, no necesariamente cómicos, que funcionan como marcas de enunciación y guían la interpretación de los espectadores. La degradación del blanco cómico en esta obra se refuerza por la exaltación de su polo opuesto, el héroe, favorecido por indicadores positivos, como en la dupla tradicional.

En primer lugar, Diceópolis, si bien no resulta ajeno al ridículo, es sometido a escasos procedimientos de ridiculización, en comparación con héroes como el Morcillero o Estrepsíades. El contraste entre la ridiculización constante de Lámaco y el ridículo ocasional contra Diceópolis es en sí mismo un rasgo enunciativo que indica las preferencias del enunciadador-autor. La recurrencia del ataque cómico, por cierto, constituye una de las variables observadas que distinguen el humor hostil del humor atemperado⁸⁶.

Por otra parte, los efectos corrosivos de lo cómico pueden atenuarse también, de acuerdo con nuestra hipótesis, con la atribución de marcas de enunciación positiva. Los índices que favorecen a Diceópolis se multiplican en la obra. MacDowell (1983) en su artículo "The Nature of Aristophanes' 'Akharnians'" ha sintetizado algunos de estos indicadores textuales que destacan positivamente la imagen del héroe. En primer lugar, argumenta MacDowell, Aristófanes intenta lograr la identificación entre el público y Diceópolis mediante el monólogo de apertura del héroe (vv. 1-42). Este parlamento inicial alude a hechos ocurridos en el

⁸⁶ Véase p. 70.

teatro; de este modo, Diceópolis se ubica en el lugar del espectador⁸⁷. En segundo término, el nombre del personaje lo presenta como una representación del ciudadano justo⁸⁸. En tercer término, la imagen de Diceópolis se construye como la de un patriota que busca la paz para toda Atenas y que solo pacta la tregua individual una vez que ha fracasado en sus intentos. En cuarto lugar, Diceópolis rechaza compartir la paz con un personaje campesino que viene a pedir su ayuda porque seguramente sería un conocido partidario de la guerra⁸⁹. Por último, la iniciativa de la paz de Diceópolis alcanza el éxito. Se puede agregar, además, la importante observación de de Ste. Croix (1972), quien destaca el hecho de que Diceópolis habla en algunos pasajes (vv. 377-82, 497-503) como si fuera el propio poeta⁹⁰. El comediógrafo aprovecha la indeterminación que caracteriza al referente

⁸⁷ Van Steen (1994) observa también que *Acarnienses* involucra a los espectadores de la obra mediante la escena inicial en la *Pnyx*, que ubica al público en el lugar de asistente a la asamblea.

⁸⁸ Sobre el nombre parlante de Diceópolis y su valor político para la interpretación seria de la obra, véanse Russo [1962] (2002: 34), de Ste. Croix [1972] (1996: 55-6), Edmunds (1980: 1-2), Moorton (1999: 27), Buis (2003: 101), Kanavou (2011: 27).

⁸⁹ Una opinión diferente sostiene Whitman (1964: 78-9), quien destaca el egoísmo del héroe. Según Whitman, Diceópolis despliega en las escenas finales su egoísmo y espíritu de auto-afirmación. En una misma línea, Dover (1972: 87-88) compara el egoísmo de Diceópolis, que se rehúsa a compartir la paz con otros personajes, con la acción benéfica de Trigeo. Thiery (1986: 197), por su parte, considera que la simpatía que genera el héroe en la primera parte de la obra contrasta con la antipatía que produce su actitud egoísta en la segunda. El egoísmo de Diceópolis lo emparenta, según este autor, con los héroes Estrepsíades y Filocleón (1986: 297). También han advertido el egoísmo del héroe Newiger [1980] (1996: 147), Bowie (1982: 40) (1993: 39), Foley [1988] (1996: 139-40). Parker (1991: 206), por el contrario, objeta con acierto que el pretendido egoísmo de Diceópolis encuentra un atenuante en la ceguera de sus conciudadanos, hecho que diferencia la situación de Trigeo y del héroe de *Acarnienses*.

⁹⁰ De Ste. Croix [1972] (1996: 53-4). Sobre la identificación directa entre Diceópolis y el poeta, Bailey (1936) ha sostenido que el papel de Diceópolis era interpretado por el propio Aristófanes. Sutton (1988) ha vuelto sobre esta hipótesis y, más recientemente, Slater (2002: 56). Edmunds (1980: 9), por el contrario, considera que no es necesario sostener que el propio autor representaba al personaje (cf. Olson, 1990a); sin embargo, mediante la asimilación entre Diceópolis y el poeta, este último puede hacer aseveraciones sobre la naturaleza de la poesía cómica. En la misma línea, Hubbard (1991) sostiene que Diceópolis es la encarnación del espíritu arquetípico de la comedia. Dobrov (1995: 56), por su parte, acuña el término "ventriloquism" para hacer referencia al fenómeno de la invasión del personaje por parte de la voz del poeta. Sobre esta identificación, véase nota 22.

de los deícticos⁹¹, como ser los pronombres personales, para dar un giro referencial desde el personaje en escena hacia el poeta. De esta manera, favorece al personaje y le da asidero extratextual a la obra asociando la figura del héroe con la del propio Aristófanes. Además de todas estas marcas de enunciación positivas, nos concentraremos en algunos indicadores de especial relevancia que no han sido observados o profundizados por la crítica.

Identificar claramente al héroe cómico resulta fundamental para reconocer cuál es el discurso y el contra-discurso en la obra, si entendemos que la dupla cómica encarna dichas voces antagónicas. Pero en la medida en que el ridículo afecta a todos los personajes sin excepción, detectar con seguridad al portador del discurso positivo resulta problemático; por lo tanto, las marcas enunciativas que favorecen al polo positivo, de aplicación sistemática en todas las obras tempranas, permiten no solo reconocer al héroe sin mayores ambigüedades, sino también morigerar los efectos degradantes de esa ridiculización generalizada.

Uno de estos elementos clave es el prólogo de las comedias y también el orden de aparición en escena de los personajes en el prólogo⁹². En las piezas tempranas, el prólogo presenta características convencionales que, a nuestro parecer, resultan significativas para que el público identifique inmediatamente al héroe. Las

⁹¹ De acuerdo con la definición de Kerbrat-Orecchioni (1993: 48) los deícticos son "las unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial (...) implica tomar en consideración algunos elementos constitutivos de la situación de comunicación, a saber: el papel que desempeñan los actantes del enunciado en el proceso de la enunciación; la situación espacio-temporal del locutor y, eventualmente, del alocutario". Esto significa que el referente de una unidad deíctica, como ser los pronombres personales, "varía con la situación" (1993: 48). En el caso de Diceópolis, la variabilidad referencial constitutiva de los deícticos, permite que la referencia de la primera persona del singular se deslice desde el personaje en escena hacia el autor. Sobre deixis y enunciación, véase García Negroni y Tordesillas Colado (2001: 60-91).

⁹² Sobre la función del prólogo véase, por ejemplo, Rodríguez Alfageme (1997: 43-65). El autor destaca que el prólogo de la comedia presenta la situación de la que parte la acción dramática: describe el espacio, el tiempo de la acción y tiene el objetivo de que el espectador acepte la hipótesis cómica. MacDowell (1995: 18) afirma también que en el prólogo los personajes explican a la audiencia la situación inicial ya sea en la forma de diálogo o monólogo. Cf. Gelzer (1960: 214-224), Dover (1972: 53-5).

comedias siguen dos modelos alternativos: 1) el héroe es aquel que sale a escena en primer orden y realiza un parlamento unipersonal (*Acarnienses*, *Nubes*); 2) se desarrolla, primero, un diálogo entre dos esclavos favorables al héroe (*Caballeros*) o entre dos esclavos del héroe (*Avispas*, *Paz*) y, luego, el tercer personaje en orden de aparición es siempre, sin duda, el héroe cómico⁹³.

Los comienzos unipersonales tienen la ventaja de que el héroe aporta su punto de vista antes que ningún otro personaje de la obra y, al no tener un interlocutor en escena, accede a una suerte de comunicación directa con el público. La soledad cómplice con los espectadores, imperceptiblemente, hace que ellos, desde un comienzo, se inclinen de su lado. El mismo efecto se produce en la parábasis cuando el coro, solo en el escenario, interpela al público. Gracias al carácter convencional del recurso, utilizado en diferentes piezas como *Acarnienses*, *Nubes*, *Lisístrata* y *Asambleístas*, obras en las cuales el monólogo inicial está a cargo de los héroes Diceópolis, Estrepsiades, Lisístrata y Praxágora respectivamente, el espectador ya podría saber con seguridad, desde la apertura de la pieza, quién era el polo positivo y quién el portador del discurso que resultaría finalmente favorecido y vencedor. Por lo tanto, el monólogo unipersonal constituye un recurso teatral con claros efectos argumentativos. En el otro modelo alternativo, la identificación del héroe sería igualmente inmediata porque el polo positivo (el Morcillero, Bdelicleón, Trigeo) sale sistemáticamente a escena en tercer orden⁹⁴.

Concentrémonos en el análisis del monólogo de apertura de *Acarnienses*:

⁹³ En *Caballeros* aparecen en primer lugar los esclavos (Nicias y Demóstenes), favorables al héroe, y luego el Morcillero. En *Avispas* se presentan los esclavos de Bdelicleón e, inmediatamente después, el propio Bdelicleón. En *Paz*, dialogan los esclavos del héroe y, en tercer lugar, Trigeo.

⁹⁴ Hay relativo acuerdo en la crítica sobre la identificación del héroe en algunas obras, como *Acarnienses* y *Paz*; pero en otras piezas como *Nubes* o *Avispas* la determinación de quién desempeña este papel ha resultado sumamente problemática. En este sentido, el orden de aparición de los personajes resulta de gran ayuda para determinar la identidad del héroe, como veremos en el análisis de *Avispas*.

Δικαιοπόλις

ὄσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν,
ἦσθην δὲ βαιά· πάνυ δὲ βαιά· τέτταρα.
ἂ δ' ὠδυνήθην ψαμμακοσιογάραρα.
φέρ' ἴδω τί δ' ἦσθην ἄξιον χαιρηδόνος;
ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδών, (5)
τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἰππέας
διὰ τοῦτο τοῦργον· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι
ἄλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὐτράγωδικόν,
ὄτε δὴ 'κεχήνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον, (10)
ὁ δ' ἀνεῖπεν, "εἰσαγ' ὦ Θεόγνι τὸν χορόν".
πῶς τοῦτ' ἔσεισέ μου δοκεῖς τὴν καρδίαν;
ἄλλ' ἕτερον ἦσθην, ἦνίκ' ἐπὶ Μόσχῳ ποτὲ
Δεξιθέος εἰσηλθ' ἄσόμενος Βοιώτιον.
τῆτες δ' ἀπέθανον καὶ διεστράφην ἰδών, (15)
ὄτε δὴ παρέκυψε Χαιῖρις ἐπὶ τὸν ὄρθιον.
ἄλλ' οὐδεπώποτ' ἐξ ὄτου 'γὼ ὀύπτομαι
οὕτως ἐδήχθην ὑπὸ κονίας τὰς ὀφρῦς
ὡς νῦν, ὀπότ' οὕσης κυρίας ἐκκλησίας
ἑωθινῆς ἔρημος ἢ πνύξ αὐτῆι, (20)
οἱ δ' ἐν ἀγορᾷ λαλοῦσι κᾶνω καὶ κάτω
τὸ σχοινίον φεύγουσι τὸ μεμιλωμένον.
οὐδ' οἱ πρυτάνεις ἤκουσιν· ἄλλ' ἄωρίαν
ἤκοντες, εἶτα δ' ὠσπιοῦνται πῶς δοκεῖς
φἑλθόντες† ἀλλήλοισι περὶ πρώτου ξύλου, (25)
ἄθροοι καταρρέοντες. εἰρήνη δ' ὅπως
ἔσται προτιμῶσ' οὐδέν. ὦ πόλις πόλις.
ἐγὼ δ' αἰεὶ πρώτιστος εἰς ἐκκλησίαν
νοσῶν κάθημαι κᾶτ', ἐπειδὴν ὦ μόνος,
στένω κέχηνα σκορδινῶμαι πέρδομαι (30)
ἀπορῶ γράφω παρατίλλομαι λογιζομαι
ἀποβλέπων εἰς τὸν ἀγρόν εἰρήνης ἐρῶν,
στυγῶν μὲν ἄστου, τὸν δ' ἐμὸν δῆμον ποθῶν,
ὄς οὐδεπώποτ' εἶπεν "ἄνθρακας πρίω",
οὐκ "ὄξος" οὐκ "ἔλαιον", οὐδ' ἦδει "πρίω", (35)
ἄλλ' αὐτὸς ἔφερε πάντα χῶ πρίων ἀπῆν.
νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος
βοᾶν ὑποκρούειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,
ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγη.
ἄλλ' οἱ πρυτάνεις γὰρ οὐτοῖι μεσημβρινοί. (40)

οὐκ ἠγόρευον; τοῦτ' ἐκεῖν' οὐγὰρ ἔλεγον
εἰς τὴν προεδρίαν πᾶς ἀνὴρ ὠσιζέται.

Diceópolis: ¡Cuántas veces he mordido mi propio corazón!

Pero pocas me alegré, muy pocas: cuatro.

Las penas que sufrí fueron incontables montículos de arena.

Veamos, ¿qué satisfacción tuve digna de alegría?

Yo sé lo que alegró mi corazón cuando lo vi:

los cinco talentos que vomitó Cleón.

¡Cómo me regocijó esto! Quiero a los caballeros

por esta acción. Pues fue de gran valor para la Hélade.

Pero sentí otro dolor trágico,

cuando estaba boquiabierto esperando a Esquilo

y uno proclamó: "Teognis, trae tu coro".

¿Te imaginas cómo esto sacudió mi corazón?

Sin embargo, tuve otra alegría cuando, después de Mosco,

entró Dexíteo para cantar una tonada beocia.

Pero este año estuve a punto de morir y me quedé bizco

cuando Queris se inclinó para tocar un himno ortio.

Pero nunca, desde que yo me lavo,

el jabón me escoció tanto las cejas

como ahora: aunque la asamblea ordinaria estaba convocada

para la mañana, aquí la Pnyx está desierta,

y ellos charlan en el ágora, y por aquí y por allá

esquivan la cuerda bermellón.

Ni siquiera llegan los prítanes en hora;

vienen tarde, y entonces te imaginas cómo se empujan

cuando llegan, unos a otros, por los primeros asientos,

lanzándose como un torrente todos juntos. Que haya paz

no les importa nada. ¡Oh ciudad, ciudad!

Yo, en cambio, siempre llego el primero a la asamblea

y me siento; luego, cuando estoy solo,

suspiro, bostezo, me estiro, me tiro pedos,

no sé qué hacer, hago dibujos, me arranco pelos, hago mis cuentas,

con la mirada puesta en el campo, deseoso de paz,

odiando la ciudad y añorando mi aldea,

que nunca dijo "compra carbones"

ni "aceite", ni "vinagre", y ni siquiera conocía eso de "compra",

sino que producía por sí misma todo y no había quien gritara

["compra".

Ahora, entonces, vengo totalmente preparado

para gritar, interrumpir, insultar a los oradores,

si alguno habla de otra cosa que no sea la paz.

Pero los prítanes ya están aquí, al mediodía,

¿no lo anunciaba yo? Es como yo decía:
todos se empujan por los asientos delanteros.

(vv. 1-42)

Los personajes que tienen el privilegio de la palabra, es decir, de pronunciar largos discursos sin interrupción y mantener el turno conversacional por más tiempo de lo común son, por lo general, los personajes favorecidos⁹⁵. Por cierto, Diceópolis pronuncia dos discursos con estas características. Estos parlamentos se valen, además, de recursos retóricos tradicionales, como el uso de las partes convencionales del discurso, de conectores característicos, *tópoi* retóricos, etc.⁹⁶ En su primer monólogo, Diceópolis crítica a diferentes blancos y elogia a otros, de acuerdo con la siguiente estructura:

- 1) Ataque a Cleón, elogio a los caballeros (vv. 1-8).
- 2) Elogio a Esquilo y burla a Teognis (vv. 9-12).
- 3) Elogio al citaredo Dexíteo y ataque contra los citaredos Mosco y Queris (vv. 13-16).
- 4) Crítica a la asamblea y a los prítanes, que llegan tarde y se desinteresan por la paz. Auto-elogia de Diceópolis por llegar temprano (vv. 17-31).
- 5) Crítica a la vida de la ciudad, añoranza de la vida del campo (vv. 32-35).
- 6) Imagen de Diceópolis como defensor de la paz. Crítica a los oradores que eluden el tema de la tregua (vv. 36-39).

El discurso se organiza como una serie de oposiciones binarias que dividen entre blancos ridiculizados, por un lado, y objetos de elogio, por otro. Este monólogo sitúa al público respecto de la posición enunciativa. Los objetos de alabanza mencionados en el primer tramo del parlamento (vv. 1 a 16) no tienen relación directa con el eje de la polémica, es decir, la crítica de la guerra, pero sirven para

⁹⁵ Slater (2002: 50) observa que los monólogos no son comunes en la comedia. En este sentido, podemos sostener que Diceópolis tiene un lugar de privilegio dentro de la comedia aristofánica.

⁹⁶ Cf. Murphy (1938) y Kennedy (1994: 17). Reckford (1987: 181-5) detalla y analiza las partes retóricas convencionales del discurso presentes en el parlamento de Diceópolis (vv. 497-556).

construir una cadena de objetos negativos y positivos contrapuestos que preparan el terreno de manera indirecta para la antinomia central entre guerra y paz.

La cadena de oposiciones binarias puede dividirse en tres grandes partes: la primera (los caballeros *vs.* Cleón) es de carácter doble –teatral y político⁹⁷–, es decir que conjuga la duplicidad estético-política de toda la argumentación⁹⁸. El segundo tramo se circunscribe al eje estético (vv. 9-16); si bien se desvía de lo político, cumple la función de alinear la posición en favor de la guerra con una serie de personajes que gozaban de la estima pública. Esta lista de oposiciones de orden artístico sirve para construir una sucesión de objetos estéticos valorados, de modo que el eslabón final de la cadena de antinomias (la defensa de la paz) quede automáticamente ligado con estos objetos valorizados que lo preceden; mientras tanto, la cadena de individuos ridiculizados se ve, en cambio, asociada con el contradiscurso belicista y allana el camino para predisponer al público en contra de la guerra⁹⁹.

Además del prólogo, Diceópolis pronuncia otro extenso parlamento sin interrupción (vv. 497-556). El héroe, disfrazado de Télefo, abre su discurso dirigiéndose directamente a los espectadores (ἄνδρες οἱ θεώμενοι) y al coro para

⁹⁷ MacDowell (1983: 145) sugiere que el episodio mencionado aludiría a una escena teatral representada en alguna comedia anterior en la que los caballeros le habrían hecho vomitar a Cleón dinero obtenido en forma deshonesto. Una opinión diferente presenta Carawan (1990): si bien no descarta que el episodio pueda aludir a un tribunal teatral representado en la comedia *Babilonios* (Lübke 1883: 17-18, citado por Carawan, 1990: 137), el autor se inclina por sostener que el episodio responde a algún hecho histórico que habría involucrado una disputa legal entre Cleón y los caballeros.

⁹⁸ La alternancia entre poesía y política en el monólogo inicial de Diceópolis ya ha sido señalada por Edmunds (1980: 26). También Kentch (2008: 23) recientemente afirma que las experiencias de Diceópolis como espectador consiguen enlazar el mundo del teatro y de la política y muestran que el asistente a la asamblea es el mismo individuo que asiste a los festivales teatrales (2008: 58). Creemos, además, que la mención de autores teatrales valorados y despreciados tiene una finalidad argumentativa. Platter (2007: 45), por el contrario, subraya la ambigüedad y la indeterminación del pasaje y considera que el campo semántico político y el literario se desestabilizan mutuamente.

⁹⁹ Una visión distinta presenta Bowie (1993: 18), quien entiende que la dilación en mencionar el tema de la guerra indica que no es el eje central de la pieza.

convencerlos de la conveniencia de la paz. Diceópolis tiene el privilegio de utilizar este vocativo explícito para referirse al público. El uso del vocativo suele ser una prerrogativa del polo positivo también en otras obras, debido seguramente al hecho de que su empleo permite generar una empatía y una comunicación directa entre el personaje y su auditorio¹⁰⁰. En este largo discurso, que según se ha argumentado cumple la función que en otras obras desempeña el *agón* epirremático¹⁰¹, Diceópolis asume un papel complejo que conjuga la imagen del campesino, la del misio Télefo y la figura del propio autor¹⁰², y realiza un alegato de auto-defensa ante el coro hostil de acarnienses. Diceópolis defiende primero la importancia de la comedia y su capacidad de decir cosas justas; vuelve a atacar a Cleón por las acusaciones en contra del comediógrafo¹⁰³; habla en favor de la paz y

¹⁰⁰ Dobrov (1995: 58) observa que la invocación directa al público logra incorporarlo en la ficción. Podemos agregar que esta invocación genera una especial empatía entre el personaje que la utiliza y los espectadores y, por lo tanto, tiene una finalidad argumentativa.

¹⁰¹ Gelzer (1960: 166-168) observa que *Acarnienses* carece de un *agón* epirremático. Edmunds (1980: 8) subraya que el *agón* (no formal) de *Acarnienses* (vv. 490-625) se centra en el discurso de Diceópolis, a diferencia del modelo típico que incluye un enfrentamiento entre dos personajes. La defensa de la paz, sostiene, era un tema tan controvertido que Aristófanes ha debido argumentar a favor de su postura de una manera indirecta haciendo aparecer a Diceópolis como un acusado que hace su defensa ante un tribunal. Al respecto, véase también Dale (1969: 282 y 287), quien afirma que en este *agón* no hay antagonista excepto el coro. Desde nuestra perspectiva, a pesar de que el discurso de Diceópolis ocupa un lugar central en su disputa con el coro, su discurso solo convence a una parte de los acarnienses; en cambio, el enfrentamiento posterior entre los miembros del par cómico, Diceópolis y Lámaco, logra la adhesión del coro en su conjunto (vv. 626-7), por lo tanto, esta última disputa es el recurso central que orienta al espectador sobre las preferencias del autor y favorece especialmente la estrategia argumentativa de la obra.

¹⁰² Fisher (1993) destaca la pluralidad de identidades que asume el héroe: campesino, héroe trágico, héroe cómico, portavoz del poeta, etc. Al respecto, véanse también Foley (1988: 40), Van Steen (1994: 219), Dobrov (1995) y, más recientemente, Kentch (2008: 51).

¹⁰³ Este es uno de los pasajes en los que el personaje se identifica directamente con el autor. Cleón habría emprendido acciones legales por la comedia *Babilonios* contra Aristófanes o contra el productor Calístrato. Sobre las presuntas acciones legales de Cleón contra Aristófanes, véanse entre otros Halliwell (1991b), Atkinson (1992) Henderson (1998), Sommerstein (2004a) (2004b), Sidwell (2009: 78), Rosen (2010: 63-64). Halliwell (1991b) considera que las representaciones teatrales estaban al margen de las sanciones legales por el contexto de licencia excepcional que significaban los festivales teatrales. Henderson (1998) argumenta que no hay evidencias de que el ataque contra individuos fuera más tolerado en los festivales que en la asamblea. Sommerstein (2004a) reafirma, a partir del estudio de leyes y decretos contra la comedia, que la libertad de expresión del

manifiesta su rencor contra los lacedemonios por haber destruido sus tierras, pero los excusa de la responsabilidad exclusiva de la guerra; por último, relaciona el origen de las hostilidades con el robo de prostitutas de Aspasia, la amante de Pericles, como una manera de ridiculizar la guerra y ligarla a los intereses personales del líder¹⁰⁴.

Muchos autores se han concentrado en analizar la relación de intertextualidad entre el discurso de Diceópolis y el discurso de Télefo en su defensa ante los líderes del ejército aqueo¹⁰⁵. Algunos estudiosos han interpretado que la parodia del *Télefo* produce un efecto negativo sobre distintos blancos: Starkie (1909), por ejemplo, considera que Aristófanes intenta burlarse del trágico¹⁰⁶; Bowie (1993), por su parte, observa que la intertextualidad con el *Télefo* subraya los aspectos reprobables de Diceópolis y su paz privada (*i.e.* recuerda la traición de Télefo hacia su suegro Príamo)¹⁰⁷. También se ha concebido la parodia, en sentido negativo, como un factor que desestabiliza la voz del poeta o quita seriedad al discurso de

comediógrafo no era ni mayor ni menor que la de cualquier otro ateniense. Rosen (2010: 63-64), por su parte, no cree que la disputa legal que se menciona en *Acarnienses* sea cierta.

¹⁰⁴ Olson (1991: 201) considera que el discurso de Diceópolis sobre el origen de la guerra intenta dejar en evidencia los intereses individuales de sicofantas (515-22), jóvenes borrachos (524-7) y del propio Pericles (530-4). Moorton (1999: 34) destaca que Pericles funciona como chivo expiatorio. Algunos autores, como Fisher (1993: 38) y Carey (1993: 252-3), han observado la incompatibilidad de este relato con la versión de Tucídides. Por el contrario, MacDowell (1995: 59) sostiene que la explicación de Aristófanes no es contradictoria con la que presenta el historiador. Sobre las causas de la guerra, cf. también Kagan (2003: 77-83).

¹⁰⁵ Télefo era rey de Misia, en Asia menor, y yerno de Príamo. Cuando el ejército griego invade Misia, Télefo es herido por Aquiles. El oráculo le indica a Télefo que su herida solo puede ser curada por quien se la ha inflingido. Entonces, Télefo viaja a Argos disfrazado de mendigo para encontrarse con Aquiles. En Argos hace un discurso en defensa de los misios y de sí mismo ante los líderes del ejército aqueo, pero se descubre su identidad y esto provoca la cólera de los jefes, que lo amenazan de muerte. Finalmente, Télefo convence a los líderes de que él es en realidad griego, Aquiles accede a curar a Télefo y este último acepta guiar al ejército hasta Ilión porque, según un oráculo, solo con su ayuda los aqueos podrían tomar la fortaleza. Sobre la historia de Télefo y la versión eurípidea, véanse Handley y Rea (1957), Rau (1967: 19-42), Foley (1988), Bowie (1993: 27-32), MacDowell (1995: 53-58).

¹⁰⁶ Starkie (1909: xxxiii) sostiene que la escena en la casa de Eurípides es quizás "la pieza burlesca más exitosa" del comediógrafo.

¹⁰⁷ Bowie (1993: 29).

Diceópolis¹⁰⁸. Parte de la crítica ha destacado, en cambio, su valor positivo: Foley (1988) interpreta que el héroe Diceópolis se legitima a partir de su relación con el intertexto trágico y logra asimilarse a la estatura del héroe Télefo; Kentch (2008), por su parte, subraya que la parodia cumple la función de destacar la superioridad para el consejo político del género cómico sobre la tragedia¹⁰⁹. A nuestro modo de ver, resulta significativo señalar la diferencia entre la parodia constante –del intertexto épico y trágico– que opera sobre Lámaco y la parodia del *Télefo* que involucra al héroe Diceópolis. En el caso de Lámaco, la presencia de un referente extratextual subordina, como hemos visto, el humor paródico al satírico y no deja ambigüedades respecto de cuál es el blanco cómico central. En el caso de Diceópolis, en cambio, el carácter ficcional del personaje reduce los efectos degradantes de lo cómico a una simple parodia, y no logra trascender hacia a la sátira. Los efectos polémicos del humor se ven mitigados, entonces, por la ausencia de una clara referencia individualizada y la parodia, forma en sí misma menos corrosiva que la sátira¹¹⁰, dispersa su efecto cómico sobre varios blancos posibles (*i.e.* el intertexto eurípideo o el propio Diceópolis), diluyendo su fuerza degradante. Si Diceópolis también constituye ciertamente un blanco cómico en la obra, sobre él se concentran las variedades del humor atemperado (paródico y grotesco), mientras que Lámaco recibe las variables más hostiles (el humor satírico).

¹⁰⁸ Por ejemplo, Forrest (1963: 7-8), Goldhill (1991: 194), Fisher (1993: 38), Platter (2007: 43).

¹⁰⁹ Kentch (2008: 16-17). Cf. Dobrov (2001: 50-3) y Zanetto (2006). Sobre la parodia del *Télefo*, véanse también, entre otros, Miller (1948), Rau (1967: 19-42), Thiery (1986: 193), Jouan (1989), Carey (1993: 254-6), Grilli (1993: 57-74), MacDowell (1995: 53-8), Voelke (2004: 121-127), Jay-Robert (2009: 125-130).

¹¹⁰ Hemos sostenido, en base a una serie de autores, que la fuerza polémica de la sátira es mayor que la de la parodia. Al respecto véase pp. 65-6.

Por otra parte, el disfraz de Diceópolis, que remite al *Télefo* y a la vez a la dupla Odiseo-Iro, es transitorio y conocido para el público espectador¹¹¹, mientras que la impostura de Lámaco, se mantiene inamovible y solo es descubierta gracias a las denuncias del héroe. Diceópolis es, en todos los casos, el responsable de revelar el disfraz y el engaño, incluso el suyo propio, implementado a los fines de decir “cosas justas” en su extendido discurso (vv. 497-556)¹¹². El disfraz heroico del antagonista se emplea, en cambio, para hacer y decir cosas injustas y mantener al público permanentemente engañado.

A propósito de este largo parlamento, cabe destacar finalmente que Diceópolis tiene el privilegio, además del coro en la parábasis, de los discursos extensos y que ellos hacen referencia a la guerra y también a su blanco ocasional, Cleón¹¹³, partidario del belicismo. Los discursos extendidos y la actitud de Diceópolis en toda la comedia lo muestran como un personaje marcado por su función persuasiva. En esta obra Diceópolis hace un uso positivo de la retórica, que nos lleva a sostener, en consonancia con Murphy (1938), que Aristófanes solo condena

¹¹¹ Algunos autores, como Muecke (1977: 67), Taplin (1986: 171), Foley (1988: 43-4) y Slater (2002: 66-7), observan que la metateatralidad permite dejar en evidencia el carácter teatral de la comedia y advertir a la audiencia sobre los engaños y disfraces del discurso político.

¹¹² Sobre el uso del disfraz de mendigo en la escena de *Acarnienses* se han presentado múltiples interpretaciones. Edmunds (1980: 12) sostiene que el empleo del disfraz es una referencia a la naturaleza de la comedia misma: la misión didáctica de la comedia solo puede realizarse a través del disfraz. Harriott (1982: 40) observa que la escena muestra la diferencia entre apariencia y realidad: Diceópolis, que aparenta ser un mendigo, es en realidad un patriota; Lámaco, en cambio, que aparenta ser un patriótico y enérgico general, representa en verdad el interés económico de la aristocracia militar. Olson (1991: 201-2), por su parte, argumenta que el disfraz de mendigo subraya el contraste entre el atuendo ostentoso del enriquecido Lámaco y el empobrecimiento de los ciudadanos decentes como Diceópolis. Van Steen (1994: 218), en cambio, considera que el uso de harapos parangona la estrategia que se empleaba en las cortes atenienses para generar compasión en los jueces. Desde nuestra perspectiva, nos interesa destacar la relación entre la dupla homérica y la aristofánica, que el disfraz pone de manifiesto, y el contraste que genera entre ambos polos de la dupla.

¹¹³ En la comedia siguiente, *Caballeros*, Cleón pasará a ocupar el eje del ataque.

el empleo nocivo de las técnicas de persuasión, pero no la retórica en sí misma¹¹⁴. En las múltiples escenas del comienzo, en las que Diceópolis procura sin éxito que la asamblea trate el tema de la paz, hasta que logra su objetivo parcial de la tregua individual, se lo ve intentando persuadir a sus oponentes. Luego de fracasar en su iniciativa de convencer a los miembros de la asamblea, intenta persuadir al coro de acarnienses; Lámaco es en realidad el último de los oponentes de esta serie. Esto deja translucir, por un lado, la intención argumentativa de esta comedia y, por otro, que la posición del héroe debía ser conflictiva en la época y no necesariamente compartida por el público mayoritario. Diceópolis está en contra de todos los personajes que aparecen desde el comienzo, tanto de los poderosos (*i.e.* los embajadores, Lámaco, Cleón) como del pueblo campesino de Acarnes. Pero a pesar de esta oposición generalizada, su monopolio del monólogo y del discurso persuasivo extenso contrasta con los parlamentos más breves del resto de los personajes y resulta, por ende, una clara marca de enunciación positiva.

En los versos 626-7 las palabras finales del coro, que suelen cerrar los *agônes*, representan también una marca enunciativa de refuerzo que indica la posición favorecida y vencedora:

Χορός

άνηρ νικά τοῖσι λόγοισιν καὶ τὸν δῆμον μεταπεῖθει
περὶ τῶν σπονδῶν.

Coro: Este hombre ha vencido con sus argumentos y hace cambiar de opinión
[al pueblo
sobre las treguas.

(vv. 626-7)

¹¹⁴ Murphy (1938: 75). Una opinión diferente sostiene Beta (2004: 285-6), quien señala que la retórica del héroe Diceópolis es vista de manera negativa cuando encarna al personaje de Télefo, pero de manera positiva cuando asume la voz del propio poeta. Al respecto, Hesk (2000: 258-274) considera que la compleja identidad de Diceópolis disfrazado deja en evidencia el uso engañoso de los tópicos de la anti-retórica.

Si resta alguna ambigüedad respecto del eje del ataque y de la burla, el comentario serio del coro, luego de la primera escena agonal contra Lámaco, borra toda sombra de duda. En este caso, podemos observar cómo un recurso serio, el comentario del coro, que es por otra parte un recurso tradicional de la comedia y la tragedia, funciona como un refuerzo de la orientación negativa respecto de Lámaco. Por otra parte, como señala Kentch (2008), la presencia del término *dêmos* implica que el pueblo entero se ha convencido de la posición del héroe¹¹⁵. Podemos agregar que la palabra *dêmos* sella también la identificación entre el coro de acarnienses y el *dêmos* espectador y termina de configurarlo como su *alter ego* en escena. El efecto persuasivo que Diceópolis alcanza respecto del coro reproduce el efecto que la obra se propone lograr sobre el público. Además de este comentario del coro, también el cierre de la obra, con el festejo del vencedor Diceópolis, funciona claramente como un indicador enunciativo positivo, que reproduce el esquema (vencedor-vencido) del par tradicional¹¹⁶.

Respecto del desenlace de la obra, es preciso detenerse en un aspecto que ha sido mencionado muchas veces por la crítica: la solución final presentada al problema de la guerra es de tipo fantástica¹¹⁷. El hecho de que el personaje que defiende la paz sea ficcional, no real, y que la solución sea fantástica le quitaría fuerza persuasiva a lo que podríamos llamar la argumentación positiva de la obra. Por el contrario, la argumentación negativa (“en contra de”), es decir, la argumentación polémica tiene un fuerte asidero en la realidad a través del personaje histórico de

¹¹⁵ Kentch (2008: 57).

¹¹⁶ Grilli (1993: 13), quien analiza el fenómeno de la comunión empática entre Diceópolis y el público, sostiene que el triunfo final del protagonista representa el momento culminante de la identificación emotiva entre los espectadores y el héroe.

¹¹⁷ Véase, por ejemplo, Dover (1972: 88), quien señala que el héroe de *Acarnienses* opera en un nivel puramente fantástico y sobrenatural. Por esta razón, entre otras, Dover niega que la obra involucre alguna clase de consejo político. Una opinión semejante presenta Carey (1993). Zumbrunnen (2004: 658) considera, por el contrario, que las alternativas políticas fantásticas tienen un potencial transformador. Cf. Lasso de la Vega (1976).

Lámaco¹¹⁸. Por lo tanto, la fuerza argumentativa dominante en la obra es negativa: la pieza argumenta mediante el ataque y desestima la postura belicista, pero no propone soluciones positivas concretas. Esto se relaciona seguramente con el aspecto polémico de lo cómico: lo cómico permite degradar más que defender, por eso, la comedia desarrolla fundamentalmente una argumentación por la vía negativa, es decir, una argumentación polémica.

En suma, el análisis detallado de la figura de Diceópolis nos permite observar las semejanzas y las diferencias más significativas existentes entre el polo positivo aristofánico y el tradicional. En la construcción del par cómico fundacional de Odiseo y el Cíclope, así como en el de la fábula y del yambo, el eje de la ridiculización recae sobre uno de los polos, mientras que el otro queda a salvo del ridículo y ejerce la burla como *alter ego* del enunciador-autor. En la dupla aristofánica, este rasgo tradicional –la unidireccionalidad de la risa– se mantiene, pero de un modo parcial en la medida en que todos los personajes sufren, según comprobamos, algún grado de ridiculización¹¹⁹. La adaptación del esquema homérico en Aristófanes puede explicarse, sin duda, por la visión antiheroica que prevalece en el género. La imagen heroica del polo positivo, de Odiseo, que encontramos en Homero, ya no se sostiene en la comedia; por este motivo, el ridículo se extiende sobre todos los personajes. Por otra parte, la ridiculización sin excepciones responde a la finalidad prioritaria de la comedia de hacer reír.

La solución individual de Diceópolis, su egoísmo para compartir la paz con ciertos personajes¹²⁰, su tendencia a los placeres del cuerpo (sexo y comida), la

¹¹⁸ El discurso positivo de Diceópolis tiene solo un momento de asidero contextual ocasional cuando el poeta asume directamente la voz del héroe.

¹¹⁹ Cf. Thiery (1986: 185), Hubbard (1991: 4), Platter (2007: 56-62).

¹²⁰ Sobre el egoísmo de Diceópolis, véase nota 89.

presencia del elemento escatológico¹²¹ y el humor paródico (escasamente corrosivo) de su discurso de auto-defensa le dan un matiz cómico al personaje. Sin embargo, en el par aristofánico la marcada diferencia en el tratamiento de uno y otro polo guían la interpretación del espectador. Los rasgos positivos y heroicos de Diceópolis, que se conjugan con su aspecto cómico, matizan y atenúan los efectos degradantes del humor: por ejemplo, su astucia, su autodeterminación, su deseo inicial de paz para toda la ciudad, su aparición en primer orden, su privilegio para pronunciar extendidos discursos persuasivos, su victoria en los *agônes* y en el final de la obra. Diceópolis asume, entonces, el lugar de lo que llamaremos *blanco cómico atenuado*. Las marcas positivas mencionadas, herencia muchas de ellas del par tradicional, operan como atenuadores del poder corrosivo de la risa, es decir que contra-orientan la orientación propia del discurso cómico, que es en sí misma negativa. La función de divertir al público no entra entonces en coalición con la función de persuadir acerca de ciertas posiciones.

Sin embargo, persiste siempre cierto grado de ambigüedad, porque las marcas favorables nunca alcanzan a neutralizar del todo los efectos negativos de lo cómico. A este factor se deben, en parte, las discusiones interminables sobre la posición del autor en las obras y sobre su valorización de los distintos personajes. Pero a pesar del resto de ambigüedad constitutiva que provoca la burla generalizada, el esquema del par cómico aristofánico favorece siempre a uno de los

¹²¹ Por ejemplo, en el verso 30 del prólogo, Diceópolis es ligeramente ridiculizado mediante una imagen escatológica: *στένω κέχηνα σκορδινῶμαι πέρδομαι* ("suspiro, bostezo, me estiro, me tiro pedos"). Henderson [1975] (1991: 28) observa que esta actitud de Diceópolis es un signo de grosería y rusticidad. Sin embargo, subraya que la obscenidad y la escatología se emplean en la obra 1) en sentido positivo para celebrar la falta de inhibiciones del héroe; 2) en sentido negativo para atacar a sus enemigos. Degani (1987) ha estudiado también las distintas funciones que cumple la *aischrología* en la comedia temprana, entre ellas, caracterizar al tipo campesino. A nuestro modo de ver, la representación inicial de Diceópolis, que lo liga al tipo campesino, tiene un efecto ligeramente degradante porque lo presenta como un personaje rústico, elemental, ligado a las funciones vitales más básicas.

polos en desmedro del otro, como en sus modelos antecedentes, y el humor hostil, reconcentrado sobre el polo antagonista, orienta de manera clara y accesible la interpretación del público.

5. OTROS BLANCOS SECUNDARIOS: LA ESCALA CÓMICA

Antes de la aparición de Lámaco, polo negativo de la dupla y blanco cómico central, se menciona una serie de blancos cómicos relevantes que se relacionan con Lámaco: 1) Cleón, partidario del belicismo, quien, si bien en esta pieza constituye un blanco ocasional, es mencionado en los discursos extendidos del héroe¹²² y aparece como antagonista común de Diceópolis y el poeta por las acciones legales que habría emprendido contra su comedia *Babilonios*¹²³; 2) los prítanes, que llegan tarde a la asamblea; 3) los embajadores, que cobran buenos sueldos, se dan la gran vida y no traen respuestas positivas de los aliados; 4) los aliados, que envían inoperante ayuda a los atenienses; 5) el conjunto de los ciudadanos atenienses, ridiculizados por una serie de factores: (a) su falta de compromiso al no asistir a la asamblea; (b) su ingenua esperanza en la ayuda inoperante de los aliados; (c) la ausencia de resultados positivos en la asamblea, que se disuelve sin resolver nada¹²⁴; 6) los acarnienses, fervientes partidarios de la guerra; 7) Pericles, asociado a un origen ridículo de las hostilidades contra Esparta, entre otros blancos ocasionales. Todos estos personajes partidarios y/o beneficiarios de la guerra son opositores de Diceópolis, al menos en un primer momento, y vienen a condensarse en la figura cómicamente degradada de Lámaco¹²⁵.

De todos estos blancos cómicos secundarios u ocasionales, analizaremos sucintamente el blanco del coro de acarnienses por el lugar significativo que ocupa

¹²² En las obras tempranas del comediógrafo se menciona siempre a Cleón en posiciones estratégicas, como ser la primera escena (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Paz*); en la comedia *Nubes* se lo nombra en la parábasis (v. 549).

¹²³ Véase nota 103.

¹²⁴ MacDowell (1995: 51).

¹²⁵ Otro blanco relevante de la primera parte de la obra es Eurípides, que representa la nueva educación de corte retórico y la nueva poesía. Sin embargo, en *Acarnienses* la función de Eurípides es ambigua, ya que colabora con el héroe. En esta obra Diceópolis hace un uso positivo de la retórica eurípidea. Al respecto, véase pp. 207-8.

en la obra y por su compleja ambigüedad. Los acarnienses aparecen en primera instancia con una imagen devaluada en boca de Diceópolis:

Δικαιοπόλις

(...) τούς τε γὰρ τρόπους
τούς τῶν ἀγροίκων οἶδα χαίροντας σφόδρα,
ἐάν τις αὐτούς εὐλογῇ καὶ τὴν πόλιν
ἀνὴρ ἀλαζῶν καὶ δίκαια κᾶδικα·
κάνταῦθα λανθάνουσ' ἀπεμπολώμενοι.
τῶν τ' αὖ γερόντων οἶδα τὰς ψυχὰς ὅτι
οὐδὲν βλέπουσιν ἄλλο πλὴν ψήφῳ δάκνειν.

Diceópolis: Conozco el modo de ser
de los campesinos que se alegran por completo
si algún charlatán los elogia a ellos y a la ciudad
con razón o sin razón.

Y entonces no se dan cuenta de que comercian con ellos.
Conozco también el espíritu de los viejos que
no miran sino a morder con su voto.

(vv. 370-376)

Diceópolis realiza un retrato caricaturesco del coro campesino¹²⁶, pero de tono suave y restringido a un par de versos, a diferencia de la ridiculización constante y recurrente de Lámaco. Además, esa imagen ridícula inicial se somete luego a mecanismos de atenuación, que no encontramos en el caso de Lámaco. El coro termina por abrazar la posición de Diceópolis y, por lo tanto, por asimilarse a él. Veremos que la conversión de un personaje es una marca de atenuación muy frecuente en Aristófanes: algunos personajes sometidos al ridículo presentan luego un cambio de postura que los ubica del lado del enunciador-autor¹²⁷. En cambio, los polos negativos de las duplas no sufren jamás conversión. La presencia o ausencia de esta conversión en escena, por su carácter repetitivo y convencional,

¹²⁶ Fouchard (1997: 293) señala los diferentes matices con los que se retrata a los campesinos en la comedia aristofánica: desde ex-combatientes de Maratón, guardianes de la tradición, hasta ancianos testarudos, belicosos y limitados en inteligencia, como el coro de acarnienses.

¹²⁷ Estrepsíades, el Morcillero y Demos.

sirve para fijar claramente la diferencia entre los blancos atenuados y el blanco central de las obras.

El coro suele ocupar un lugar paralelo al de los espectadores y su imagen en la pieza es semejante a la del público: negativa, pero con posibilidades de recapitación y transformación. Como bien señala Hubbard¹²⁸, la conversión del coro de opositor a aliado es paradigmática del efecto buscado por Aristófanes sobre los espectadores en su conjunto. En definitiva, ni los acarnienses, ni el público sufren un ataque equivalente al que se ejerce contra el polo negativo del par. De ser así, el comediógrafo cuartaría su posibilidad de generar complicidad con su público. El coro antagonista, *alter ego* de los ciudadanos espectadores, tiene que ser necesariamente sustituido en el *agón* por el polo negativo del par cómico; por esa razón, el coro se ubica en la vereda opuesta al héroe solo de modo transitorio y constituye un blanco de burla también ocasional. Si la comedia busca definir claramente su contra-discurso, es necesario que establezca una jerarquía cómica en la cual haya un blanco central, bien diferenciado de los blancos atenuados (el héroe, el coro, el público). Los blancos atenuados son también necesarios porque la comedia no admite personajes netamente serios; de lo contrario, la obra perdería su eficacia cómica. Sin embargo, los blancos atenuados no pueden recibir una ridiculización equivalente a la del antagonista porque eso desdibujaría la lógica binaria del par cómico, es decir, la presencia de un discurso y un contra-discurso bien establecidos encarnados por el héroe y su oponente. Los mecanismos de atenuación sirven, precisamente, para generar diferencias entre los distintos blancos y guiar la interpretación del espectador indicando cuál es el blanco último, definitivo y central de la obra.

¹²⁸ Hubbard (1991: 221).

Por otra parte, el autor proclama en la parábasis explícitamente a través del coro la función educadora de las burlas contra el público. Pero ese ridículo, para no generar una distancia insalvable con sus espectadores, debe ser moderado. Para avanzar en el análisis de este blanco particular, los espectadores, nos concentraremos en el ataque que se realiza contra el público fundamentalmente en la parábasis:

Χορός

ἔξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
οὐπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν.
διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις
ὡς κωμῶδει τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει,
ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς Ἀθηναίους μεταβούλους.
φησὶν δ' εἶναι πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν ὁ ποιητής
παύσας ὑμᾶς ξενικοῖσι λόγοις μὴ λίαν ἐξαπατᾶσθαι,
μήθ' ἡδεσθαι θωπευομένους, μήτ' εἶναι χαινοπολίτας.

Coro: Desde que nuestro productor¹²⁹ está al frente de coros de comedia todavía no avanzó hacia el público para decir que es hábil.

Pero habiendo sido calumniado por enemigos entre los atenienses de rápidas [decisiones

de ridiculizar a nuestra ciudad y de injuriar al pueblo, necesita ahora responder ante los atenienses cambiantes en sus decisiones.

El poeta dice que es responsable de muchas cosas buenas para vosotros, porque puso fin a que os dejarais engañar totalmente por palabras extranjeras y a que os deleitarais recibiendo halagos, y que fuerais ciudadanos

[boquiabiertos.

(vv. 628-635)

La primera caracterización de los atenienses “de rápidas decisiones” (v. 630), que funciona a modo de epíteto, no es cómico, sino simplemente un subjetivema evaluativo axiológico negativo¹³⁰. Por lo tanto, hasta el momento no hay ridiculización, pero sí una imagen desfavorable del público. La segunda caracte-

¹²⁹ Se refiere al poeta (Olson, 2002: 236).

¹³⁰ Kerbrat-Orecchioni [1980] (1993: 91-156) ha estudiado y clasificado el uso de los subjetivemas, es decir, la presencia de la subjetividad en distintas unidades léxicas del discurso (sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios).

rización de los atenienses, resaltada en la misma posición al final de verso (“ate- nienses cambiantes en sus decisiones”, v. 332)¹³¹, es ambigua. Por un lado, se los presenta como inconstantes en sus pensamientos; por otro, se los considera capaces de revisar sus opiniones y mejorarlas. Esta visión es coincidente con la imagen de los acarnienses, que finalmente son convencidos por Diceópolis y aceptan la posición en favor de la tregua. En suma, el retrato de los atenienses, del público, oscilará siempre entre la crítica y la expectativa de cambio y de superación. En este sentido, la visión del *dêmos* es, en definitiva, esperanzada¹³².

En la parábasis, los atenienses se describen como fácilmente engañables y gustosos de recibir halagos (v. 635)¹³³, al igual que el coro de acarnienses (vv. 370-376). También la caracterización de “boquiabiertos” (v. 635), probablemente un neologismo forjado por el autor¹³⁴, completa la caricatura. Esta imagen es recurrente en Aristófanes y alude a la actitud ingenua del ciudadano de dejarse impresionar por cualquier orador de turno. En este sentido, la función del poeta se presenta como indispensable para educar a su pueblo, contrarrestar la acción de los demagogos que los someten a estos engaños y propiciar el buen funcionamiento de la democracia. El poeta, en definitiva, se ubica en un lugar de superioridad respecto de estos dos estamentos (los demagogos y el *dêmos*).

En la comedia aristofánica los personajes demóticos sin poder ni especial jerarquía –el héroe, los acarnienses, el propio público– se sitúan en una misma franja: todos tiene en común el hecho de ser blancos atenuados, es decir, sometidos a una crítica y a un ridículo moderado que se contrabalancea, además, con la

¹³¹ Como señala Olson (2002: 237) la audiencia del teatro es presentada como si fuera idéntica al *dêmos* de la asamblea.

¹³² O’Regan (1992: 132) subraya esta visión del *dêmos* ateniense. En su análisis de *Nubes*, sostiene que esta obra recuerda la responsabilidad ciudadana de evaluar los discursos y presenta una confianza última en la capacidad del ciudadano para hacerlo.

¹³³ También los versos 636-641 de la parábasis reiteran el crédulo gusto de los atenienses por los elogios.

¹³⁴ Olson (2002: 238).

atribución de cualidades positivas o con marcas de enunciación que los favorecen¹³⁵. Por encima de todos estos personajes favorecidos se ubica, a su vez, la figura del enunciador-poeta; la acumulación de encomios que recibe el propio autor no tiene equivalentes en ningún otro personaje en la obra¹³⁶.

El elogio del poeta cumple una función muy clara en cuanto a la estrategia argumentativa de la comedia: contribuye a construir un *êthos* favorable de su figura, que lo coloca como garante legitimado de la argumentación de la parábasis y de la obra en su conjunto. El comediógrafo no solo destaca sus méritos como artista, sino también su capacidad para aconsejar en el terreno de los asuntos públicos. La referencia a su valentía (v. 645), a su capacidad de decir cosas justas (v. 645), de ser buen consejero (v. 651), operan como atributos necesarios para embestirlo de *auctoritas*. La construcción de un *êthos* positivo del enunciador-poeta es equivalente a la estrategia que emplean los discursos argumentativos no ficcionales cuando intentan construir un *êthos* autorizado del orador¹³⁷. El poeta se propone, por lo tanto, rivalizar con los líderes políticos contemporáneos en cuanto

¹³⁵ El coro suele tener el privilegio de entrar en contrato directo con el público, especialmente, en la parábasis y hacer mención explícita de este (τὸ θεάτρον, v. 629). Por su parte, Diceópolis, según vimos, utiliza expresamente el vocativo (v. 497) y nombra a los espectadores (v. 442).

¹³⁶ También otros personajes son elogiados en *Acarnienses*, pero en general como contracara para atacar a un personaje contrastante, según vimos en el monólogo inicial de Diceópolis. Asimismo, el héroe recibe algunos elogios explícitos: por ejemplo, el coro alaba la sensatez (φρόνιμος) y gran sabiduría (ὑπέροστος) de Diceópolis (vv. 971-3). Sommerstein (1996) ha realizado el inventario de los pocos personajes históricos que son elogiados en las comedias, todos opositores de la democracia radical.

¹³⁷ Algunos estudiosos de la sátira han advertido la semejanza que existe entre la construcción del *êthos* del orador y el *êthos* del "satirista": ambos se presentan bajo la imagen del *vir bonus*, por lo tanto, el satirista convence de que su posición es la correcta a partir de su condición de hombre virtuoso. Mack (1971: 192-201), por ejemplo, destaca que el *êthos* del satirista se construye a partir de tres planos convencionales: a) la imagen de *vir bonus* en el plano de la vida privada; 2) la imagen de ingenuidad; 3) la imagen heroica de defensor público. Kernan (1971: 258-269) también resalta el carácter convencional de la figura del satirista: indignado, comprometido con la verdad, representante de la lucha del bien contra el mal, pesimista. Si bien el satirista quiere mostrarse alejado de la ostentación retórica, en realidad la sátira echa mano de manera constante de sus recursos. Asimismo, Bloom (1979: 71) observa que "todos los satiristas hablan de la verdad y la justicia", como los oradores.

a la función de consejero, desdibuja las fronteras entre discurso teatral y discurso deliberativo y transforma la ficción teatral cómica en una vía efectiva para incidir en los asuntos de la *pólis*. La figura del autor, tal cual es delineada en la parábasis, es una de las pruebas internas más fuertes de la dimensión argumentativa de la comedia antigua¹³⁸, además del funcionamiento estratégico del par cómico.

El resto de la parábasis sigue desarrollando las ideas iniciales:

ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται,
καὶ τοὺς δῆμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται.
τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες
ἤξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,
ὅστις παρεκινδύνευσ' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια. (645)
οὕτω δ' αὐτοῦ περὶ τῆς τόλμης ἤδη πόρρω κλέος ἦκει,
ὅτε καὶ βασιλεὺς Λακεδαιμονίων τὴν πρεσβείαν βασανίζων
ἠρώτησεν πρῶτα μὲν αὐτοὺς πότεροι ταῖς ναυσὶ κρατοῦσιν,
εἶτα δὲ τοῦτον τὸν ποιητὴν ποτέρους εἶποι κακὰ πολλά·
τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι (650)
καὶ τῷ πολέμῳ πολὺ νικήσειν τοῦτον ξύμβουλον ἔχοντας.
διὰ τοῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται
καὶ τὴν Αἴγιναν ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης
οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται.
ἀλλ' ὑμεῖς τοι μήποτ' ἀφῆσθ' ὡς κωμωδήσει τὰ δίκαια. (655)
φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι,
οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατύλλων
οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.
Haciendo estas cosas, [el poeta] ha llegado ser responsable para vosotros de
[muchas cosas buenas,
mostrando a los pueblos aliados qué democracia tienen.
Por esto ahora cuando de las ciudades os traigan el tributo,
vendrán deseosos de ver al excelente poeta
que corrió el peligro de decir cosas justas entre los atenienses.
Así la fama de su audacia ya llega tan lejos que

¹³⁸ Algunos autores interpretan de manera seria la proclamación del papel de educador y consejero del poeta en las parábasis: entre ellos, Edmunds (1987: 62), Henderson (1990: 271-2), Cartledge [1990] (1999: 44), MacDowell (1995: 355), Sommerstein (2009: 3). Otros autores, en cambio, niegan la seriedad de estas proclamas. Heath (1997: 233) considera que Aristófanes usa tópicos retóricos en las parábasis, pero que estos son de carácter paródico. A nuestro parecer, no hay marcas textuales que habiliten esa lectura meramente paródica de las parábasis, aun cuando Halliwell (1984a: 18) sostiene que la retórica de las parábasis es exagerada y artificial.

cuando el rey interrogó a la embajada de los lacedemonios,
 preguntó primero cuál de los dos bandos era más poderoso en naves,
 y después a cuál de los dos bandos criticaba más este poeta.
 Pues decía que estos han llegado a ser hombres mucho mejores
 y vencerían con mucha ventaja en la guerra, al tenerlo de consejero.
 Por esto mismo los lacedemonios os proponen la paz
 y os reclaman Egina; y no les importa la isla,
 sino que lo hacen para quitaros a este poeta¹³⁹.
 Pero vosotros jamás lo dejéis ir porque hará comedias sobre cosas justas.
 Y dice que os enseñará muchas cosas buenas, de modo que seáis felices,
 sin adularos, sin prometeros salarios, sin engañaros,
 sin ser malvado, sin regaros con elogios, sino enseñándoos lo que es mejor.
 (vv. 641- 658)

Entre los versos 643-54 se desarrolla un encomio cómico, por lo exagerado, que alude a la función correctiva de la crítica del poeta. El carácter hiperbólico del mismo introduce ambigüedad respecto del valor real que pueda tener o no su contenido¹⁴⁰. Sin embargo, ese valor se reafirma desde la enunciación porque este elogio cómico está enmarcado entre dos elogios serios. En los anapestos, la estructura del elogio es circular: se abre y se cierra con palabras semejantes. La alabanza cómica queda entonces "desambiguada" por un marco de seriedad que reafirma la función educadora y correctiva del poeta:

Verso de apertura de los anapestos (633): "El poeta dice que es responsable de muchas cosas buenas para vosotros".

¹³⁹ Según señala Sommerstein (1992: 189), no hay evidencias para sostener que Aristófanes (o Calístrato) tuvieran alguna propiedad en Egina. Cf. Rodríguez Alfageme (1985).

¹⁴⁰ Foley (1988: 33) ha observado que es difícil conciliar este pasaje que defiende el valor militar del poeta para la ciudad (v. 651) con su mensaje a favor de la tregua. Sin embargo, la autora sostiene que el poeta alude a la utilidad de su consejo para que Atenas consiga un tratado de paz en buenas condiciones. Al respecto, Moorton (1999) destaca que la parábasis no es contradictoria con el reclamo de paz del resto de la pieza, sino que simplemente subraya las condiciones en las cuales ese tratado debería efectuarse. La entrega de Egina podía, según observa el autor, poner en peligro el poder naval de Atenas y, consecuentemente, el imperio. Por ende, entre las condiciones del tratado, era posible levantar las disposiciones del decreto de Mégara, pero no la entrega de Egina. A nuestro entender, el pasaje involucra especialmente un elogio hiperbólico del poeta más que una propuesta seria sobre las condiciones de un posible tratado.

Verso de cierre (656): “[El poeta] dice que os enseñará muchas cosas buenas”.

A propósito de nuestro análisis del encomio cómico, cabe mencionar la posición de Hubbard (1991) al respecto en su estudio específico *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Hubbard considera que el auto-elogio del poeta en la parábasis está dominado por la ironía. La auto-ironía “nunca permite al drama hundirse en la auto-corrección o prédica didáctica”¹⁴¹. El poeta forma parte, entonces, del espíritu de auto-crítica que caracteriza a la comedia y funciona como sinécdoque del conjunto del público ateniense. Es decir que la crítica por el ridículo no solo alcanza al público, sino también al comediógrafo como parte integrante del pueblo¹⁴².

Creemos que el poeta, a pesar de los esporádicos giros auto-irónicos de las parábasis, no suele ubicarse en el mismo plano que los espectadores, sino en un nivel de superioridad: el lugar de guía y consejero de su público. Además, como hemos subrayado, no solo la mayoría de los autoelogios son de carácter serio, sino que el encomio cómico de *Acarnienses* queda claramente enmarcado entre dos alabanzas serias paralelas que limitan, al menos, la ambigüedad de su lectura. Por otra parte, el poeta suele ridiculizar aspectos superficiales de sí mismo, como su condición de calvo. Hubbard menciona la referencia a la calvicie como un ejemplo de auto-ironía¹⁴³, pero esta burla no daña seriamente su imagen, a diferencia de las

¹⁴¹ Hubbard (1991: 29).

¹⁴² Hubbard (1991: 28-9).

¹⁴³ Hubbard (1991: 29). La auto-ironía de la calvicie, por ejemplo, se conjuga con un elogio al poeta en *Paz* 765-773 (ed. Olson, 1998): πρὸς ταῦτα χρεῶν εἶναι μετ' ἐμοῦ / καὶ τοὺς ἄνδρας καὶ τοὺς παῖδας / καὶ τοῖς φαλακροῖσι παραινοῦμεν / ξυσπουδάξειν περὶ τῆς νίκης / πᾶς γάρ τις ἐρεῖ νικῶντος ἐμοῦ / κάπῃ τραπέζῃ καὶ ξυμποσίοις / “φέρε τῷ φαλακρῷ, δὸς τῷ φαλακρῷ / τῶν τραγαλίων, καὶ μὴ φαίρει/ γενναιοτάτου τῶν ποιητῶν/ ἄνδρὸς τὸ μέτωπον ἔχοντος”. (Coro: “Es necesario que estén de mi parte / los hombres y los niños. Exhortamos a todos los calvos / a que cooperen con prisa para lograr la victoria. / Pues si venzo yo, todos dirán / en la mesa y en los banquetes / llévale al calvo, dale al calvo el postre, y no se lo quites / al que tiene la frente del más noble de los poetas”).

críticas mordaces que la comedia dirige contra sus blancos centrales o contra el mismo público. Aristófanes se limita a ridiculizar su aspecto físico y no sus capacidades intelectuales (como en el caso del público) o morales (como en el ataque contra sus blancos centrales: Lámaco, Paflagonio, Sócrates, Filocleón)¹⁴⁴. Por el contrario, Aristófanes destaca siempre en sus parábasis su excelencia intelectual y su calidad moral. En definitiva, creemos en contra de Hubbard que las autoironías ocasionales de las parábasis no minan la construcción del *êthos* del poeta como “predicador didáctico” ni su imagen de “autocorrección”¹⁴⁵.

Por último, cabe señalar que el uso de recursos humorísticos por parte del poeta, dirigidos contra sí mismo o contra otros, lo ubican también en una posición de privilegio que no comparte con el público; es decir que los recursos cómicos contribuyen también a la elaboración del *êthos* positivo del enunciador-autor. De hecho, hemos sostenido la hipótesis de que lo cómico genera un efecto favorable respecto del sujeto de la enunciación, que se presenta como ingenioso y superior a su blanco e invita al receptor a participar de ese mismo sentimiento. Cuando la burla recae sobre el propio enunciador-autor, este construye una imagen de superioridad respecto de su propia persona; por lo tanto, también el uso de autoironías favorece la construcción positiva de su imagen.

En conclusión: si bien todos los personajes que desfilan en escena constituyen de un modo u otros blancos cómicos, el autor mediante marcas de enunciación positivas y negativas y mediante la distribución desigual de un humor hostil e inofensivo, construye una suerte de jerarquía o escala cómica, en la cual no todos los blancos sufren el mismo grado de devaluación. Cada actor social (*i.e.* generales, políticos, campesinos, público, poeta) ocupa un lugar bien determinado y

¹⁴⁴ Hemos sostenido la hipótesis de que el humor ingenuo, limitado a aspectos superficiales del blanco, resulta generalmente inocuo para este; por el contrario, el humor hostil, que apunta contra aspectos comprometedores del blanco, puede dañar de manera efectiva su imagen pública.

¹⁴⁵ Hubbard (1991: 29).

significativo en esa escala de blancos cómicos. La posición asignada a cada estamento en la escala es parte fundamental de la estrategia argumentativa de la obra. El autor aspira a ubicarse en la punta de la pirámide como garante legítimo de la argumentación, construyendo un *êthos* autorizado de sí mismo. En segundo lugar, le sigue el héroe Diceópolis, el personaje que se identifica más de cerca con la posición del enunciador-poeta. Sin embargo, Diceópolis no es un *alter ego* absoluto del autor, sino parcial, ya que el mayor punto de contacto entre ambos se limita a la defensa de la paz. El héroe no está exento tampoco del ridículo, pero recibe numerosas marcas enunciativas favorables que mitigan la degradación operada por lo cómico. En tercer lugar, se posicionan el coro campesino y el público: en primera instancia, ambos son fuertemente criticados y ridiculizados, pero luego se los muestra capaces de cambiar de opinión, como ocurre con el coro de acarnienses. Por último, en el escalafón más bajo y degradado quedan todos los blancos no atenuados: entre otros, los embajadores, Cleón (blanco ocasional, pero presente en varios pasajes estratégicos) y el blanco central, Lámaco, que representa más que ningún otro personaje a la élite partidaria y beneficiaria de la guerra. Lámaco por su posición destacada como antagonista de la dupla cómica se ubica en el último nivel por debajo de todos los otros blancos. En definitiva, el lugar estratégico que ocupa cada estamento en la escala cómica es coherente con la estrategia argumentativa de la obra. El eje central que articula y organiza esta escala es, por cierto, el par cómico: el polo positivo del héroe se encolumna con todos los otros blancos atenuados (el poeta, el coro, el público)¹⁴⁶ y el polo negativo Lámaco, si bien alineado con las demás figuras negativas, queda bien diferenciado del resto por ocupar el lugar tradicional del antagonista del héroe.

¹⁴⁶ Hubbard (1991: 14) señala la identificación que se produce entre el autor, el héroe, el coro y el público en la medida en que ríen y son objetos de risa al mismo tiempo. Pero Hubbard no diferencia entre los distintos grados de ridiculización y la jerarquía que se establece entre estos personajes.

6. LA ESTRUCTURA DEL PAR CÓMICO ARISTOFÁNICO EN ACARNIENSES: CONCLUSIONES

A partir del análisis de las escenas agonales que enfrentan a Lámaco y a Diceópolis y de aquellos otros pasajes significativos para estudiar la dimensión argumentativa en la obra, hemos podido comprobar que Aristófanes construye su par cómico en base al modelo tradicional heredado. La prueba es que los pares cómicos de los cuatro géneros –épica, fábula, yambo, incluida la comedia– comparten rasgos estructurales comunes: la construcción de dos polos opuestos y complementarios, el burlador y el burlado; la existencia de un blanco cómico privilegiado: el polo negativo, que representa el principal contra-discurso atacado en la obra u episodio; la presencia de marcas de enunciación negativas, que refuerzan el efecto corrosivo de lo cómico sobre el antagonista; la asignación de marcas positivas que favorecen al héroe; la identificación del enunciador-autor con el polo positivo de la dupla, que opera como su *alter ego* burlador. Esta estructura compartida por varios géneros reformula la visión del par cómico aristofánico presente en autores como Thiery (1986) o Beltrametti (2000)¹⁴⁷. Es preciso subrayar, además, la diferencia existente entre la definición propuesta de “polo negativo” y la noción de “antagonista” con la que la crítica suele referirse a los

¹⁴⁷ Thiery (1986: 185-300) emplea el giro “par cómico”, pero lo utiliza en un sentido diferente al nuestro, ya sea como *partenaire* y aliado del héroe o como adversario del mismo. Los héroes, según el autor, pueden no tener un adversario (1986: 294). Thiery distingue dos clases de protagonistas aristofánicos: (a) los héroes autónomos (*i.e.* Diceópolis, Trigeo, etc.) sobre los cuales reposa la acción de la comedia; (b) los héroes no autónomos que conforman lo que el llama una “dupla cómica”, integrada por el héroe, por un lado, y un *partenaire* o adversario, por otro (*i.e.* Morcillero y Paflagonio; Filocleón y Bdelicleón). Beltrametti (2000: 218- 223), por su parte, analiza los pares cómicos de Lámaco y Diceópolis, del Morcillero y Paflagonio, de Filocleón y Bdelicleón, y concluye que entre los personajes del par cómico no hay verdadera antinomia, sino un juego de espejos, una maligna simetría. Jay-Robert (2009) adopta una visión semejante a la de Beltrametti para analizar la figura de Dionisio en *Ranas* y entiende que el personaje entra en relación de oposición y de especularidad con otros personajes de la obra, complejidad que reproduce la naturaleza propia del dios.

opositores del héroe cómico aristofánico. Nuestra concepción de “polo negativo” no se reduce a la mera presencia de un oponente, sino que implica una serie de rasgos contrapuestos a los del héroe, estereotipados, tradicionales y reconocibles para el público (*i.e.* burlador *vs.* burlado, inteligente *vs.* tonto, vencedor *vs.* vencido, etc.), que se repiten como un patrón definido en las distintas duplas de los géneros analizados.

En nuestra opinión, el par cómico del héroe y su antagonista, en los términos en los que lo hemos definido, constituye el eje de los mecanismos de persuasión cómica en *Acarnienses*. Aristófanes aprovecha el esquema heredado y los sentidos tradicionales que involucra (valorización de un héroe y desvalorización del polo antagónico) para adaptarlo a un nuevo tipo de blanco: un personaje contemporáneo, Lámaco, que representa la política belicista. La incorporación del par cómico tradicional a la comedia aristofánica constituye en sí misma un eficaz recurso de persuasión cómica, porque predispone a la audiencia en favor y en contra de uno y otro polo de la dupla: el antagonista tradicional encarna el papel del tonto, el malvado, el burlado y el vencido, mientras que el polo positivo representa los valores contrarios. Pero Aristófanes, además, introduce algunas innovaciones, acordes con sus intenciones comunicativas, que potencian el efecto persuasivo del par cómico. Un aspecto fundamental es la distribución desigual entre el héroe y el antagonista de las variables inofensivas y hostiles del humor (la risa ἄνευ θυμοῦ y la burla θυμῶ καὶ σπουδῇ, en términos platónicos), que orientan también al público sobre las preferencias del autor.

La finalidad central de la comedia es hacer reír, por lo tanto, como hemos comprobado, todos los personajes aristofánicos son sometidos al ridículo: el héroe, su antagonista, el coro, los espectadores y hasta el propio poeta. El humor, según postulamos, de manera estructural se orienta negativamente en relación con su blanco; por ende, el autor debe apelar a recursos de atenuación alternativos para

contrarrestar esos efectos secundarios si quiere preservar a un blanco del efecto corrosivo de lo cómico. Es evidente que los dos miembros de la dupla, si bien ambos son ridiculizados, generarían una impresión distinta en el espectador; lo que no es evidente son los recursos concretos de persuasión cómica de los que se vale el autor para lograr ese efecto contrapuesto y guiar la interpretación de la obra.

La intensidad de la dimensión polémica de lo cómico se vincula, de acuerdo con nuestra hipótesis teórica, con las características del blanco y su tratamiento. Las variables más ofensivas del humor son aquellas que permiten generar mayores efectos argumentativos negativos contra el blanco cómico, es decir, efectos polémicos que pueden degradar de manera real y efectiva su imagen a los ojos del espectador. Desde nuestra perspectiva, el humor se vuelve argumentativamente hostil cuando el blanco es: 1) contextual, 2) reforzado por marcas negativas, 3) recurrente, 4) ridiculizado en aspectos comprometedores, 5) excluido del conjunto de los destinatarios, 6) poderoso, 7) innovador, entre las variantes más significativas. En cambio, el humor desdibuja su poder argumentativo potencial y se vuelve más bien inofensivo cuando el blanco asume las características contrarias: 1) es metalingüístico, intratextual o intertextual; 2) atenuado con marcas de enunciación positivas; 3) ocasional; 4) ridiculizado en aspectos superficiales o ingenuos; 5) incluido en el conjunto de destinatarios; 6) bajo y sin poder; 7) meramente tradicional.

La estructura del par cómico le permite a Aristófanes distribuir de manera desigual y antagónica las distintas variables del humor: las variables hostiles ($\theta\upsilon\mu\tilde{\omega}\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\pi\omicron\upsilon\delta\tilde{\eta}$), capaces de generar un fuerte efecto argumentativo negativo en el público, se concentran todas ellas contra el antagonista central de la obra y dejan en evidencia las intenciones de ejercer una crítica seria y efectiva contra este personaje y lo que representa. Las variables más inofensivas ($\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon\ \theta\upsilon\mu\omicron\upsilon$) se aplican, en

cambio, a los blancos atenuados: el héroe, fundamentalmente, y todas las figuras que entran en complicidad con él (el coro de acarnienses, el público ateniense, la propia imagen del poeta).

Nuestro análisis de la obra y de las escenas clave que involucran la presencia del héroe nos permite sintetizar en ocho ejes las variables inofensivas del humor que recaen sobre este:

1) Diceópolis es un blanco intratextual. El héroe, al no tener referencia extratextual individualizada, escapa al humor de carácter fuertemente satírico y recibe, sobre todo, formas del humor más inofensivas desde el punto de vista polémico, como la parodia¹⁴⁸ o el grotresco¹⁴⁹, que no tienen la fuerza polémica trascendente de la sátira. Al ser un personaje exclusivamente ficcional, el ataque cómico contra él no puede generar sino efectos extratextuales moderados. En este sentido, Diceópolis se asimila a los blancos tradicionales –ficionales y sin referencia extratextual individualizada– de la épica y la fábula.

2) Diceópolis recibe marcas de enunciación positivas. Los indicadores favorables que recaen sobre Diceópolis (su aparición en primer orden, el monopolio de pronunciar monólogos y largos discursos persuasivos de carácter cómico-serio, su victoria en los *agônes* y en el desenlace, la atribución de cualidades positivas como la astucia, el valor y la autodeterminación, herencia del heroísmo homérico) limitan los efectos negativos de lo cómico sobre su figura. Estos **mecanismos de atenuación** son la contraparte de los mecanismos de intensificación a los que se somete a su antagonista. Una marca de enunciación positiva evidente está dada por el sentido inverso que recorren los dos polos en el transcurso de la obra: el

¹⁴⁸ Por ejemplo, la parodia del *Télefo* de Eurípides.

¹⁴⁹ Entendemos el grotresco en los términos de Whitman (1964: 42-58), quien lo define como una mezcla de lo alto y lo bajo; lo humano, lo animal y lo divino. El humor grotresco, a nuestro parecer, es una forma cómica cuya agresividad se encuentra atenuada, precisamente, por la mezcla de lo alto y lo bajo que mitiga el efecto degradante de lo cómico.

héroe asciende siempre desde un estado inicial desfavorable hacia uno favorable¹⁵⁰, mientras que el polo negativo sufre una *peripéteia* negativa.

3) Diceópolis se identifica con el enunciador-autor en su antagonismo contra Lámaco. Las marcas de enunciación positivas definen la posición subjetiva favorable del enunciador-autor respecto de este personaje y generan una identificación entre ellos. También la condición de burlador de Diceópolis lo asimila al burlador-autor, al tiempo que esta duplicación refuerza el ataque cómico desde el interior de la acción dramática, como en los modelos tradicionales.

4) Diceópolis es un blanco ocasional. A diferencia de los modelos anteriores, el héroe aristofánico no está exento del ridículo. Sin embargo, al ser sometido a burlas esporádicas y poco significativas dentro del contexto de la obra, la fuerza destructiva del humor se encuentra atemperada. La ridiculización desigual, pero dirigida contra ambos polos de la dupla, asemeja al par aristofánico especialmente a la dupla homérica de Odiseo e Iro, en la cual los dos polos son sometidos en una primera instancia a la burla, aunque finalmente la ridiculización se concentra sobre Iro¹⁵¹.

5) Diceópolis es ridiculizado, sobre todo, en aspectos ingenuos. La ridiculización del héroe involucra una mezcla de aspectos serios e intrascendentes, con la preponderancia de estos últimos. Por ejemplo, la conducta de Diceópolis al final de la comedia genera efectos cómicos mediante chistes de carácter sexual o escatológico. El renacimiento final de la potencia sexual del héroe anciano puede resultar cómico, pero no afecta seriamente su imagen. Se trata de una risa amistosa, festiva e inclusiva que no atañe a aspectos comprometedores del blanco.

¹⁵⁰ Incluso en finales no exitosos, como el de Estrepsiades en *Nubes*, el héroe termina por alcanzar un nivel superior en el plano intelectual del que tenía al comienzo, ya que aprende la peligrosidad de la educación sofisticada. Thiery (1986: 298-9) observa que los héroes aristofánicos, por regla general, alcanzan el éxito. Este hecho se vincula, podemos agregar, con los rasgos característicos del polo positivo del par tradicional, que siempre resulta victorioso.

¹⁵¹ La intertextualidad con el episodio de Iro tiene importante presencia en la obra.

6) Diceópolis es un blanco incluido dentro del conjunto de los destinatarios. Las marcas de enunciación positiva que se le adjudican y su identificación –al menos parcial– con el ateniense promedio¹⁵² lo ubican más bien como blanco cómico destinatario. A través del héroe, el poeta invita al público a reírse conjuntamente de sí mismo (“risa con”). Según nuestra hipótesis, si el blanco es a la vez destinatario de la ocurrencia cómica, los efectos polémicos del humor se mitigan bajo el efecto de complicidad¹⁵³. En otras palabras, al incluir al blanco entre los destinatarios, el efecto positivo de complicidad (también propio de lo cómico) neutraliza en parte los efectos negativos polémicos; se genera en ese caso una “risa de simpatía” que invita al receptor a reírse de sí mismo. En *Acarnienses*, el blanco principal, Lámaco, queda excluido y bien diferenciado del conjunto de los blancos atenuados, principalmente el héroe Diceópolis y el coro de campesinos, *alter ego* del público. La obra apunta, entonces, a que los espectadores y el autor se rían en complicidad (“risa con”) del blanco central excluido (“risa contra”).

7) Diceópolis es un ciudadano común. El héroe carece de una especial relevancia, poder o influencia social. Por lo tanto, el humor no puede dañar fuer-

¹⁵² Henderson (1993: 310) considera que el héroe se identifica con el ateniense ordinario y sus intereses. Por el contrario, Thiery (1986: 188) señala que el héroe, por su mezcla de aspectos animales, humanos y divinos es superior al común de los hombres. Por lo tanto, el espectador solo puede identificarse parcialmente con él. Coincidimos en este punto con Thiery y creemos que la identificación entre el héroe y el ateniense ordinario es únicamente parcial. Un buen ejemplo representa la figura de Demos en *Caballeros*: este personaje, y no el héroe, es el que asume la identificación más directa con el público, así como suele ocurrir también con el coro. El héroe, en cambio, es un hombre común, pero con cierto grado de excepcionalidad, por ejemplo su astucia, su dominio de la retórica, su autodeterminación; en otras palabras, es un ateniense común con cierta cuota de estilización heroica, mezclada con cierto grado también de degradación cómica atenuada. Recientemente, Zumbrunnen (2004: 672) ha manifestado que los héroes como Diceópolis y Agorácrito son ciudadanos comunes capaces de desafiar el orden establecido.

¹⁵³ Hemos identificado en el discurso cómico tres efectos argumentativos solidarios: el efecto negativo polémico en contra del blanco y los efectos positivos de 1) complicidad entre emisor y receptor y 2) de exaltación de la imagen del enunciador-autor.

temente la imagen del personaje, un viejo campesino, porque este ocupa un lugar social que ya es bajo en sí mismo¹⁵⁴.

8) **Diceópolis es un blanco estereotipado.** El polo positivo aristofánico en las obras tempranas, tanto en el caso de Diceópolis como de Trigeo, es una figura campesina, personaje tipificado desde Epicarmo. En este sentido, Diceópolis se mantiene cercano a la línea de blancos tradicionales en la literatura griega y se apoya en un andamiaje de conocidos y consensuados tópicos, especialmente el estereotipo del débil –presente en el par homérico– y el del ἄγροικος. Sobre este punto, no se puede trazar, con todo, una línea divisoria tajante entre el blanco central y el blanco atenuado, porque también el blanco central apela a tópicos tradicionales y el blanco atenuado puede compartir algunos aspectos innovadores con el polo negativo. Por ejemplo, el personaje de Lámaco, como hemos visto, se apoya en el estereotipo del polo negativo convencional y en el *tópos* adicional del “general fanfarrón”; estos *tópoi*, que le aportan al ataque una base de consenso que favorece la persuasión, se superponen a la innovación que significa la adopción de un blanco poderoso, de relevancia pública y de existencia contextual en la Atenas contemporánea. El blanco atenuado Diceópolis, en cambio, no tiene estos aditamentos. Por lo tanto, los aspectos innovadores son más significativos en el caso del antagonista que en el del héroe, que se mantiene en un espectro mucho más conservador.

Si las variables inofensivas del humor, que mitigan su fuerza polémica, se despliegan sobre Diceópolis, las variables hostiles (θυμῶ καὶ σπουδῇ) se con-

¹⁵⁴ Robson (2009: 95-97) subraya que tanto ancianos, campesinos como mujeres, que suelen ocupar el lugar de héroes cómicos, son sectores marginales de la sociedad y, por lo tanto, es conveniente para ellos emprender una lucha contra las clases gobernantes. Los ancianos, en particular, aparecen caracterizados como individuos vulnerables frente a los jóvenes adiestrados en el arte de la retórica.

centran, por el contrario, sobre el polo negativo Lámaco y potencian los efectos corrosivos de lo cómico:

1) **Lámaco tiene una referencia claramente individualizada.** Su anclaje contextual potencia al máximo la fuerza corrosiva del humor, que puede trascender más directamente las fronteras de la ficción teatral. En otras palabras, Lámaco constituye un blanco satírico y las otras formas del humor menos corrosivas (*i.e.* humor verbal y paródico) colaboran y se subordinan en su caso al ataque satírico.

2) **Lámaco recibe marcas de enunciación negativas.** Las marcas negativas (*i.e.* la ausencia de la proclamación de largos discursos persuasivos, su derrota en las escenas agonales, su derrota final, la atribución de un concentrado de cualidades negativas, etc.) acompañan a las ocurrencias cómicas y funcionan como **mecanismos de intensificación** de la degradación operada en sí misma por los propios recursos cómicos¹⁵⁵.

3) **Lámaco se presenta como antagonista del enunciador-autor.** Las marcas de enunciación negativas –incluidos los propios recursos cómicos– constituyen claves interpretativas que definen la distancia subjetiva del enunciador-autor respecto de este personaje. Por lo tanto, estos indicadores lo ubican no solo como antagonista del polo favorecido, sino también del propio enunciador-poeta, como ocurre en el par tradicional¹⁵⁶.

4) **Lámaco constituye un blanco recurrente.** El antagonista es atacado de manera privilegiada en una serie de escenas agonales, insistencia que potencia la dimensión polémica de lo cómico y que permite, además, ubicar al personaje en el lugar de blanco principal, bien diferenciado respecto de otros blancos secundarios u ocasionales dentro de la escala cómica. También es relevante desde el punto de

¹⁵⁵ Los recursos cómicos constituyen también por sí mismos marcas de enunciación negativa, salvo que estén atenuados y ejerzan un humor inofensivo.

¹⁵⁶ Cf. p. 150.

vista argumentativo que el ataque cómico se ubique en una parte central, convencional y estratégica de la obra, como por ejemplo inmediatamente antes de la conversión definitiva del coro o en el desenlace.

5) Lámaco es ridiculizado en aspectos comprometedores. Si bien el tono de la burla es de carácter gradual, el ataque contra Lámaco compromete seriamente su imagen pública porque cuestiona su calidad moral y no se limita a aspectos físicos o superficiales.

6) Lámaco está abiertamente excluido del conjunto de los destinatarios. La ridiculización de aspectos comprometedores y las marcas enunciativas negativas contra Lámaco lo destierran por completo del conjunto de los destinatarios. Cuando el blanco no es destinatario del discurso cómico sino exclusivamente blanco, los efectos polémicos del humor se potencian al máximo.

7) Lámaco ocupa un lugar social y político destacado. En tanto que el Lámaco histórico gozaba de poder y de prestigio, el ridículo tiene una gran capacidad de afectar negativamente su imagen pública y poner en peligro su lugar de privilegio. El par aristofánico mantiene la disimetría en términos de relaciones de poder que encontramos en el modelo de Tersites. Sin embargo, hemos observado que invierte el eje del ataque: el blanco cómico ya no es el más débil, sino el poderoso. Este cambio de eje le aporta mayor fuerza polémica a la versión aristofánica respecto de sus antecedentes porque el humor ya no se limita a reafirmar la condición de inferioridad del débil, sino que apunta a modificar las relaciones de poder existentes en el mundo real y destronar al poderoso de su posición privilegiada.

8) Lámaco es un blanco parcialmente novedoso. El ataque cómico contra Lámaco quiebra, como remarcamos, el estereotipo cómico del débil, presente en el modelo homérico. Esta burla intenta generar un fuerte efecto persuasivo, que

implica la transformación de visiones tradicionales compartidas, y no una mera función argumentativa de refuerzo de estereotipos negativos consensuados.

Estructura del par cómico aristofánico en *Acarnienses*

HÉROE: POLO POSITIVO (humor inofensivo: ἄνευ θυμοῦ)	ANTAGONISTA: POLO NEGATIVO (humor hostil: θυμῶ καὶ σπουδῇ)
Ausencia de referente extratextual individualizado	Referente extratextual individualizado (predominio del humor satírico)
Degradación cómica atenuada por marcas de enunciación positivas	Degradación cómica intensificada por marcas de enunciación negativas
Identificación con el enunciador-autor	Antagonismo con el héroe y con el enunciador-autor
Blanco ocasional	Blanco recurrente
Burlas predominantemente inocentes	Burlas predominantemente comprometedoras
Blanco destinatario	Blanco excluido
Ciudadano común (sin poder)	Ciudadano poderoso
Blanco predominantemente tradicional	Blanco parcialmente innovador

En conclusión, la estructura del par cómico arriba descrita, que se retomará con variantes en las obras posteriores, guía la interpretación del público y permite observar cómo la distribución asimétrica de las variables amigables y hostiles de lo cómico facilita que el polo positivo sea preservado de los efectos corrosivos del humor y que el polo negativo, en cambio, sufra un daño efectivo a los ojos del

público¹⁵⁷.

A partir de nuestro análisis podemos demostrar, asimismo, que la dupla cómica aristofánica se remonta, en primer orden, a la tradición homérica, a diferencia del enfoque de Beltrametti¹⁵⁸; en segundo lugar, retoma elementos de la fábula (*i.e.* la desmitificación del par cómico homérico) y, en último término, elementos del yambo (la incorporación de referentes extratextuales concretos). Pero si bien el par aristofánico de Diceópolis-Lámaco mantiene sus raíces en el par tradicional –hecho que le aporta fuerza persuasiva porque predispone al espectador en contra del polo negativo–, el esquema aristofánico potencia al máximo su dimensión argumentativa al concentrar sobre el antagonista las variables más hostiles de lo cómico. Los modelos antecesores solo utilizan algunas de ellas (*i.e.* las marcas enunciativas negativas de refuerzo, la ridiculización de aspectos comprometedores del blanco) que le proporcionan fuerza persuasiva a la ficción cómica; sin embargo, la ausencia de algunas variables hostiles altamente significativas, como ser la condición poderosa del blanco o la asignación de una referencia extratextual concreta, hace que los efectos persuasivos del humor tengan en ellos una potencia moderada. En cambio, el polo negativo aristofánico es

¹⁵⁷ Algunos autores han establecido una estructura de la comedia aristofánica. Por ejemplo, McLeish (1980: 50) presenta un modelo simple: “problem stated – solution sought – rejoicing (problema establecido – solución pensada – regocijo)”. Thiery (1986: 305-366) distingue tres estructuras dramáticas: 1) la iniciática, que sigue los pasos de los rituales de iniciación: preparación, viaje hacia “otro lugar”, nuevo nacimiento; 2) la estructura erótica que explota especialmente el erotismo, la obscenidad y la escatología; 3) la estructura *tournante*, que implica la metamorfosis de un personaje o un intercambio de papeles entre dos personajes. Recientemente, Robson (2009: 11) hace referencia a una “estructura emocional” de la comedia antigua centrada especialmente en el héroe cómico: insatisfacción – gran idea – oposición – solución – celebración. Nuestro planteo estructural, en cambio, está orientado a dar cuenta de la dimensión polémica de la obra temprana y se centra, por ende, en el par cómico y sus características contrapuestas. Podemos hablar, entonces, de la existencia de una estructura polémica de la comedia temprana dada por la presencia de esta dupla: un polo positivo, *alter ego* del poeta, que recibe la variedades más inocuas de lo cómico, al que se le opone un contra-discurso, encarnado por un polo negativo, que absorbe la variedades más hostiles de lo cómico y resulta burlado y vencido por el héroe.

¹⁵⁸ Beltrametti (2000), según vimos, no tiene en cuenta la épica homérica –ni los demás géneros analizados– como antecedentes literarios del par cómico (cf. nota 4 del capítulo 2).

poderoso, a diferencia del modelo de Tersites; tiene referencia extratextual concreta, a diferencia de la épica y la fábula; no es un mero tópico cómico, como los blancos cómicos de Epicarmo; tiene alta relevancia política, social y cultural y se representa como una amenaza pública para el conjunto de los ciudadanos, a diferencia del enemigo personal del yambo. En suma, el humor aristofánico contra blancos prestigiosos, poderosos y contextuales –es decir, innovadores respecto del modelo heredado– posee una fuerza argumentativa polémica mucho mayor que la de los blancos cómicos tradicionales, sin prestigio, poder ni referencia extratextual. La comedia aristofánica, entonces, incrementa la capacidad polémica del par original y en este movimiento deja al descubierto sus intenciones argumentativas.

CAPÍTULO CUARTO

EL PAR CÓMICO EN CABALLEROS

1. INTRODUCCIÓN

El análisis de la comedia *Acarnienses* nos ha permitido determinar la estructura del par cómico aristofánico y sus modificaciones respecto del par tradicional. También la comedia *Caballeros* adopta la misma lógica binaria de la dupla cómica, pero presenta algunas diferencias significativas, que se relacionan con los propósitos comunicativos de la pieza.

La dupla de *Caballeros* tiene como polo negativo indiscutible al demagogo Cleón, representado bajo la figura de Paflagonio. Sin embargo, a pesar del ataque virulento de esta obra, que obtuvo el primer premio en los festivales teatrales, el líder mantuvo el favor del *dêmos* y fue elegido estratega. Sobre este dato histórico se han basado, especialmente, los estudios que niegan la dimensión persuasiva de la pieza¹. Al respecto, podemos alegar que la relación entre Cleón y el *dêmos* no habría sido estable ni carente de conflicto. Si bien Tucídides confirma que Cleón gozaba por el tiempo de la representación de *Caballeros* de la mayor influencia sobre el *dêmos* votante², su testimonio también demuestra que la imagen pública del líder se habría visto desprestigiada en ciertas oportunidades: por ejemplo, luego de que Cleón impulsara el rechazo a la tregua con los peloponesios, el pueblo se arrepintió de su pasada decisión al conocer la situación desfavorable que atravesaba el ejército ateniense en Pilo; en ese momento, la relación entre Cleón y el pueblo, de acuerdo con el testimonio de

¹ Por ejemplo, Stow (1942: 86-7), Heath [1987] (2007: 5), Halliwell (1993: 337) y recientemente Olson (2010: 45), entre otros.

² En la escena del debate por la rebelión de Mitilene, Tucídides destaca que Cleón "era por ese entonces el orador de máxima influencia sobre el *dêmos*" (III. 36, 6: 9): τῷ τε δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος (ed. Jones, 1958). Tucídides repite esta afirmación en IV. 21, 3: 16-18.

Tucídides, se volvió tensa³. Por lo tanto, el vínculo entre el *dêmos* y sus líderes podía sufrir altibajos, aun cuando la influencia de un orador fuera considerable. En este sentido, el éxito de *Caballeros*, que presenta un retrato totalmente negativo del líder, y el posterior éxito político de Cleón no resultan sucesos incompatibles⁴.

Por otra parte, la obra puede haber contribuido a deteriorar la imagen de Cleón, aunque sus efectos no se hayan podido apreciar de manera inmediata, debido a que el personaje histórico atravesaba por ese entonces su mejor momento. Si comparamos con el caso de la imagen pública de Sócrates, según la *Apología*, la obra *Nubes* habría sido un factor más que colaboró a largo plazo con la condena a muerte del filósofo⁵. Los efectos negativos de *Nubes*, sumados a otros factores históricos de peso, habrían contribuido a generar una fama negativa del personaje, aun sin consecuencias inmediatas⁶. Creemos que lo mismo vale para el caso de Cleón o de otros líderes de la democracia radical⁷.

Incluso, si la obra no hubiera cumplido su objetivo de devaluar la imagen pública de Cleón, ni siquiera en el mediano o largo plazo, eso no significa que carezca de intenciones argumentativas y de recursos de persuasión cómica implementados con ese fin. La falta de pruebas externas, es decir, la ausencia de efectos evidentes sobre la realidad inmediata, no niega la existencia de pruebas internas. En este capítulo nos concentramos, precisamente, en rastrear y ana-

³ Tucídides IV. 27, 2-3: 17-19: καὶ μετεμέλοντο τὰς σπονδὰς οὐ δεξάμενοι. Κλέων δὲ γνοὺς αὐτῶν τὴν ἐς αὐτὸν ὑποψίαν περὶ τῆς κωλύμενης τῆς ξυμβάσεως οὐ τάληθῆ ἔφη λέγειν τοὺς ἐξαγγέλλοντας (“[los atenienses] se arrepentían de no haber aceptado la tregua. Cleón, entonces, tras darse cuenta de la desconfianza de estos hacia él por haber obstaculizado el tratado, afirmaba que los enviados no decían la verdad”).

⁴ Carey (1993: 262) sostiene que *Caballeros* expone los aspectos negativos de la relación entre el pueblo ateniense y los políticos. Desde este punto de vista, no hay contradicción entre el primer premio que obtuvo la obra y la elección posterior de Cleón como general.

⁵ *Apología de Sócrates*, 19 c 2-4.

⁶ Edmunds (1987: 60-1) y Sommerstein (1996: 332), entre otros, citan el caso de *Apología* para justificar la función persuasiva de la comedia. Para una opinión diferente, véase Heath [1987] (2007: 3-4).

⁷ Sommerstein (1996: 332-33) menciona el caso de Hipérbolo, blanco favorito de la comedia antigua, que sufrió el ostracismo y el asesinato.

lizar estos indicadores internos, esto es, los recursos persuasivos de la obra, y en observar cómo Aristófanes hace un uso sistemático –y por lo tanto intencionado– de ellos. Partimos de la misma hipótesis específica que guió nuestra investigación en *Acarnienses*: el principal mecanismo de persuasión cómica en *Caballeros* es la lógica binaria del par tradicional y la distribución desigual de las variedades hostiles e inofensivas de lo cómico entre uno y otro polo de la dupla. Podemos agregar, además, que la dupla propiamente aristofánica, presente en *Acarnienses*, funcionaría ya como un modelo conocido por el público y lo orientaría sobre las preferencias del autor. Para demostrar esta hipótesis, nuestro análisis se focaliza –lo mismo que en *Acarnienses*– en las escenas específicamente agonales, en este caso entre el Morcillero y su antagonista Paflagonio, y en aquellas otras que por su relevancia concentran fuertes marcas de enunciación, como ser el comienzo y el desenlace de la pieza.

Es importante destacar que algunos autores que relativizan la importancia de la dimensión argumentativa y satírica de la comedia aristofánica admiten, sin embargo, que en el caso particular de *Caballeros* se pone en escena un verdadero ataque contra el líder⁸. Whitman (1964), por ejemplo, ubica en el centro de la comedia de Aristófanes la fantasía y el grotesco, pero reconoce que solo en *Caballeros* el elemento satírico es fundamental⁹. De manera semejante, Storey (1998) analiza los blancos históricos centrales del comediógrafo y considera que en su obra no hay verdadera intención hostil contra Sócrates, ni contra Eurípides (con excepción de *Ranas*), pero que la ofensiva contra Cleón, por el contrario, manifiesta un odio genuino, tanto en el plano personal como político. Más recientemente, Mastromarco (2002) distingue entre el caso de

⁸ Obviamente aquellos autores que han defendido el poder argumentativo de la comedia, también en este caso particular realizan una lectura seria del ataque contra Cleón. Entre los más influyentes, podemos mencionar a de Ste. Croix (1972), Edmunds (1987: 59-62), Cartledge [1990] (1999: 46-49), Henderson (1990), MacDowell (1995: 355) y Sommerstein (1996).

⁹ Whitman (1964: 81) considera que *Caballeros* es la obra más satírica del comediógrafo, pero sostiene que no presenta ningún programa de reforma ni una crítica responsable, sino que “es un monumento, y uno vigoroso, a la animosidad personal de Aristófanes” contra Cleón.

Lámaco y el de Cleón y argumenta que Lámaco no es atacado como figura histórica, sino como mera máscara cómica del *miles gloriosus*; por el contrario, la embestida contra Cleón apunta seriamente contra el demagogo, ya que la máscara cómica de Paflagonio permite reconocer al individuo histórico detrás del personaje. A la luz de estos ejemplos, es posible preguntarse por qué la dimensión argumentativa polémica ha resultado más evidente en *Caballeros* que en *Acarnienses*, si bien está presente en ambas obras. Indagaremos entonces, entre otros aspectos, las razones de este fenómeno a través del estudio detallado de la dupla cómica del Morcillero y Paflagonio.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL BLANCO CÓMICO ANTES DE SU APARICIÓN EN ESCENA

2.1. La primera descripción de Paflagonio-Cleón

A diferencia de *Acarnienses*, el polo negativo de la dupla cómica en *Caballeros* (Paflagonio-Cleón) tiene un protagonismo del que carece Lámaco y que empieza a construirse desde los primeros versos de apertura de la obra. Pero al tiempo que el antagonista gana presencia en el prólogo (vv. 1-241), el héroe la pierde en comparación con Diceópolis. *Caballeros* no comienza con el monólogo inicial del héroe –como *Acarnienses* o *Nubes*–, sino que adopta el esquema alternativo del diálogo entre los dos esclavos, al igual que *Avispas* y *Paz*.

Según los manuscritos medievales, estos dos esclavos representan a Nicias y Demóstenes¹⁰. Nicias, político contemporáneo destacado, fue estratego durante el momento en que se produjo la campaña de Pilo. El testimonio de Tucídides (IV. 27, 29) confirma su enemistad con Cleón. En la comedia antigua, las burlas que se dirigen contra él suelen ridiculizar su falta de confianza, su tendencia a la dilación y el rechazo a tomar responsabilidades¹¹. También en la primera escena de *Caballeros*, el esclavo que representa a Nicias muestra su reticen-

¹⁰ Sommerstein (1981: 144-5) acepta la identidad de los dos esclavos. Por su parte, Dover (1959) afirma que la identidad del esclavo Demóstenes está confirmada por la referencia al suceso de Pilo (vv. 54-57), campaña en la cual este participó junto con Cleón, pero que no hay evidencias claras para vincular al otro esclavo con Nicias. Por el contrario, Henderson [1998] (2006: 222 n. 2) manifiesta que los dos esclavos son personajes genéricos sin una identidad específica porque considera que la inteligibilidad de sus palabras y acciones no dependen de la caricatura personal. En un artículo posterior, el autor alega que –aparte de la referencia a Pilo– ninguna otra anécdota remite específicamente a la figura de Demóstenes (Henderson, 2003b). A los fines de nuestra interpretación de la obra, resulta especialmente significativa la identidad del esclavo Demóstenes y coincidimos con Dover en que esta se ve confirmada por la mención del suceso de Pilo.

¹¹ Aristófanes, *Aves* 640; Aristófanes fr. 100; Frínico fr. 59 (cf. Sommerstein, 1981: 145). Sommerstein observa, además, que Nicias es uno de los pocos políticos activos contemporáneos que recibe elogios en la comedia antigua (cf. Teleclides fr. 41, Éupolis fr. 181).

cia a proponer una solución para hacer frente a Paflagonio¹² (v. 17). La caracterización del Nicias aristofánico parece responder a esta tendencia de los comediógrafos a ridiculizar su falta de resolución. Por cierto, en la obra toda la iniciativa corre por cuenta del esclavo-Demóstenes. La imagen positiva y resolutiva de este último coincide, asimismo, con la que aporta Tucídides (IV. 1-41): según el relato del historiador, Demóstenes fue el impulsor y el responsable del plan táctico de la campaña de Pilo¹³.

Los esclavos, a los que nos referiremos como Nicias y Demóstenes, presentan dos claras marcas de enunciación positiva, que constituyen un recurso convencional en el autor para privilegiar a un personaje y orientar al público sobre sus preferencias desde el inicio de la obra:

1) Nicias y Demóstenes salen a escena en primer orden de aparición y presentan el principal contradiscurso atacado en la pieza: Paflagonio-Cleón y su manera de hacer política. Los personajes que inauguran la obra tienen la ventaja de poder exponer su punto de vista antes que ningún otro, como ocurre en el caso de Diceópolis. Solo los héroes cómicos y los servidores favorables al héroe, según observamos, gozan de este privilegio; por lo tanto, los espectadores ya podrían saber desde el primer momento cuál sería el discurso defendido a lo largo de la pieza y cuál su contradiscurso central.

2) En esta primera escena, Demóstenes hace referencia explícita a los espectadores y se comunica directamente con ellos: βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω; (“¿Quieres que explique el asunto a los espectadores?”, v. 36)¹⁴. La mención explícita de los θεαταί en boca de un personaje, mención que favorece la cercanía y la complicidad del público con esa figura y con la postura que representa, puede considerarse también una marca convencional en la comedia aristofánica que indica la valoración positiva de ese personaje. En *Acarnienses*,

¹² Sommerstein (1981: 145).

¹³ Sobre Demóstenes, Sommerstein (1981: 144) observa que su figura no aparece en otras comedias además de esta y que tampoco parece haber tenido especiales ambiciones políticas.

¹⁴ Utilizamos la edición de Sommerstein (1981).

por ejemplo, el héroe Diceópolis tiene el privilegio del uso del vocativo “espectadores” (ἄνδρες οἱ θεώμενοι, v. 497). La referencia expresa al público, en suma, quiebra la ilusión dramática¹⁵ y favorece su empatía hacia la postura anticleoniana de Demóstenes.

A pesar de estas dos marcas de enunciación que favorecen a Nicias y a Demóstenes, ninguno de ellos queda al margen de la burla. Ambos son representados como esclavos de Demos, la misma alegoría cómica que recae sobre Paflagonio-Cleón y que ridiculiza la actitud servil de los políticos y generales hacia el pueblo. El esclavo-Nicias, además, es vinculado con el estilo retórico de Eurípides cuando manifiesta que intentará expresarse κομψευρικῶς (“de un modo sutil a la manera de Eurípides”, v. 18)¹⁶. El neologismo cómico del verso 18 está formado por el término κομψός (“sutil”, “hábil”, “afectado”) y el nombre del trágico, representante para Aristófanes de la nueva poesía y la nueva educación¹⁷, a la que ataca en forma recurrente en sus obras.

Si bien los dos esclavos no escapan a la burla generalizada, en su caso, el efecto corrosivo del humor se ve contrarrestado por las dos marcas de enunciación positivas mencionadas (primer orden de aparición en escena y referencia explícita a los espectadores) y, especialmente, porque el enunciador-autor compartirá con ellos el enemigo común: Paflagonio-Cleón. Desde *Acarnienses*, por lo menos, el público sabe que Cleón es enemigo de Aristófanes y conoce la presunta disputa legal que habría existido entre ellos¹⁸. Por lo tanto, los dos personajes que representan el ala moderada de poder político y militar en el

¹⁵ Sifakis (1971) niega que exista la ilusión dramática en la obra de Aristófanes. Sin embargo, coincidimos con Thiery (1986: 139) en que resulta abusivo cuestionar la existencia de la ilusión teatral en la comedia aristofánica. Para una discusión actualizada sobre el tema, véase Cottone (2005: 33-41).

¹⁶ *Caballeros* 17-18: πῶς ἂν οὖν ποτε / εἴποιμ' ἂν αὐτὸ δῆτα κομψευρικῶς; (Nicias: “¿Cómo podría expresarlo de un modo sutil a la manera de Eurípides?”).

¹⁷ Otro rasgo propio de la nueva educación es la incredulidad en los dioses olímpicos. El personaje de Demóstenes manifiesta su incredulidad frente a Nicias: ἔτεδὸν ἤγει γὰρ θεούς; (Demóstenes: “¿De verdad crees en los dioses?”, v. 32).

¹⁸ En *Acarnienses* se ataca expresamente al líder en varias oportunidades y se mencionan las acciones legales que Cleón habría presentado contra el poeta (cf. vv. 6, 300, 377, 502, 659).

prólogo de *Caballeros* se identifican desde la primera escena con el enunciador-autor, al menos en su antagonismo contra Cleón.

En *Caballeros* existe una mayor distancia que en *Acarnienses* entre la instancia del enunciador-autor y los personajes que lo representan en escena. En *Acarnienses* el héroe Diceópolis, portavoz del poeta, es un personaje escasamente sometido al ridículo, mientras que Nicias y Demóstenes –ya por su papel de esclavos– y fundamentalmente el héroe (el Morcillero) son blanco de burla en forma recurrente. Una de las particularidades de esta comedia, entonces, es que la figura del hombre político y poderoso se satiriza a través de todos los personajes en escena desde el comienzo mismo. Sin embargo, de todos ellos, el blanco central será Paflagonio-Cleón, representante de la clase política de tendencia más radical y de sus peores vicios. Según intentaremos demostrar, Paflagonio absorbe las variedades más hostiles del humor, sin ningún tipo de atenuantes, mientras que Nicias, Demóstenes y el propio Morcillero, reciben marcas convencionales de mitigación, que limitan los efectos corrosivos del ridículo, de acuerdo con la lógica del par aristofánico.

El retrato de Cleón comienza a delinearse en el primer parlamento del esclavo Demóstenes, por lo tanto, es preciso analizar con detalle la construcción del blanco cómico central desde el inicio mismo de la pieza. Demóstenes inaugura la obra presentando una imagen negativa de Paflagonio, al igual que Diceópolis en su primer parlamento (vv. 1-42) hacía referencia al principal contradiscurso de *Acarnienses* (la política belicista):

Δημοσθένης

ιατταταιᾶξ τῶν κακῶν, ιατταταῖ.
κακῶς Παφλαγόνα τὸν νεώνητον κακὸν
αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί.
ἐξ οὗ γὰρ εἰσήρρησεν ἐς τὴν οἰκίαν
πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις.

Νικίας

κάκιστα δῆθ' οὗτός γε πρῶτος Παφλαγόνων
αὐταῖς διαβολαῖς.

Demóstenes: ¡Ay, ay, qué desgracias! ¡Ay!
 Ojalá destruyan los dioses de mal modo al malvado recién comprado
 Paflagonio, junto con sus planes.
 Pues desde que llegó a esta casa,
 no deja de hacer dar palizas a los esclavos.
 Nicias: ¡Que termine este de la peor manera, el primero entre los
 [Paflagonios,
 con sus difamaciones!

(vv. 1-7)

Demóstenes se refiere en el comienzo a los planes (βουλαί) de Cleón (v. 3), término en sí mismo sugerente: βουλή significa “plan”, “determinación”, pero también es el nombre del Consejo, que se menciona como aliado inicial de Cleón junto con Demos (vv. 395-6)¹⁹. La imagen totalmente negativa de Paflagonio, representado como un malvado, un intrigador y un falso acusador de los demás esclavos, se confirma de inmediato con la intervención de Nicias, quien presenta expresamente a Cleón como un calumniador (v. 7)²⁰. Era frecuente en la oratoria política contemporánea que un orador acusara a su oponente de difamarlo sin fundamento²¹. El retrato de Cleón se construye, entonces, con recursos que la oratoria no ficcional de la época utilizaba para desestimar de manera seria al adversario. Podríamos objetar que Aristófanes se limita en este caso a parodiar el discurso oratorio de la época²²; sin embargo, si

¹⁹ *Caballeros* 395-6: οὐ δέδοιχ' ὑμᾶς, ἕως ἂν ζῆ τὸ βουλευτήριον / καὶ τὸ τοῦ δήμου πρόσωπον μακκοᾶ καθήμενον (Paflagonio: “No tengo miedo de ustedes, mientras exista el Consejo / y el rostro de Demos, sentado, continúe con cara de bobo”).

²⁰ MacDowell (1995: 107-112) ha sintetizado los múltiples aspectos que *Caballeros* cuestiona del líder: hacer persecuciones y calumniar a sus enemigos, haber favorecido la continuidad de la guerra, atribuirse el mérito de la victoria de Pilo, cobrar impuestos a los ricos para distribuir recursos entre los pobres, incrementar tributos a los aliados, cobrar sobornos, robar fondos públicos, tener un origen no noble y una riqueza proveniente de la fabricación de cuero, utilizar un estilo oratorio exagerado, adular a la asamblea, valerse de falsos oráculos.

²¹ Véase, por ejemplo, el discurso “Sobre la paz” de Isócrates (8. 125): el orador se refiere aquí a la acción calumniadora de los malos oradores. Por dar otro ejemplo, en 12. 21 Isócrates se queja de las calumnias que recaen sobre él. Murray (1933: 42) observó que gran parte del ataque de *Caballeros* contra Cleón utiliza “los lugares comunes de la invectiva política”. Dover (1972: 90) reafirma que el enfrentamiento entre Paflagonio y el Morcillero emplea todo el arsenal de formas de la calumnia política.

²² Heath (1997) señala que la comedia de Aristófanes se apropia de muchos tópicos de la retórica política, pero considera que el uso paródico que hace de ellos les quita su potencia persuasiva.

bien esta puede ser una intención secundaria, su objetivo principal es presentar efectivamente al personaje bajo la imagen de un verdadero calumniador, visión que se reitera como un *Leitmotiv* en toda la obra. La insistencia en esta caracterización de Cleón deja entender que el propósito central no es aquí la parodia, sino construir una imagen negativa consistente del personaje desde el comienzo hasta el desenlace, a fines de degradarlo a los ojos del público.

2.2. La segunda descripción de Paflagonio-Cleón

La segunda descripción de la actitud de Paflagonio en la casa de Demos se pone en boca de Demóstenes (vv. 40-72), de entre los dos esclavos, el más favorecido por el enunciador-autor: Demóstenes inaugura la pieza, narra los hechos ocurridos a partir de la llegada de Paflagonio y propone el plan. Aristófanes, evidentemente, intenta retratarlo como un individuo con iniciativa y capacidad de ejecución, a fines de destacar su figura, presentarlo como el verdadero responsable de la victoria de Pilo y negarle todo mérito a Cleón²³.

En *Caballeros* los dos parlamentos más extensos, si exceptuamos las intervenciones del coro, son el relato inicial por parte de Demóstenes (vv. 40-72) y la narración del Morcillero sobre los hechos ocurridos en el Consejo (vv. 624-682). En *Acarnienses*, hemos observado que los parlamentos extensos están a cargo del personaje más favorecido por el enunciador-autor, el héroe Diceópolis. Por lo tanto, esta constituye también una marca convencional que proporciona una clave interpretativa al espectador sobre la valoración de un personaje en la obra. Analicemos con detalle el extenso parlamento de Demóstenes, que condensa ca-

²³ Henderson (2003b), quien ha cuestionado la identificación de los dos esclavos, observa que si estos tuvieran realmente una identidad extratextual, Nicias debería asumir en la obra el papel central por ser una figura política más destacada que Demóstenes (véase nota 10). Desde nuestra perspectiva, Aristófanes le asigna una actuación protagónica a Demóstenes, precisamente, para presentarlo como el verdadero responsable de la victoria de Pilo, suceso que le había dado enorme fama al demagogo Cleón.

si todas las acusaciones y todos los motivos cómicos con los cuales se ataca al li-

der a lo largo de la pieza:

Δημοθένης

λέγοιμι ἄν ἦδη. πάν γὰρ ἐστὶ δεσπότης (40)

ἀγροικὸς ὄργην, κναιμιορδῶξ, ἀκράχολος,

Δῆμος πυκνίτης, δυσκολὸν γέγοντιον

ὑποκωφόν. οὐτος τῇ πορτέξδ᾽ ἀνομηλίᾳ

ἐπιδίαιτο δούλον, βυγσοδέψην Πιαφαγόνα

οὐτος καταγλυνοὺς τοῦ γέγοντος τοῦς ῥόθους,

ὁ βυγσοπαφαγῶν, ὑποπείσων τὸν δεσπότην

ἠκαλλ᾽, ἐθώπευ, ἐκολάκευ, ἐξηπάτα

κοσκυλῆματιοὺς ἀκροισι τοιαυτὶ λέγων.

“ὦ Δῆμε, λούσαι πῶτον ἐκδικάσας μίαν”, (50)

“ἐνθου, ὀφῆσον, ἐντραγ, ἐχε ῥιῶβόλον”,

“βούλει παρθαῶ σοι δόθρον”,; εἶτ᾽ ἀναρπάσας

ὁ τι ἄν τις ἠμῶν σκευάσῃ, τῷ δεσπότη

Πιαφαγῶν κεχάρισταί τοῦτο. καὶ πῶτην γ᾽ ἐμοῦ

μάζαν μεμαχότος ἐν Πιβάῳ Λακωνικῆν, (55)

πανουρῶτάτα πῶς περιθόδημῶν ὑφαρπάσας

αὐτὸς παρθέθηκε τὴν ὑπ᾽ ἐμοῦ μεμαγμένην.

ἠμάς δ᾽ ἀπελαύνει κοῦκ ἐὰ τὸν δεσπότην

ἄλλων θεγαπέειν, ἀλλὰ βυγσίτην ἐχῶν

δεπνούντος ἐστῶς ἀποσοβεί τοῦς ῥήτορας. (60)

ἄδει δὲ χθρημοὺς ὁ δὲ γέγων σφισυλλῆ.

ὁ δ᾽ αὐτὸν ὡς ὄψ᾽ ἐμακακακώτα,

τῆχνην πεποίηται. τοῦς γὰρ ἐνδὸν ἀντικρὺς

ψευδῆ διαβάλλει. κἄτα μαστρυομένηθα

ἠμεῖς, Πιαφαγῶν δὲ περιθίξων τοῦς οἰκέτας (65)

αἰτεῖ, ταῖσ᾽ ἀταττεῖ, δαυδοκεῖ, λέγων ταῖσ᾽.

“ὄρατε τὸν Ἰλῶν δι᾽ ἐμὲ μαστρυομένην;

εἰ μὴ μ᾽ ἀναπέιστ᾽, ἀποθαπέισθε τῆμερον”,

ἠμεῖς δὲ δίδομεν. εἰ δὲ μὴ, πατοῦμενοι

ὑπὸ τοῦ γέγοντος ὀκταπλάσιον χέζομεν. (70)

πῶταν ὄδον πῶ ῥεπτεῖον καὶ πῶς τίνα.

Δημοθένης: Ἄhora voy a hablar. Tenemos un señor

con ánimo de campesino, dado a comer habas, propenso a la cólera,

Δημος²⁴ de Πύχ, un viejo malhumorado,

un poco sordo. La luna nueva pasada

compró un esclavo, al curtidor de cueros Fallagonio,

alguien malvado al extremo y el más calumniador.

²⁴ Traducimos el nombre del personaje como “Demos” en lugar de “Demo” para mantener el juego de palabras con el sustantivo común *dēmos* (“pueblo”).

Este, al advertir el modo de ser del viejo,
 el curtidor-de-pieles-Paflagonio, luego de echarse a los pies del señor,
 lo halagaba, lo adulaba, lo lisonjeaba, lo engañaba
 con la punta de los recortes del cuero diciendo estas cosas:
 "Demos, date primero un baño, después de haber juzgado un solo pleito",
 "Pon en tu boca, engulle, come el postre, ten el trióbolo",
 "¿Quieres que te sirva un refrigerio?" Luego, arrebatando
 lo que cualquiera de nosotros preparó,
 Paflagonio se lo ofrece al señor como regalo. Y el otro día,
 cuando yo había amasado una torta lacónica en Pilo,
 con la mayor maldad, apresurándose, me la robó
 y le sirvió él mismo la torta que yo había amasado.
 A nosotros nos aparta y no permite que ningún otro
 se ocupe del señor, sino que con un matamoscas de cuero,
 mientras este cena, de pie, espanta a los oradores.
 Y canta los oráculos; y el viejo cae en el delirio de la Sibila.
 Y cuando lo ve estupidizado,
 hace uso de su arte. Pues abiertamente contra los de la casa
 lanza mentiras. Y después nosotros somos azotados,
 y Paflagonio, corriendo alrededor de los esclavos,
 pide, perturba, recibe sobornos diciendo estas cosas:
 "¿Veis a Hilas recibiendo azotes por mi culpa?
 Si no me sobornáis²⁵, moriréis hoy".
 Y nosotros le damos; y si no, pisoteados
 por el viejo, cagamos ocho veces más.
 Ahora entonces pensemos con premura, amigo,
 qué camino hay que tomar y a quién dirigirnos.
 (vv. 40-72)

Los cuatro primeros versos caricaturizan la imagen de Demos, alegoría del pueblo ateniense²⁶, cuya figura se asimila a la de un campesino (ἄγροικος ὄργην). Demos cumple un papel semejante al del coro de acarnienses: el pueblo campesino al que hay que convencer, alejarlo de la postura que comparte con el antagonista y ponerlo del lado del héroe y del enunciador-autor. La imagen de Demos tiene, además, la misma doble cara que la del coro de Acarnes: negativa

²⁵ Neil (1966: 16) sostiene que el verbo ἀναπείθω se utiliza generalmente con un sentido negativo e implica aquí la idea de soborno.

²⁶ Sobre el carácter alegórico de Demos, véase Newiger (1957: 11-49). Kanavou (2011: 55), por su parte, destaca que el nombre del personaje también podría aludir a un joven muchacho contemporáneo de Aristófanes, conocido aparentemente por su belleza y que sería cortejado por sus pretendientes, del mismo modo como lo será Demos por los dos esclavos rivales (vv. 732-40). Por cierto, según observa Komornicka (1964: 50), Demos a veces es tratado como un simple individuo, independiente del pueblo ateniense (i.e. vv. 810 ss.).

al comienzo –por su posición equivocada– y finalmente positiva, luego de ser persuadido por el héroe de sus errores pasados.

La referencia al cuero del verso 44 permite que el público reconozca sin ambigüedades a Cleón²⁷, ya que la riqueza de su familia provenía del trabajo de la curtiembre²⁸. Esta referencia concreta le aporta el necesario anclaje contextual al personaje y lo aleja del terreno de la mera ficción. La práctica de actividades comerciales –especialmente la curtiembre– constituye en esta comedia un tópico recurrente para atacar a Cleón en particular y al político nuevo en general, que no descendía de familias aristocráticas²⁹.

El tipo cómico asociado con un oficio u ocupación tiene antecedentes en la tradición literaria griega. En la fábula es frecuente que un personaje sea nombrado y caracterizado exclusivamente a través de la actividad que realiza: el labrador, el pastor, el pescador, el cazador, el médico, el adivino, el carnicero, los artesanos; incluso, aparece el curtidor (309 Ch.). Por lo tanto, este es otro modo alternativo en que la fábula representa al hombre común de manera genérica, además de las figuras de animales. Algunos de estos personajes asumen un carácter negativo fijo: son siempre moralmente cuestionados o resultan burlados por el otro miembro de la dupla cómica; es decir, ocupan el polo negativo del par cómico, como suele suceder, por ejemplo, con la figura del médico (87, 134,

²⁷ Sommerstein (1981: 146). Sobre el nombre ficcional de Paflagonio, véase el reciente trabajo de Kanavou (2011: 52-55) que sintetiza las interpretaciones al respecto. El nombre puede aludir, en primer lugar, al hecho de que el personaje es oriundo de Paflagonia, de donde provenían muchos esclavos de origen bárbaro; pero también remite al verbo *παφλάζω* (“bullir”, “borbotear”), que hace referencia al carácter violento y agitador de Paflagonio.

²⁸ Dorey (1956: 134) destaca que la curtiembre era la clase de negocio que no se vería perjudicado por la guerra, de la cual el demagogo fue el más firme partidario. Sobre las asociaciones negativas de la curtiembre en *Caballeros* (i.e. bajo estatus, mal olor, política deshonesta, carácter violento, sexualidad perversa, etc.), véase Lind (1990).

²⁹ La relación entre los políticos nuevos y el comercio se explicita en los versos vv. 128-143. Los políticos nuevos se caracterizaban por tener riqueza, pero no pertenecían a familias aristocráticas (cf. Connor, 1992: 162). Recientemente, Rosenbloom (2004) ha analizado el clima de confrontación existente entre la aristocracia tradicional y los políticos nuevos.

249 Ch.). En cambio, el personaje del carnicero (μάγειρος)³⁰ se caracteriza por ser advertido y capaz de burlar a su antagonista (246, 183 Ch.). En las dos fábulas que involucran la figura del carnicero, este descubre a los ladrones de carne: el robo del perro en la fábula 183 (Ch.) y el de los muchachos en la 246 (Ch.). De manera semejante, la figura del Morcillero en *Caballeros* será la encargada de denunciar y dejar al descubierto los delitos de Paflagonio, retratado en *Caballeros* especialmente como un ladrón. En este sentido podemos afirmar que la pieza retoma el tópico fabulístico del “perro ladrón” en la figura de Paflagonio³¹ y del μάγειρος en el personaje del Morcillero. Paflagonio y el Morcillero conforman, por lo tanto, una dupla cómica de burlador y burlado, de vencedor y vencido, con claros antecedentes en el par tradicional de la fábula. Sin embargo, a diferencia de su modelo, Aristófanes les asigna al carnicero y al perro ladrón un sentido netamente político.

El personaje del curtidor, como señalamos, aparece en la fábula 309 Ch.:

πλούσιος καὶ βυρσοδέψης.

πλούσιος βυρσοδέψη παρωκίσθη· μὴ δυνάμενος δὲ τὴν δυσωδίαν φέρειν διετέλει ἐκάστοτε αὐτῷ ἐπικείμενος, ἵνα μεταβῆ. ὁ δὲ αἰεὶ αὐτὸν διανεβάλλετο λέγων μετ’ ὀλίγον χρόνον μεταβήσεσθαι. τούτου δὲ συνεχῶς γενομένου, συνέβη, χρόνου διελθόντος, τὸν πλούσιον ἠθάδα τῆς ὀσμῆς γενόμενον μηκέτι αὐτῷ διενοχλεῖν.

ὁ λόγος δηλοῖ ὅτι ἡ συνήθεια καὶ τὰ δυσχερῆ τῶν πραγμάτων καταπραύνει.

³⁰ Wilkins (2000: 196) señala que el Morcillero es un carnicero (μάγειρος) en el sentido de que vende carne hervida en el mercado. Al final de la obra, también hierva a Demos como si fuera un animal de sacrificio (2000: 374). Wilkins (2000: 369) analiza la evolución del μάγειρος en la comedia griega y observa que el término está atestiguado en Epicarmo (fr. 84 CGFP); en la comedia aristofánica, el carnicero aparece asociado con la figura de los protagonistas, como es el caso del Morcillero; finalmente, en la comedia media y nueva se convierte en un personaje tipo que se desempeña como cocinero contratado. Sin embargo, el autor no establece vinculaciones entre el Morcillero y el carnicero de la fábula.

³¹ La figura de Cleón suele vincularse con la imagen del perro en *Caballeros* (i.e. v. 289) y también en *Avispas* (por ejemplo, en el tribunal de los perros). Taillardat (1965: 403-5) sostiene que Aristófanes hace en sus obras un uso paródico de la metáfora política del “perro de *dēmos*”, empleada en la oratoria contemporánea como un símbolo de fidelidad, y la transforma en una imagen de servilismo. Asimismo, Taillardat observa que Aristófanes juega con la imagen específica del “perro ladrón”, pero no establece relaciones con la fábula. Sobre la figura del perro en la literatura griega, véase bibliografía en Beta (2004: 262 n. 3).

El rico y el curtidor (Ch. 309, Pe. 204, Hsr. 220)

Un rico fue a vivir junto a la casa de un curtidor; como no podía soportar el mal olor, le insistía una y otra vez para que se mudara. Pero este lo aplazaba siempre diciendo que se mudaría en poco tiempo. Como esto ocurría continuamente, sucedió que, con el paso del tiempo, el rico ya no molestó más al curtidor porque se acostumbró al olor.

La fábula muestra que la costumbre mitiga también lo desagradable de los hechos.

En esta fábula la imagen del curtidor se vincula con el mal olor en el sentido figurativo de lo desagradable. Del mismo modo, encontramos referencias al mal olor de Cleón, por ejemplo, en la parábasis de *Avispas* (v. 1035)³². Además, en la fábula citada, el curtidor aparece como un mentiroso que hace promesas falsas. Sin duda, la imagen del curtidor estaría popularmente asociada con un tipo cómico negativo. Para degradar a Cleón, en definitiva, Aristófanes no solo apela al tópico cómico del esclavo, cuya figura era objeto recurrente de risa en la tradición literaria³³, sino que lo conjuga además con el personaje del perro ladrón y el del curtidor de la fábula, aprovechando la circunstancia real de que la riqueza del líder se vinculaba con la curtiembre. El personaje de Paflagonio se construye, entonces, a partir de una suma de tópicos cómicos degradantes, que tienen como finalidad atacar al personaje a través de varios flancos posibles y asociarlo a los sentidos negativos de los tópicos tradicionales.

En el verso 45 se emplean dos subjetivemas axiológicos negativos, es decir, dos unidades léxicas que no revisten un carácter neutro, sino marcado por la presencia de la subjetividad³⁴; en este caso, se trata de dos adjetivos, en grado superlativo, que evalúan negativamente a la figura de Cleón: *πανουργότατος* ("el más malvado/hábil")³⁵ y *διαβολώτατος* ("el más calumniador"). Aristófanes reitera aquí el retrato delineado en el comienzo (v. 7) y construye, de esta

³² Sobre las burlas por el olor de Cleón, véase Mastromarco (1988). Cf. también Thiery (1993).

³³ Volveremos sobre este punto más adelante para detallar los antecedentes del tópico del esclavo.

³⁴ Sobre el concepto de subjetivema, véase nota 130 del capítulo 3.

³⁵ Orfanos (2006: 39) señala que el adjetivo *πανουργος* se aplica a Cleón más a que ningún otro personaje de la obra y se refiere a la "ruse politique" ("astucia política").

forma, una imagen consistente y coherente del personaje, en la que insiste en toda la obra. La visión de Paflagonio como difamador, si bien era un tópico de la oratoria contemporánea, coincide con la que proporciona Tucídides sobre el Cleón histórico en el famoso debate de Mitilene. Su antagonista, Diódoto, al comienzo de su discurso hace una crítica contra los oradores que se valen de calumnias, en particular, de los que lanzan acusaciones de soborno. Esta crítica de Diódoto constituye una alusión indirecta contra Cleón, quien acaba de deslizar la posibilidad de que los defensores de los mitileneos hayan sido sobornados³⁶. El Cleón aristofánico, entonces, se ajusta a la imagen que circularía en la Atenas de la época sobre el Cleón real, al menos entre los sectores no partidarios. Esto significa que Aristófanes no construye su personaje como pura invención o deformación absurda, sino que intenta por varias vías darle un claro un asidero contextual, tomando datos de la realidad e imágenes de Cleón que gozarían de consenso en ciertos círculos. Además, el uso de recursos que efectivamente utilizaban los rivales de Cleón para atacarlo, como es el caso de Diódoto, provoca la identificación entre estos rivales reales y el enunciador-autor, y constituye una prueba más de la intención de degradar de manera seria y efectiva al blanco. El efecto persuasivo que buscaban estos oradores en sus discursos retóricos no ficcionales es el mismo que, mediante idéntica estrategia, se propone conseguir la ficción aristofánica. En este sentido, el discurso teatral empieza desde el comienzo de *Caballeros* a desdibujar las fronteras entre discurso deliberativo y comedia, entre argumentación ficcional y argumentación no ficcional.

En los versos 46-48, Aristófanes trabaja sobre un nuevo tipo cómico tradicional, que se conjuga y refuerza los otros tópicos mencionados (el del esclavo,

³⁶ En el debate por el asunto de Mitilene, Cleón sostiene que los que hablen a favor de los mitileneos lo harán probablemente por un interés económico (κέρδος), en alusión al soborno (III. 38, 16). En referencia a esta acusación, Diódoto critica a los oradores que utilizan la calumnia (διαβολή) como recurso oratorio (III. 42, 3: 10-12) y remata diciendo: χαλεπώτατοι δὲ καὶ οἱ ἐπὶ χρήμασι προσκατηγοροῦντες ἐπίδειξιν τινα ("los peores [oradores] son los que acusan a cualquier declamación de hacerse por dinero") (III. 42, 3: 12-13). Beta (2004: 190-1) cita otros ejemplos en los que Tucídides presenta a Cleón como un calumniador (IV. 27, 4; V. 16, 1).

el del perro ladrón y el del curtidor de la fábula): se trata del tópico del adulator³⁷. Esta imagen estaba asociada en Epicarmo con el “parásito adulator”, que asistía a los banquetes de los ricos para comer a su costa y cumplía el papel de bufón o lisonjeador del dueño de casa³⁸. En el caso de Aristófanes, el tópico toma un nuevo giro político y se vincula con la figura del demagogo: Paflagonio-Cleón es representado claramente como un parásito adulator de Demos³⁹. Bien sabido es que entre los recursos oratorios se suele apelar al elogio del auditorio para captar su benevolencia⁴⁰. Aristófanes satiriza, entonces, los procedimientos discursivos típicos de la oratoria y, al mismo tiempo, la concesión de beneficios al pueblo por parte de sus líderes políticos para ganar popularidad, como por ejemplo el aumento del salario a los jueces, concedido a instancias de Cleón⁴¹ (v. 51).

La acusación de obsecuencia aparece registrada en la oratoria contemporánea⁴². Diódoto, por ejemplo, la utiliza en su discurso por el asunto de Mítile-ne⁴³. Es posible afirmar, entonces, que Aristófanes retoma en *Caballeros* una serie de argumentos contemporáneos que circularían contra Cleón: la muy probable acusación de obsecuencia que pesaría sobre él, entre otras razones, por los beneficios salariales otorgados a los jueces y su fama de calumniador que saca a

³⁷ Conford [1914] (1993: 143-5), Thiery (1986: 244).

³⁸ Wilkins (2000: 71-87) sintetiza las características centrales del parásito en la comedia griega. Scholtz (2004: 274-9), por su parte, observa que el κόλαξ (“adulator”) era concebido como una figura degradada en la cultura griega, así como los esclavos; Paflagonio conjuga, por lo tanto, los papeles devaluados de adulator y esclavo. Sobre la relación entre el parásito y el bufón, cf. Bremmen (1997: 13-4).

³⁹ Beta (2004: 184) observa que el verso 48 está estructurado en forma de clímax y culmina haciendo mención de la finalidad de la adulación, es decir, el engaño: “lo halagaba, lo adulaba, lo lisonjeaba, lo engañaba”.

⁴⁰ Véase, por ejemplo, *Retórica* III. 14.

⁴¹ Cleón había impulsado el aumento del salario de los jueces (cf. Sommerstein, 1981: 147).

⁴² Scholtz (2004: 274-9) señala que la acusación de adulación al *dêmos* era un tópico empleado con frecuencia por los oradores para atacar a sus oponentes.

⁴³ Diódoto asegura que si el éxito o el fracaso de un orador en la asamblea no significaran un aumento o merma de su honra, los oradores no tendrían que apelar a la adulación del pueblo para alcanzar la victoria por todos los medios posibles (III. 42, 5-6: 20-28).

la luz el discurso de Diódoto⁴⁴. También la alusión al suceso de Pilo en los versos 54-57 tiene su correlato en la realidad extratextual (“el otro día, cuando yo había amasado una torta lacónica en Pilo, con la mayor maldad, apresurándose, me la robó y le sirvió él mismo la torta que yo había amasado”). La imagen que presenta Tucídides del episodio coincide en muchos aspectos con la que aparece en *Caballeros*: Demóstenes juega un papel protagónico en todas las acciones en Pilo y es el responsable del plan táctico (IV. 32)⁴⁵. Por otra parte, Tucídides critica las cualidades de Cleón como estratega, especialmente en la batalla de Anfípolis, en la cual intenta seguir la misma estrategia de Pilo y muere ante el ejército de Brásidas (V. 6-10). Seguramente, la acusación contra Cleón de haberse llevado injustamente las glorias por Pilo también circularía como moneda corriente entre sus adversarios políticos.

En resumen, los argumentos presentados contra Cleón en el primer parlamento de Demóstenes, si bien revestidos de imágenes cómicas domésticas, tendrían todos una consistencia extratextual, aun cuando Robson ha manifestado recientemente lo contrario⁴⁶. Esa consistencia demuestra claramente que el

⁴⁴ Sin duda, se trata de argumentos utilizados no solo para atacar a Cleón, sino a los políticos nuevos en general, como se evidencia en el discurso de Isócrates “Sobre la paz”. Sin embargo, estos argumentos tienen claras resonancias del famoso debate de Mitilene.

⁴⁵ Véase el libro IV (1-41). El episodio de Pilo, de acuerdo con el relato de Tucídides, se resume en los siguientes hechos: Demóstenes realiza un bloqueo a la isla de Pilo. Los peloponesios intentan firmar una tregua para que liberen a los prisioneros espartanos de la isla, pero Cleón promueve su rechazo. El bloqueo se prolonga de manera indefinida sin que se encuentre una solución definitiva al conflicto; cuando se acerca el invierno, los atenienses temen no poder aprovisionar a sus tropas y perder el control de Pilo. En ese momento, se escuchan en la asamblea murmuraciones contra Cleón por haber propulsado el rechazo de la tregua. Cleón, por su parte, critica a los generales responsables, en particular a Nicias, y se jacta de que si él mismo tuviera el mando podría vencer a los espartanos que habitaban en la isla y obtener el dominio completo de Pilo. Los asistentes a la asamblea le toman la palabra y el demagogo no tiene otra alternativa que hacerse cargo de las operaciones. Finalmente, Cleón marcha a Pilo y, junto con el general Demóstenes, responsable del plan táctico, logra dominar a los espartanos que habían sobrevivido en la isla. Desde ese momento, Cleón conquista enorme fama en Atenas y recibe el derecho de ser alimentado en el Pritaneo a expensas del Estado.

⁴⁶ Robson (2009: 167-171) afirma que la única acusación contra Paflagonio-Cleón que tiene un claro correlato en la realidad contemporánea es la de haberse arrogado un crédito inmerecido por el suceso de Pilo; las demás inculpaciones (adulación y engaño al pueblo; utilización del temor a las conspiraciones; manejo deshonesto de las finanzas; descaros y desvergüenza; descendencia extranjera) son motivos convencionales presentes en la comedia antigua contra los políti-

ataque contra Cleón no involucra meras chanzas, sino acusaciones verdaderas, presentadas bajo una forma humorística. Hemos sostenido la hipótesis de que la referencia contextual incrementa el potencial argumentativo del discurso cómico porque permite que la burla trascienda más fácilmente las fronteras de la mera ficción literaria. Al elegir argumentos que tienen su correlato en argumentos reales que habrían circulado en la Atenas contemporánea, Aristófanes se vale de la forma más hostil de lo cómico –aquella que tiene un asidero extratextual– con el objetivo de generar un daño efectivo sobre la imagen del Cleón histórico.

Recorramos de manera sucinta el resto de las acusaciones contra Cleón. El verso 49 alude al hecho de que Cleón le otorga al pueblo pequeños beneficios y se queda con las mayores ganancias⁴⁷, idea que se reitera en *Avispas*. En los versos de cierre se culpa a Cleón, además, de hacer mal uso de su arte (v. 63) –clara referencia a su habilidad retórica, que nunca se le niega en la obra– y de calumniar con mentiras a sus enemigos (v. 64), un refuerzo de la presentación inicial del personaje. Por último, en los versos 65-70 se alude al hecho de que mediante la influencia de Cleón sobre los jueces, este podía castigar a quien quisiera y chantajear a los ricos amenazándolos con prosecuciones⁴⁸. La lista de argumentos cómico-serios se puede sintetizar de la siguiente manera:

- 1) Cleón carece de linaje noble y debe su fortuna al desagradable oficio de curtidor (v. 44).
- 2) Cleón es el político más malvado y calumniador (v. 45).
- 3) Es un adulator del pueblo (v. 48).
- 4) Conformar al *dêmos* con migajas (v. 49).
- 5) Compra a los jueces con aumentos de salario (v. 51).
- 6) Se apropia de méritos ajenos (vv. 52-57).

cos. En suma, argumenta Robson, establecer relaciones entre el Cleón real y su retrato dramático es altamente problemático por la mezcla de realidad, invención y convención. A nuestro parecer, el personaje de Paflagonio posee más coincidencias con la visión que circularía sobre el líder entre sus detractores que las que la crítica ha señalado.

⁴⁷ Sommerstein (1981: 147).

⁴⁸ Sommerstein (1981: 148).

- 7) Aleja del pueblo a otros oradores (vv. 58-60)⁴⁹.
- 8) Hace uso deshonesto de oráculos (v. 61).
- 9) Hace uso deshonesto de su arte (v. 63).
- 10) Calumnia a otros oradores (v. 64).
- 11) Logra castigo para sus enemigos (v. 64).
- 12) Practica el chantaje y utiliza la justicia para su propio beneficio (vv. 65-70).

Si analizamos la cadena de argumentos, podemos observar que todos ellos comprometen seriamente la imagen pública del líder. También el primer ataque cómico de la serie (el motivo del curtidor), que se relaciona con el origen no aristocrático del personaje, sería significativo dentro de determinados círculos⁵⁰. Las demás acusaciones, bajo la apariencia de imágenes domésticas, apuntan todas sin excepción a dañar la reputación del líder, ya que cuestionan su integridad moral y su conducta pública. De acuerdo con nuestra hipótesis, cuando la burla es de carácter comprometedor, el humor se vuelve hostil y efectivamente nocivo para el blanco. Esta elección de los objetos de burla demuestra que Aristófanes intenta provocar efectos argumentativos polémicos reales y no solo entretener al público a costa de un conocido personaje; de ser así, se hubiera limitado a atacar aspectos ingenuos o superficiales del blanco que no pudieran llegar a deteriorar su imagen.

Por otra parte, los tópicos literarios en los que –según vimos– se apoyan las acusaciones (el esclavo, el curtidor y el perro ladrón de la fábula, el adulator) facilitan la generación de una complicidad inmediata entre el emisor y el público y la transferencia de sentidos negativos consensuados que se transmiten desde el tópico tradicional hacia la figura de Cleón. La acción conjunta de tópicos literarios, por un lado, y referencias contextuales extraliterarias, por otro, logra conformar una eficaz arma de ataque cómico contra el blanco.

⁴⁹ Al respecto, puede citarse como ejemplo de esta conducta de Cleón la disputa con Nicias que describe Tucídides: Cleón descalifica al general Nicias por no ser capaz de capturar a los espartanos que ocupan la isla de Pilo (IV. 27).

⁵⁰ Aristóteles en *Retórica* I (9, 1368 a 29) considera que la nobleza de nacimiento (*εὐγένεια*) y la educación son útiles para elogiar a una persona. Por lo tanto, seguramente la falta de nacimiento noble podía utilizarse como estrategia retórica para degradar eficazmente a un personaje.

En esta primera presentación extendida del polo negativo se implementa una estrategia distinta a la de *Acarnienses*. En *Acarnienses* la primera embestida contra Lámaco es progresiva y parte de aspectos más bien superficiales, que no comprometen seriamente su figura, como ser la burla de sus armas y su arrogante tono épico; sin embargo, las chanzas ingenuas se rematan con una seria acusación final sobre la calidad moral y la conducta pública de Lámaco. En *Caballeros*, en cambio, el ataque no avanza de manera progresiva, sino que resulta comprometedor desde el inicio y mucho más personalizado en la figura de Cleón; además, la ofensiva contra el demagogo comienza ya en las primeras líneas de la obra (v. 2).

Hay otra diferencia significativa entre la construcción del personaje de Lámaco y la de Paflagonio. Lámaco es una mezcla de personaje real y personaje genérico abstracto, representante de la postura belicista. Paflagonio, por el contrario, es mucho más un individuo que un tipo genérico. Por cierto, como veremos a continuación, el tipo del político nuevo está representado por el Morcillero, que no tiene un referente externo; este personaje meramente ficcional ridiculiza a los políticos nuevos en su conjunto, Cleón incluido. El ataque genérico queda, entonces, del lado del Morcillero, mientras que la figura de Paflagonio concentra el ataque individualizado contra el Cleón histórico. Este doblamiento del individuo y del personaje genérico deja en evidencia las serias intenciones de Aristófanes de deslegitimar al verdadero Cleón. Por el contrario, el polo negativo de *Acarnienses* condensa bajo su sola figura al individuo particular y al personaje genérico, representante del belicismo. *Acarnienses* ataca a través de Lámaco, sobre todo, la política belicista y al conjunto de sus partidarios, entre los cuales se cuenta Lámaco. *Caballeros*, en cambio, ataca sobre todo al líder Cleón como máximo exponente de los políticos nuevos. La embestida, por lo tanto, se encuentra especialmente personalizada en su figura histórica. Las diferencias señaladas entre Lámaco y Paflagonio (*i.e.* el embate gradual o frontal, el mayor o menor anclaje contextual) explican, en parte, por

qué la dimensión polémica es más patente y ha sido advertida por la crítica⁵¹ en el caso de *Caballeros* pero no en *Acarnienses*, si bien está presente en ambas comedias.

El primer parlamento extendido de Demóstenes establece los principales motivos cómico-polémicos que serán retomados una y otra vez en las escenas agonales posteriores. Pero las escenas siguientes, a diferencia de esta, se desarrollan en presencia de Paflagonio-Cleón. En definitiva, el discurso inicial de Demóstenes cumple una función semejante al monólogo inaugural de Diceópolis en *Acarnienses* (vv. 1-42): define el principal contradiscurso de la pieza, en este caso la política y la figura de Cleón, antes de su aparición en escena. Resulta significativo que no sea pronunciado por el héroe cómico, como en *Acarnienses*, sino por Demóstenes. Veremos cómo la imagen inicial del Morcillero, que se irá legitimando y enaltecendo progresivamente hasta su conversión final, es en un comienzo tan degradada que no podría sostener y hacerse cargo de la posición del enunciador-autor de manera legítima. Por ello, el comediógrafo apoya su discurso favorecido en un personaje alternativo, que gozaba de reputación por la campaña de Pilo. La elección de Demóstenes para asentar su postura demuestra que Aristófanes no quiere correr el riesgo de dejar reducida esa posición al ridículo poniéndola en boca de un personaje totalmente degradado como el Morcillero. En nuestra opinión, Demóstenes cumplirá la función alternativa de héroe cómico hasta que el Morcillero, luego de un proceso paulatino de legitimación, pueda encarnar plenamente su papel.

En *Caballeros* la figura del antagonista Paflagonio-Cleón es fija, constante y definitiva desde el comienzo, pero el papel del héroe cómico es fluctuante. En *Acarnienses*, en cambio, antes de la aparición de Lámaco como figura que condensa el contradiscurso belicista, hay una serie de personajes que representan esa postura: los miembros de la asamblea, los embajadores, el coro de acarnien-

⁵¹Por ejemplo, en los casos antes citados de Whitman (1964), Storey (1998) o Mastromarco (2002). Véase la introducción de este capítulo (pp. 238-9).

ses. El héroe cómico, por el contrario, mantiene su clara identificación y unicidad desde el comienzo de la obra. Esto demuestra que el objetivo del ataque en *Acarrienses* no es tanto Lámaco, como lo que representa, que puede ser encarnado por otras figuras alternativas antes de su propia aparición. Lámaco es uno más de los representantes del belicismo que se beneficia con la guerra. En *Caballeros* se verifica el proceso inverso: el blanco central se declara en el segundo verso y se mantiene presente de manera constante en toda la pieza, mientras que la figura del héroe cómico se encuentra más desdibujada y se asienta en distintos personajes alternativos comenzando por Demóstenes. El polo positivo del par cómico convencional sigue operando como un mecanismo enunciativo válido para sostener el discurso favorecido en la obra, pero su función convencional se reparte y se desconcentra en una serie de personajes.

Las marcas enunciativas que ubican a Demóstenes en un lugar de polo positivo provisorio se pueden sintetizar en las siguientes: Demóstenes inaugura la pieza y presenta, antes que ningún otro personaje, el contradiscurso central de la obra; pronuncia el primer parlamento extenso, que describe la conducta de Paflagonio; propone el plan salvador para librarse de él; tendrá luego a su cargo la iniciación política del Morcillero y esgrimirá los primeros argumentos contra Paflagonio, junto con el coro, en la primera escena agonal. Así como Diceópolis en su discurso de autodefensa invoca a su público, Demóstenes emplea por primera vez –antes que ningún otro personaje de la obra– la palabra “espectadores” (θεαταί, v. 36)⁵², que permite generar una empatía inicial entre el personaje, su postura y el público. Demóstenes vuelve a mencionar directamente a los espectadores en el verso 228, cuando el Morcillero, reticente a la propuesta de enfrentarse con Paflagonio, pregunta con escepticismo quiénes lo apoyarán en su lucha. Demóstenes, entonces, incluye entre los colaboradores

⁵² *Caballeros* 36: βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω; (“¿Quieres que explique el asunto a los espectadores?”)

del héroe a los caballeros, a las personas decentes y a los espectadores inteligentes:

Δημοσθένης

ἀλλ' εἰσὶν ἱππῆς, ἄνδρες ἀγαθοί, χίλιοι
μισοῦντες αὐτόν, οἱ βοηθήσουσί σοι,
καὶ τῶν πολιτῶν οἱ καλοὶ τε κάγαθοί,
καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ δεξιός,
κἀγὼ μετ' αὐτῶν, χὼ θεὸς ξυλλήψεται.
καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γὰρ ἐστὶν ἐξηκασμένος
ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτόν οὐδεὶς ἤθελεν
τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. πάντως γε μὴν
γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.

Hay mil caballeros, hombres nobles,
que, como lo odian, te ayudarán
y de entre los ciudadanos los buenos y nobles,
y de entre los espectadores todo el que sea inteligente,
y yo estaré con estos, y el dios ayudará.

No temas, porque no lleva una máscara con su propia cara;
pues por temor ningún fabricante quiso retratarlo. De todos modos,
se lo reconocerá, pues el público es inteligente.

(vv. 225-233)

En este pasaje Demóstenes, además de nombrar de manera explícita al público (τῶν θεατῶν, v. 228), lo elogia en forma sutil (v. 233) como un recurso para captar su benevolencia y ponerlo de su parte: primero afirma que cuenta con la ayuda de los espectadores inteligentes (δεξιός, v. 228) y, finalmente, incluye en esta categoría al conjunto del público (v. 233), suficientemente perspicaz como para reconocer a Cleón detrás de la máscara⁵³. Además, Demóstenes

⁵³ A partir de este pasaje, Dover [1967] (1975) enfatiza las dificultades técnicas que hubiera implicado para los antiguos griegos fabricar máscaras con una identidad reconocible para el público. El autor se inclina por sostener que, en realidad, la afirmación es humorística: el Cleón real no tendría ninguna particularidad física excepcional, pero su máscara debería haber sido especialmente espantosa, acorde con la habitual representación monstruosa del demagogo (cf. *Avispas* 1031-5; *Paz* 753-8). Welsh (1979) considera, en cambio, que el Cleón histórico podría haber tenido unas cejas desagradables, de acuerdo con su interpretación del comentario antiguo de un fragmento de Cratino (228 K-A). Retomando la visión de Dover, Olson (1999) argumenta que el pasaje no puede tomarse como prueba de la existencia de máscaras con una identidad reconocible y alega que el fragmento de Cratino no tendría que ver con la fealdad de las cejas de Cleón, sino con una expresión intimidatoria del líder. En nuestra opinión, cabe destacar que la burla del aspecto físico de Cleón, más allá de su correlato con la realidad, siempre se complementa

presenta aquí toda la plana completa de personajes favorecidos en esta obra, incluido el público, y los encolumna detrás de su figura y la del Morcillero. A partir de la serie de marcas enunciativas señaladas, podemos sostener que Demóstenes se ubica en primera instancia en un papel semejante al que cumple Diceópolis en *Acarnienses*: el lugar del héroe, héroe provisorio, portavoz del discurso positivo y polo favorecido del par cómico.

Luego de que el personaje del Morcillero alcance mayor estatura por una sucesión de hechos que analizaremos con detalle, Demóstenes desaparecerá necesariamente de la pieza –esto sucede en la segunda parte– y el Morcillero asumirá su plena condición de héroe cómico clásico: personaje opuesto y complementario del antagonista, y principal representante del punto de vista del enunciadador-autor.

Sobre la desaparición de Demóstenes en particular, Henderson (2003b) ha argumentado que si realmente los esclavos tuvieran una identidad extratextual específica –hecho que niega–, el autor les hubiera dado un papel relevante también después del prólogo. A nuestro entender, Demóstenes cumple una función de héroe cómico alternativo que solo es necesaria durante el progresivo proceso de legitimación del Morcillero. Un vez que el Morcillero alcanza un lugar destacado y victorioso, la función provisorio de Demóstenes como polo positivo ya no es necesaria, y podría incluso opacar al verdadero héroe de la obra; por lo tanto, Demóstenes debe ser necesariamente excluido.

2.3. El ataque a Cleón a través de su doble, el Morcillero

La figura del Morcillero aparece en el lugar característico del héroe cómico: en tercer orden después de los dos esclavos. Sin embargo, los rasgos del

con el ataque contra aspectos más comprometedores del blanco, como ser su baja calidad moral. En cambio, las burlas contra los blancos atenuados, por ejemplo, las autoironías del poeta sobre su calvicie, no trascienden del plano físico.

Morcillero, como anticipamos, son muy distintos de los de un héroe a la manera de Diceópolis. El Morcillero se presenta de un modo totalmente negativo, ridiculizado desde el comienzo, y encarna la figura de un doble cómico de Paflagonio, que compite con él en desvergüenza.

Solo en la escena final de la comedia (vv. 1316-1408) el Morcillero dejará definitivamente su función de **doble cómico** de Paflagonio para asumir el papel más clásico de **héroe cómico** y polo positivo del par: el Morcillero se transformará en el **buen líder**, personaje opuesto y complementario del **mal líder** Cleón, a quien sustituye en su lugar de poder. Será el Morcillero quien guíe a Demos hacia el reconocimiento de sus pasados errores y lo ayude a dejar de lado las malas políticas implementadas de la mano de Cleón. El papel final del Morcillero en *Caballeros* es equivalente al de Diceópolis respecto del coro de campesinos: hacerle adoptar la postura favorecida por el enunciador-autor. Beltrametti (2000) ha sostenido que en el par cómico del Morcillero y Paflagonio no hay verdadera antinomia, sino un juego de espejos⁵⁴. Creemos que esta afirmación es parcialmente cierta, pero que no da cuenta de la complejidad del personaje: desde nuestro punto de vista, el Morcillero es primero doble cómico y, al final de la obra, par cómico antinómico. La evolución del personaje permite apreciar el modo creativo y flexible en que Aristófanes se vale del modelo de la dupla tradicional de acuerdo con las necesidades expresivas de cada pieza.

La crítica ha ensayado diferentes respuestas frente a la aparente inconsistencia y duplicidad negativa/positiva del Morcillero: algunos autores como Whitman (1964) han intentado resolver la complejidad del personaje a partir de la categoría de héroe cómico, quien reuniría a la vez rasgos animales, humanos y divinos⁵⁵; en una línea distinta, Hubbard (1991) ha relacionado el aspecto bajo

⁵⁴ Beltrametti (2000: 219).

⁵⁵ Whitman (1964: 87 y 103) argumenta que el Morcillero es un héroe grotesco, al igual que los demás héroes cómicos aristofánicos, en tanto reúne rasgos humanos, subhumanos y suprahumanos. El personaje se caracteriza por su *πονηρία* ("maldad", "astucia"), como todos los héroes, y su *πονηρία* se conjuga con la *ἀλαζονεία* ("impostura") (1964: 78). McLeish (1980)

del Morcillero con el espíritu propio de la comedia⁵⁶; otros estudiosos, como Bowie (1993), han presentado interpretaciones rituales, enraizadas en el rito del fármaco⁵⁷; Landfester (1967), por ejemplo, asume la hipótesis de que el Morcillero esconde en realidad una personalidad cuasi-divina⁵⁸; Brock (1986), por su parte, justifica la doble cara del personaje a partir de la duplicidad entre una visión cínica y una visión idealista de la política ateniense⁵⁹; una lectura

también estudia los rasgos característicos del héroe cómico aristofánico y postula que el Morcillero encuadra en la figura del *πονηρός* –lo mismo que Diceópolis, Filocleón y Trigeo–, mientras que otros héroes cómicos encarnan el personaje del *βωμολόχος* (i.e. Estrepsiades, Dionisio) o bien del *σπουδαῖος* (i.e. Pistetero, Lisistrata, Praxágora). Por su parte, Paflagonio representa al *ἀλαζών* (“impostor”, “fanfarrón”), como la mayoría de los antagonistas.

⁵⁶ Hubbard (1991: 11-15 y 60-87) entiende que Aristófanes se proyecta en sus héroes, en este caso el Morcillero, y que la disputa entre el Morcillero y Paflagonio reproduce, en suma, la efectiva controversia entre Cleón y Aristófanes. La retórica del Morcillero, que reduce los asuntos de la *pólis* al nivel físico del sexo y la comida, es la misma retórica de la comedia cuyo espíritu es encarnado por los héroes aristofánicos. Encontramos un antecedente de la postura de Hubbard en la lectura de Reckford (1987: 113-120). Este autor manifiesta que el Morcillero representa no solo los aspectos más bajos, infantiles y lúdicos de la naturaleza humana, sino también –al final de la obra– la figura del buen siervo y cocinero mágico que trae la salvación de Demos y encubre bajo su figura la del propio Aristófanes. Por el contrario, el mal siervo Paflagonio se muestra más interesado en consumir los bienes de Demos que en servirlo.

⁵⁷ Bowie (1993: 52-57) analiza la representación de los personajes del Morcillero y Paflagonio de acuerdo con una serie de mitos y rituales. El Morcillero, por su edad y su condición marginal respecto del ciudadano ordinario, se ajusta en primer lugar a la figura del efebo que participaba en ritos de pasaje hacia la vida adulta: pasa del estatus más bajo a ser dirigente del *dêmos*, a la manera de los héroes míticos. En segundo lugar, la victoria del Morcillero sobre Cleón se construye en base a los mitos de sucesión y sigue las convenciones de la gigantomaquia (1993: 58-66). En tercer término, la lucha entre los dos personajes tiene también reminiscencias del mito de la formación de la ciudad en la que Atenea se enfrenta con Poseidón (1993: 66-74). En cuarto lugar, el Morcillero cumple la función de un fármaco, que viene a reemplazar a otro fármaco, Cleón (1993: 74-77). También Bennet y Blake Tyrrell (1990) explican el carácter del personaje del Morcillero a partir de la ideología del fármaco: el Morcillero, sostiene, es un político amoral, diferente a Paflagonio en grado, pero no en sustancia. La inversión que sufre el Morcillero al final de la obra es igual a la que experimenta el fármaco: el individuo más repugnante puede curar a la ciudad de su enfermedad.

⁵⁸ Landfester (1967: 92-94) considera que Paflagonio ha usurpado la soberanía de Demos. El Morcillero, por su parte, actúa como salvador de Demos y simula su bajeza para ganar el favor del pueblo y vencer a Paflagonio; al final de la obra, el Morcillero experimenta una epifanía y le restituye a Demos su soberanía perdida. Guarda puntos de contacto con esta postura la posición de Thiery (1986: 237-249 y 321-323), quien afirma que el Morcillero es un “súper-Cleón”, un subhombre enviado por la diosa Atenea para combatir con la bestia de Paflagonio. Finalmente, el Morcillero experimenta una transformación al estilo de los ritos iniciáticos, se convierte en una figura cuasi-divina y se erige en un “héroe campeón”, que no lucha por sí mismo, sino por la gente honrada (1986: 189).

⁵⁹ Brock (1986) observa que en las escenas de apertura se subraya la maldad y el bajo estatus del Morcillero y se deja entender que usará las mismas técnicas que Paflagonio. Desde una concep-

política diversa sostiene Henderson (2003a), quien enfatiza que el aspecto positivo del Morcillero reside en su alianza con la élite⁶⁰; recientemente, Olson (2010) manifiesta que el Morcillero es peor que Paflagonio y que la situación de la democracia no tiene una salida positiva ni puede ser corregida⁶¹. Semejante diversidad de opiniones saca a la luz la dificultad de comprender un personaje tan complejo. A nuestro modo de ver, la duplicidad negativa/positiva del Morcillero puede resolverse a partir de la lógica del par cómico: el Morcillero sufre una mutación a lo largo de la pieza y solo en el desenlace encarna el papel tradicional de héroe cómico, como intentaremos demostrar.

Hasta su transformación final, el Morcillero representa de manera genérica al político nuevo: *πονηρός* (“bajo”, “malvado”; v. 181), hijo de gente de bajo estatus (v. 185), ignorante (vv. 188-9, 193). Mientras que el personaje de Paflagonio se construye de manera claramente individualizada, el Morcillero constituye un tipo genérico; su figura no conlleva un ataque personalizado, sino general, dirigido contra el conjunto de los políticos nuevos, dentro de los cuales se incluye también a Cleón. Esto significa que el personaje del Morcillero, en la primera etapa antes de su transformación, funciona como un recurso más para atacar a Cleón y al resto de los demagogos del ala radical. El Morcillero representa un doble exacerbado del propio Paflagonio, que intenta rivalizar con él en desvergüenza (*ἀναίδεια*, v. 277). Por cierto, sus características coinciden con aquellas que también se le critican al líder, como la maldad y el bajo nacimiento⁶². En esta obra, entonces, el ataque contra el blanco central es tan virulento que hasta el mismo héroe funciona como un recurso cómico adicional para

ción cínica de la democracia ateniense, la salvación que promete la figura del Morcillero se limita a rescatar a los dos esclavos del poder de Paflagonio y sustituirlo por un demagogo aún peor, pero amigo. Solo el final de la obra, presenta una reforma idealista del Morcillero y de Demos que representa una transformación completa de la política ateniense.

⁶⁰ Henderson (2003a: 168) argumenta que el Morcillero difiere de Cleón solo en el hecho de ser un verdadero siervo de Demos y un aliado de sus verdaderos amigos, la élite.

⁶¹ Olson (2010: 66-7).

⁶² Desde los primeros versos, Paflagonio es caracterizado como malvado: *κακός* (v. 2), *πανουργότατος* (v. 45). También se subraya su origen innoble como fabricante de cueros (v. 44).

degradar a la figura del antagonista. Al no tener un referente extratextual definido, la figura del Morcillero y todos los rasgos negativos que se le atribuyen recaen también sobre el personaje claramente individualizado de Paflagonio-Cleón. Distinto sería el caso si Aristófanes hubiera sugerido una identificación individual para este personaje; pero como de costumbre, al igual que los otros héroes cómicos, el Morcillero es un personaje ficcional. Por lo tanto, su imagen tiende a cobrar un valor genérico y no individual como representante de un actor social determinado, el grupo de los políticos nuevos. De algún modo, el par cómico Paflagonio/Morcillero recuerda el episodio de Odiseo disfrazado de mendigo, en el cual la ridiculización del héroe disfrazado no hace más que ridiculizar en espejo a su oponente, el único que es en verdad un mendigo.

Este par cómico también entronca en la tradición de ciertas fábulas en las cuales el burlador termina burlado por su antagonista⁶³. A pesar de las características igualmente negativas del primero y del segundo burlador, el segundo burlador se redime de algún modo por haber burlado y castigado a su vez al primero. El burlador final se revela así como el más astuto de los dos y reduce al burlador primero al lugar del tonto. En la comedia *Caballeros*, Paflagonio –que mantiene la adhesión de Demos mediante engaños– representa al burlador primero (el burlador de Demos), mientras que el Morcillero encarna a su vez el papel del burlador segundo, que se impone sobre Paflagonio. En este sentido, la condición de burlador del burlador lo pone en ventaja respecto de Paflagonio. El Morcillero cumplirá la función de desenmascarar las mentiras del poderoso líder, denunciando todos sus engaños ante el *dêmos*, a la manera de Diceópolis. Esta actitud lo inviste de un carácter de justiciero; pero no de un justiciero puro e intachable, sino de un justiciero que vence al burlador con sus propias armas.

⁶³ Por ejemplo, la fábula "La zorra y el mono discuten por su prosapia" (Ch. 39, Pe. 14, Hrs. 14), citada en el segundo capítulo (cf. pp. 126-7), utiliza el modelo del engañador-engañado o burlador-burlado. Véase también "La comadreja y las gallinas" (Ch. 14, Pe. 7, Hsr. 7).

En el comienzo de la obra, como señalamos, los dos miembros del par cómico revisten un carácter totalmente negativo, tanto el héroe como su antagonista. El Morcillero prefigura y anticipa la aparición de Paflagonio y tiene un efecto degradante sobre Cleón antes de que el propio Paflagonio entre en escena y sea degradado por sí mismo. Precisamente, por la baja condición del Morcillero, el punto de vista del enunciador-autor no puede apoyarse en un primer momento en el héroe, como ocurría en el caso de Diceópolis, sino en personajes alternativos, menos devaluados, como Demóstenes. Al principio, la identificación entre el enunciador-autor y el héroe se reduce solamente a la hostilidad común contra Cleón, enemistad que el público seguramente conoce y que ya ha sido proclamada en *Acarnienses*. Esta es una de las pocas marcas de enunciación favorables y de identificación entre el Morcillero y el comediógrafo. Pero esa identificación sumamente limitada tampoco se concentra solo en el héroe, sino que se reparte en varios personajes (Demóstenes, Nicias y el coro de caballeros), todos enfrentados contra Cleón. El héroe ya no constituye el portavoz exclusivo del enunciador-poeta, como en el caso de Diceópolis, que hasta la conversión de los campesinos de Acarnes es el único partidario de la paz. En *Caballeros*, en cambio, el coro tiene inicialmente una opinión formada en contra de Cleón, antes de la acción del Morcillero; por lo tanto, en las tres primeras cuartas partes de la obra, el personaje colectivo del coro se ubica por encima del propio héroe en la escala cómica, así como Demóstenes.

Además de la identificación parcial entre el Morcillero y el enunciador-autor a raíz de su enemigo común, una segunda marca enunciativa que atenúa la imagen negativa del Morcillero es, como decíamos, el hecho de ubicarlo en el lugar de burlador del burlador, al modo de la fábula. En tercer término, el Morcillero coincide con algunos rasgos convencionales que caracterizan al héroe cómico, según vimos en *Acarnienses*, y que funcionan también como marcas de

enunciación favorables que mitigan la valoración negativa del personaje y los efectos corrosivos del humor. Estos rasgos son:

1) **Es un simple ciudadano**, sin poder en un comienzo, pero que terminará por conquistarlo⁶⁴. El Morcillero experimenta una *peripéteia* inversa a la del blanco central: alcanza el éxito y asciende a un lugar superior, mientras que el poderoso Paflagonio cae desde su lugar de privilegio. Su carácter inicial de ciudadano ordinario favorece la identificación del público con el Morcillero. Incluso, este se resiste en un comienzo a asumir el papel de liderazgo que Nicias y Demóstenes le proponen. Su condición de hombre común, anónimo, se ve reforzada por la falta de un referente extratextual individualizado⁶⁵, hecho que promueve también la identificación del público con su figura.

2) **Parte de una posición minoritaria**: El Morcillero se opone a Paflagonio-Cleón, que tiene al *dêmos* de su parte. Sin embargo, el Morcillero no aparece en la soledad inicial en la que se presenta Diceópolis: sus aliados son Nicias, Demóstenes y los caballeros. Esto demuestra el carácter controvertido que tendría el Cleón histórico en la Atenas de la época. Diceópolis, en cambio, se enfrenta a todos los sectores poderosos, representados a través de generales y embajadores, y también a algunos sectores campesinos, encarnados por el coro de Acarnes. La defensa de la tregua aparece como una postura aislada, individual de Diceópolis, que probablemente gozara del apoyo de algunos grupos campesinos, pero ni siquiera en su conjunto. Por el contrario, la oposición a Cleón ya cuenta de base con cierto consenso, especialmente entre los políticos del ala moderada. Además, si bien la figura del demagogo, según la presenta Tucídides, gozaba de amplia popularidad por la victoria de Pilo, el líder ya había atravesado situaciones de descrédito y desgaste (IV. 27): precisamente, Cleón marcha a

⁶⁴ Zumbrunnen (2004: 672) destaca que el Morcillero, así como Diceópolis, es un ciudadano ordinario capaz de desafiar el orden establecido y a la élite, pero para lograrlo debe volverse también una élite bajo el riesgo de caer en un paternalismo antidemocrático.

⁶⁵ Una opinión diferente sostiene Vickers (1997: 90-106), quien postula que el Morcillero representa a Alcibíades y que, a través de este personaje, Aristófanes critica el costado negativo del individuo histórico. De la misma opinión es Sidwell (2009: 155-195).

Pilo para recuperar su desgastada fama, después de que quedara en evidencia que su rechazo de la tregua no había resultado una buena medida.

3) **En el progreso de la pieza, el héroe conquistará el apoyo de quienes se le oponen:** Así como en *Acarნიenses* Diceópolis conquista el apoyo del coro, en *Caballeros* el héroe gana el favor de los partidarios de Paflagonio. Los aliados iniciales del demagogo, según afirma el propio Paflagonio, son los jueces (v. 255), el *dêmos* (vv. 273, 396) y el Consejo (v. 395), aliados que irá perdiendo progresivamente. En la obra hay tres escenas agonales que significan un incremento gradual del poder del Morcillero y el debilitamiento de Paflagonio⁶⁶. La primera (vv. 235-497) se desarrolla entre los personajes que se oponen a Paflagonio-Cleón desde el comienzo de la pieza (Demóstenes, los caballeros y el Morcillero), personajes que representan en escena a verdaderos sectores de la Atenas contemporánea que estaban enfrentados con el líder, como ser la nobleza o los líderes que rivalizaban con él. Esta primera escena, por lo tanto, apunta a reforzar el antagonismo de los contemporáneos que ya tenían de antemano una visión negativa de Cleón. La segunda escena agonal se desarrolla en el Consejo (vv. 624-682) y la tercera, frente a Demos (vv. 691-1408): en ambas el Morcillero se propone conquistar a los aliados más firmes de Cleón, los consejeros y el *dêmos* respectivamente. Por lo tanto, estas últimas escenas tienen una función argumentativa fuerte –y ya no de mero refuerzo de posiciones políticas existentes, como ocurre en la primera–, sino que apuntan a generar un cambio

⁶⁶ Whitman (1964: 88-89) señala que toda la obra constituye un gran *agón* dividido en tres eventos principales: primero un enfrentamiento con gritos y expresiones de alarde, un segundo encuentro ante el Consejo y, por último, la competencia por el control de Demos. Brock (1986: 25), entre muchos otros autores, reafirma que la obra constituye una serie de *agônes*, que representan caídas sucesivas de Paflagonio: el primero en presencia de Demóstenes y los caballeros (vv. 253-497); el segundo ante el Consejo (vv. 624-82); el tercero ante el *dêmos*, subdividido a su vez en tres caídas (vv. 763-959, 960-1110, 1151-1263). Thiery (1986: 248) destaca también la presencia de tres enfrentamientos: un combate de carácter grosero con intercambio de insultos (vv. 303-497); la disputa de los dos adversarios ante el Consejo (vv. 611-691); un tercer encuentro, que incluye una nueva escena de invectivas (vv. 691-727) y una competencia para ganar el favor de Demos, subdividido en un duelo de servilismo (vv. 732-943), de oráculos (vv. 997-1100) y de provisión de alimento (vv. 1151-1262).

de postura. Estos tres *agônes*⁶⁷ se ordenan de modo estratégico: se intenta primero fortalecer el antagonismo del público afín a la posición anticleoniana y, luego, conquistar la voluntad reticente de los partidarios de Cleón. Es decir que el avance progresivo de las victorias del Morcillero aspira a conquistas cada vez más difíciles.

4) El final de la obra muestra la **transformación y redención** del héroe cómico, al igual que la de Demos. En este sentido, el Morcillero y Demos se encuadran dentro del tipo de personajes marcados positivamente por la enunciación a partir de su conversión final, es decir que siguen el modelo de los campesinos de Acarnes. El autor los ridiculiza, los critica y los muestra de manera negativa en una primera instancia, hasta que representa en escena su transformación completa. Este giro tiene el efecto de atenuar la degradación inicial de esos blancos cómicos. De este modo, el enunciador-autor conforma una escala cómica que ubica en la parte superior a los blancos atenuados (el propio poeta en la cima y, luego, el héroe, el coro y Demos) y al blanco central, aislado, en la parte más baja de la escala como verdadero eje del ataque y último responsable de los errores de Demos.

5) El Morcillero resulta **vencedor**, característica propia del polo positivo de la dupla cómica aristofánica y del par tradicional. A los ojos de la mentalidad ateniense, como se manifiesta en el discurso de Diódoto, los atenienses siempre premian al ganador del debate⁶⁸. Las victorias sucesivas del Morcillero en las tres escenas agonales antes mencionadas van legitimando progresivamente su imagen negativa del comienzo ante el público. Solo luego de ese proceso de legitimación victoriosa, el Morcillero podrá desprenderse de su papel de doble

⁶⁷ Utilizaremos de manera indistinta la expresión "escena agonal" y *agón*, empleando esta última no en el sentido estricto del *agón* formal, sino para referirnos a las escenas que involucran el enfrentamiento entre el héroe (sus colaboradores) y el antagonista.

⁶⁸ Diódoto afirma que el éxito o el fracaso de un orador en la asamblea significa un aumento o merma de su honra (*τιμή*). Diódoto condena este hecho porque lleva a que los oradores falseen su pensamiento o recurran a la adulación del pueblo para alcanzar una victoria segura (III. 42, 5-6: 20-28).

cómico y asumir su función clásica de héroe cómico neto, opuesto y complementario del antagonista.

6) Otras marcas favorables más sutiles que se aplican al Morcillero son, entre otras: a) su aparición en **tercer orden**, después de los esclavos y antes del antagonista, que lo ubican en el lugar previsto del héroe cómico⁶⁹; b) la propiedad de acaparar **turnos conversacionales más extensos** que Paflagonio; c) la atribución del **título de salvador** (σωτήρ, v. 458), al igual que otros héroes cómicos como Trigeo y Lisístrata; d) el privilegio de hacer **mención explícita del público** (θέατρον, v. 1318)⁷⁰.

Todos los elementos mencionados contribuyen a guiar la interpretación del espectador y lo ayudan a definir quién es el héroe y quién es el antagonista, a pesar del carácter negativo de los dos personajes y antes de que la identidad del héroe quede netamente delimitada en la escena final. En *Caballeros* las marcas enunciativas cumplen una función más relevante que en *Acarnienses* en la medida en que el héroe de *Caballeros* tiene un carácter más degradado y ambiguo que Diceópolis, presentado de manera positiva desde la primera escena. En definitiva, la lógica binaria del par cómico y los rasgos tradicionales que caracterizan a cada uno de los polos se mantiene, con variantes, en *Caballeros* y opera como uno de sus recursos centrales de persuasión cómica. El Morcillero recibe las marcas convencionales que caracterizan al héroe y, en la escena final, resulta el burlador, el vencedor y el soporte privilegiado de la voz del enunciador-auctor, mientras que el polo negativo termina burlado y vencido.

⁶⁹ En el capítulo anterior hemos determinado que el héroe es aquel que inaugura la pieza o el personaje que aparece en tercer orden luego del diálogo de los dos esclavos, es decir, el primer personaje relevante que sale a escena, ya que los dos esclavos son personajes secundarios.

⁷⁰ La referencia directa al público, como observamos en el caso de Diceópolis y de Demóstenes, quiebra la ficción teatral y genera una consecuente cercanía y complicidad entre el público y el personaje. En la comedia *Caballeros* hacen mención expresa del público los blancos cómicos atenuados, es decir, favorecidos desde la enunciación: según señalamos, el héroe provisorio Demóstenes (vv. 36, 228), el coro en la parábasis (v. 508) –como es habitual– y el Morcillero (v. 1318) en la última escena, ya transformado. Demos también nombra a los espectadores, precisamente en el momento previo a su metamorfosis positiva (v. 1210).

3. LA PRIMERA ESCENA AGONAL ENTRE EL HÉROE Y PAFLAGONIO (VV. 235-497)

3.1. El enfrentamiento entre el coro y Paflagonio

Analizaremos en detalle la primera de las escenas agonales que enfrentan al héroe Morcillero y a su antagonista Paflagonio. Paflagonio-Cleón no aparece en escena hasta el verso 235; pero antes de atacarlo *in praesentia*, el autor ha implementado una serie de estrategias para degradarlo, entre las más significativas: 1) la larga descripción de las acciones negativas de Paflagonio en casa de Demos por parte de Demóstenes (vv. 40-72); 2) su ridiculización a través de la imagen genérica, despersonalizada, del Morcillero.

Como si la entrada en escena de un personaje y su contacto con el público bastara para generar entre los espectadores cierta simpatía hacia él, Aristófanes se asegura siempre de presentar primero a los personajes favorecidos –como el héroe o sus esclavos– antes de que entre en acción el antagonista; de este modo, cuando este último aparece, ya carga con una serie de valoraciones negativas delineadas por los personajes positivos. Luego de las primeras escenas del prólogo (vv. 1-233), que sellan cierto grado de complicidad entre el polo positivo del par cómico (Demóstenes y el Morcillero) y el público, hace su aparición el polo negativo (Paflagonio):

Νικίας

οἶμοι κακοδαίμων, ὁ Παφλαγῶν ἐξέρχεται

Παφλαγῶν

οὔτοι μὰ τοὺς δώδεκα θεοὺς χαιρήσετε, (235)

ὅτι ἔπι τῷ δήμῳ ξυνόμνυτον πάλαι

τουτὶ τί δρᾷ τὸ Χαλκιδικὸν ποτήριον;

οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ Χαλκιδέας ἀφίστατον.

ἀπολεῖσθον, ἀποθανεῖσθον, ὦ μιαρωτάτω.

Δημοσθένης

οὔτος, τί φεύγεις; οὐ μενεῖς; ὦ γεννάδα (240)

ἀλλαντοπῶλα, μὴ προδῶς τὰ πράγματα.

ἄνδρες ἱππῆς, παραγένεσθε νῦν ὁ καιρός. ὦ Σίμων,

ὦ Παναίτι, οὐκ ἐλάτε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;

ἄνδρες ἐγγύς. ἀλλ' ἀμύνου κάπαναστρέφου πάλιν.
ὁ κονιορτός δῆλος αὐτῶν ὡς ὁμοῦ προσκειμένων. (245)
ἀλλ' ἀμύνου καὶ δίωκε καὶ τροπὴν αὐτοῦ ποιοῦ.

Χορός

παῖε παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταραξιππόστρατον
καὶ τελώνην καὶ φάραγγα καὶ Χάρυβδιν ἀρπαγῆς
καὶ πανοῦργον καὶ πανοῦργον· πολλάκις γὰρ αὐτ' ἐρῶ
καὶ γὰρ οὗτος ἦν πανοῦργος πολλάκις τῆς ἡμέρας. (250)
ἀλλὰ παῖε καὶ δίωκε καὶ τάραττε καὶ κύκα
καὶ βδελύττου, καὶ γὰρ ἡμεῖς, κάπικείμενος βόα.
εὐλαβοῦ δὲ μὴ 'κφύγη σε· καὶ γὰρ οἶδε τὰς ὁδοὺς,
ἄσπερ Εὐκράτης ἔφευγεν εὐθύ τῶν κυρηβίων.

Παφλαγῶν

ὦ γέροντες ἡλιασταί, φράτερες τριωβόλου, (255)
οὐς ἐγὼ βόσκω κεκραγῶς καὶ δίκαια κᾶδικα,
παραβοηθεῖθ', ὡς ὑπ' ἀνδρῶν τύπτομαι ξυνωμοτῶν.

Χορός

ἐν δίκη γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις,
κάποσुकάζεις πιέζων τοὺς ὑπευθύνους σκοπῶν
ὅστις αὐτῶν ὠμός ἐστιν ἢ πέπων ἢ μὴ πέπων· (260)
καὶ σκοπεῖς γε τῶν πολιτῶν ὅστις ἐστιν ἀμνοκῶν, (264)
πλούσιος καὶ μὴ πονηρὸς καὶ τρέμων τὰ πράγματα. (265)
κᾶν τιν' αὐτῶν γνῶς ἀπράγμον' ὄντα καὶ κεχηνότα, (261)
καταγαγῶν ἐκ Χερρονήσου, διαβαλὼν ἀγκυρίσας, (262)
εἴτ' ἀποστρέψας τὸν ὦμον αὐτὸν ἐνεκολήβασας. (263)

Παφλαγῶν

ξυνεπικεῖσθ' ὑμεῖς; ἐγὼ δ', ἄνδρες, δι' ὑμᾶς τύπτομαι, (266)
ὅτι λέγειν γνώμην ἔμελλον ὡς δίκαιον ἐν πόλει
ιστάναι μνημεῖον ὑμῶν ἐστὶν ἀνδρείας χάριν.

Χορός

ὡς δ' ἀλαζῶν, ὡς δὲ μάσθλης. εἶδες οἱ' ὑπέρχεται
ὡσπερεὶ γέροντας ἡμᾶς καὶ κοβαλικεύεται; (270)
ἀλλ' ἐὰν ταύτη ἴγε νικᾶῖ, ταυτηὶ πεπλήξεται
ἦν δ' ὑπεκκλίνῃ γε δευρί, πρὸς σκέλος κυρηβάσει.

Παφλαγῶν

ὦ πόλις καὶ δῆμ', ὑφ' οἴων θηρίων γαστριζομαι.

Ἄλλαντοπώλης

καὶ κέκραγας, ὡσπερ αἰεὶ τὴν πόλιν καταστρέφει;

Παφλαγῶν

ἀλλ' ἐγὼ σε τῇ βοῇ ταύτη γε πρῶτα τρέψομαι. (275)

Χορός

ἀλλ' ἐὰν μέντοι γε νικᾶς τῇ βοῇ, τήνελλος εἶ
ἦν δ' ἀναιδεῖα παρέλθη σ', ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς.

Nicias: ¡Ay de mí, desgraciado! El Paflagonio sale.

Paflagonio: ¡Por los doce dioses! Ciertamente no os alegraréis los dos de conspirar hace tiempo contra el pueblo.

¿Qué hace aquí esta copa calcídica?

Sin duda que incitáis a la defección a los calcidences.

Seréis destruidos, moriréis, canallas.

Demóstenes (*al Morcillero*): ¿Tú, por qué huyes? ¡Quédate! Noble Morcillero, no traiciones el plan.

Señores caballeros, venid. Ahora es la oportunidad. Simón, Panecio, ¡cabalgad hacia el ala derecha!

Nuestros hombres están cerca. (*Al Morcillero*) Defiéndete y date vuelta de [nuevo.

La polvareda indica que atacan en conjunto.

Pero defiéndete y persíguelo y ponlo en fuga.

Coro de caballeros: Golpea, golpea al canalla y alborotador de la caballería, recaudador de impuestos, precipicio y Caribdis de rapiña, canalla y canalla. Muchas veces lo diré, pues él fue canalla muchas veces al día.

Pero golpéalo y persíguelo, confunde y revuelve y abomínalo, pues también lo hacemos nosotros, y grita cuando lo ataques. Ten cuidado de que no se te escape, pues conoce los caminos por los que Éucrates huyó derecho al salvado.

Paflagonio: Viejos heliastas, cofrades del trióbolo, a quienes alimento, graznando cosas justas e injustas, venid en mi ayuda porque soy golpeado por hombres conjurados.

Coro: Y con justicia, porque devoras los fondos comunes, antes de tocarte [en suerte tu parte,

y presionas oprimiendo a los obligados a rendir cuentas como higos, viendo cuál de estos está verde o maduro o no maduro aún; y miras cuál de los ciudadanos tiene mente de cordero, es rico y no malvado y temeroso de los asuntos públicos.

Y si descubres que alguno de estos es ajeno a los asuntos públicos y [boquiabierto

lo traes desde el Quersoneso, poniéndole la zancadilla con calumnias, entonces, dando vuelta su hombro, te lo engullas.

Paflagonio: ¿Os sumáis al ataque también vosotros? Pero yo, señores, soy [golpeado por vuestra causa,

porque iba a proponer que es justo que en la ciudad se os erija un monumento por vuestro valor.

Coro: ¡Qué impostor y qué malvado! ¿Ves cómo nos adula, como a viejos, y nos engaña?

Pero si vence de *esta* manera, será golpeado con *esta* (*mostrándole la mano*). Y si escapa por aquí, se topará contra mi pierna.

Paflagonio: ¡Oh ciudad, oh pueblo, qué fieras me golpean en el estómago!

Morcillero: Y has graznado, ¿como siempre revuelves la ciudad?

Paflagonio: Pero yo te pondré en fuga a ti con este grito primero.

Coro: Si vences con tus gritos, eres el ovacionado; pero si este (*Morcillero*) te sobrepasa en desvergüenza, el pastel del premio [es nuestro.

(vv. 234-277)

El parlamento inicial de Paflagonio (v. 235) inaugura la primera escena agonal de la obra, que se cierra justo antes de la parábasis (v. 497) y que involucra un enfrentamiento entre Paflagonio-Cleón, por un lado, y el Morcillero, Demóstenes y el coro por otro. Paflagonio, en primer lugar, acusa a sus oponentes de conspiradores: “Ciertamente no os alegraréis los dos de conspirar (συνόμνυμι) hace tiempo contra el pueblo” (vv. 235-6). La acusación de conspiración en boca de Paflagonio es un *Leitmotiv* que caracteriza al personaje desde su primera intervención. Sommerstein registra el uso reiterado de esta imputación por parte de Paflagonio en toda la obra (vv. 257, 452, 476-9, 628, 862)⁷¹. Dentro de esta primera escena agonal (vv. 235-497), la última aparición de los términos συνόμνυμι y συνωμοσία se produce poco antes del cierre del primer *agón*, previamente al inicio de la parábasis (vv. 476-9). La escena agonal completa tiene, por lo tanto, una estructura circular: construye la imagen de Cleón como calumniador en forma sostenida desde su primer parlamento en escena (v. 236) hasta el tramo final (vv. 476-9)⁷².

Por otra parte, la primera imputación de Paflagonio contra sus oponentes (vv. 237-8) es de carácter evidentemente infundado: la intención de mover a defección a los calcidenses por la simple posesión de un objeto. Esta acusación repentina y carente de pruebas se propone dejar en evidencia la manía delatora de Cleón⁷³. La deducción absurda que va de la posesión del objeto a la imputación de incitar a defección es un recurso cómico que se dirige contra el propio personaje que la pronuncia. Se trata de una parodia de entimema fundada en una premisa inaceptable: la posesión de un objeto de procedencia extranjera implica la existencia de una relación conspirativa entre los extranjeros y el posee-

⁷¹ Sommerstein (1981: 155). Sommerstein también incluye un registro de la acusación de conspiración en *Avispas*: vv. 345, 483, 488, 507, 953.

⁷² En el verso 491 Demóstenes vuelve a hacer referencia a las calumnias (διαβολαί) de Paflagonio inmediatamente antes de la parábasis.

⁷³ Neil (1966: 37), Sommerstein (1981: 155).

dor del objeto. Esta forma de razonamiento retórico, que en la oratoria política sirve para justificar el punto de vista del enunciador, produce en su versión paródica un efecto inverso: desautorizar la postura del enunciador-personaje. Dicho de otro modo, no solo los argumentos que esgrimen Demóstenes y los caballeros satirizan y muestran las faltas de Paflagonio-Cleón, sino que también las propias intervenciones de Paflagonio, en lugar de atacar y ridiculizar a sus oponentes, lo dejan en ridículo a él mismo por lo infundado de sus acusaciones. En este sentido, podemos sostener que el blanco cómico central es atacado desde los dos flancos habituales: por el burlador-autor, que construye el blanco como un personaje ridículo, que se deslegitima a través de sus propios argumentos, y por los otros personajes en escena. Lo mismo ocurría en el caso de Lámaco, quien quedaba en ridículo por sus propias expresiones altisonantes, parodia del estilo épico y que, al mismo tiempo, era burlado por el héroe cómico Diceópolis. La doble vía del ridículo es, según hemos comprobado, una de las características salientes del par cómico tradicional y aristofánico.

Por el contrario, los personajes favorecidos (Demóstenes y los caballeros) no son ridiculizados en esta escena, salvo el Morcillero que intenta escapar ante la llegada de Paflagonio. El Morcillero, que carece de todo prestigio, no interviene en el diálogo hasta iniciado el enfrentamiento (v. 274 y v. 280)⁷⁴ y, por ende, los primeros argumentos que comprometen seriamente la imagen de Cleón quedan a cargo de los caballeros. El recurso de acusar a Cleón a través del coro deja también al descubierto las intenciones de devaluar de manera seria y efectiva al demagogo; si el ataque corriera por cuenta del héroe (como ocurría con Diceópolis en *Acarnienses*), los efectos argumentativos de este ataque perderían eficacia por el carácter inicialmente negativo del Morcillero.

⁷⁴ El manuscrito atribuye el parlamento del verso 274 al coro y el siguiente al Morcillero. Neil (1966: 44), por ejemplo, conserva la versión del manuscrito. Sin embargo, Sommerstein (1981: 158) sostiene que el verso 275 tiene que ser pronunciado por un enemigo del hablante del verso 274. Henderson [1998] (2006: 264), por su parte, sigue esta misma interpretación, que también hemos adoptado en nuestro análisis. Otra variante presentan Hall y Geldart (1907): los autores coinciden en la atribución del verso 275 a Paflagonio, pero atribuyen el verso 274 al coro.

En su primera aparición, los caballeros airados contra Paflagonio-Cleón golpean al personaje (vv. 247-254)⁷⁵. Esta escena retoma el motivo cómico heredado del maltrato físico: en el par cómico tradicional la golpiza suele recaer también sobre el polo negativo. Sin embargo, vale la pena destacar que el apaleado ya no es el más débil de la dupla (*i.e.* Tersites e Iro), sino el líder más poderoso de la Atenas contemporánea. Aristófanes invierte el tópico del maltrato físico, como observamos en el par Diceópolis-Lámaco, desplaza del polo negativo al personaje inferior y ubica allí al máximo líder político del momento. En sus comedias la golpiza, en sentido literal, y el escarnio cómico, en el plano simbólico, ya no recaen sobre el simple ciudadano (Diceópolis y el Morcillero), sino sobre el más poderoso (Lámaco y Cleón)⁷⁶.

En los versos 255-257, Paflagonio-Cleón habla por segunda vez para invocar a los jueces: “Viejos heliastas, cofrades del trióbolo, a quienes alimento (βόσκω), graznando (κεκραγώς) cosas justas e injustas”. Al nombrarlos en primer lugar, Paflagonio presenta a los jueces como sus principales aliados. La relación entre Cleón y los jueces no se desarrolla en *Caballeros*, sino que Aristófanes le dedicará toda una obra posterior, *Avispas*. Pero aquí los jueces aparecen también como firmes partidarios del líder en virtud del aumento de su salario, que se ridiculiza mediante la expresión “Cofrades del trióbolo”⁷⁷. La fraternidad era una asociación religiosa de familias que creían compartir un ancestro común⁷⁸. La comicidad de esta imagen aflora de la asociación inesperada entre un tér-

⁷⁵ La entrada del coro en escena inaugura la párodo (vv. 242-302), que sucede al prólogo (vv. 1-241). Cf. Gelzer (1960: 12).

⁷⁶ Sobre la incidencia de la figura de Tersites en la construcción del personaje de Paflagonio, véase Rosen (2007: 78-91). El autor llega a la conclusión de que la imagen de Paflagonio se corresponde con la de Tersites. Pero Rosen no tiene en cuenta que Tersites se distingue de Cleón por su falta de poder. Por el contrario, Tersites se asimila mejor a la figura del héroe cómico, en este caso el Morcillero, como observa Whitman (1964: 46-47). Sin embargo, al enfoque de Whitman es preciso agregar que el par aristofánico tiene la particularidad de que Aristófanes invierte el eje del ataque cómico del más débil al más poderoso.

⁷⁷ El salario diario de los jueces era inicialmente de dos óbolos, pero había sido aumentado a tres por iniciativa de Cleón (Sommerstein, 1981: 147).

⁷⁸ Sommerstein (1981: 156).

mino religioso y dignificado, por un lado, y un término mundano y de clara carga negativa en la obra como el salario de tres óbolos⁷⁹. Esta expresión en boca de Cleón apunta a ridiculizar –como en el caso anterior– no a sus oponentes, sino al propio Cleón; es decir que hasta el momento todas sus intervenciones no son argumentos de autodefensa, sino de autodenuncia.

También el uso de los verbos βόσκω (“pastorear”, “alimentar”, “criar”) y κράζω (“croar”, “graznar”, “gritar”) tienen un efecto degradante (v. 256)⁸⁰. El primer verbo ubica a los jueces en posición de animales de pastoreo; el segundo construye una imagen animalizada del propio Cleón⁸¹. Aristófanes vuelve a utilizar el verbo κράζω en boca del Morcillero (o bien del coro si aceptamos la atribución del manuscrito)⁸² en el verso 274, para burlarse del estilo oratorio agresivo del líder: “Y has graznado/gritado (κέκραγας), ¿como siempre revuelves la ciudad?”. La animalización es un recurso cómico corriente en Aristófanes, que encuentra antecedentes en la fábula y en la poesía yámbica⁸³. Pero el comediógrafo, como de costumbre, le da un giro particular a los recursos heredados y los utiliza con una abierta significación política que no tienen en su versión tradicional. Por otra parte, el retrato del estilo oratorio de Paflagonio-Cleón coincide con el que describe Tucídides, quien lo presenta como “el más violento de los ciudadanos (βιαιότατος τῶν πολιτῶν)” (III. 36, 6: 8)⁸⁴.

⁷⁹ Orfanos (2006: 37) observa que en la fraternidad ficticia de Cleón sus miembros no tienen en común otra cosa que el interés económico.

⁸⁰ Neil (1966: 40) señala que el uso de estos términos demuestra el arrogante dominio de Cleón sobre los jueces.

⁸¹ Wilkins (2000: 192) destaca que la imagen animalizada de Cleón no solo representa su carácter agresivo y su apetito insaciable que lo hace consumir los bienes de Demos, sino que además lo ubica en el lugar del animal de sacrificio, imagen que será retomada en el verso 1136.

⁸² Véase nota 74.

⁸³ La animalización no es exclusiva de los géneros cómicos o de la comedia aristofánica, pero es un recurso sumamente recurrente en ella empleado para producir un efecto degradante sobre el blanco cómico. Sobre la animalización en la tragedia de Eurípides, cf. Rodríguez Cidre (2004) (2006).

⁸⁴ MacDowell (1995: 82). También *La Constitución de Atenas*, atribuida a Aristóteles, sostiene que Cleón fue el primero en gritar en la asamblea (28. 3).

Al igual que en el par tradicional, en esta primera escena el ridículo queda exclusivamente del lado del antagonista, mientras que el héroe cómico –en este caso “héroes” alternativos y provisorios como Demóstenes y los caballeros– son eximidos de la burla y cumplen la función de “satiristas” y de portavoces del enunciador-autor mucho más plenamente que el héroe. Por ejemplo, en los versos 259-60 los caballeros se burlan del accionar de Cleón a través de la imagen de los higos: “Y presionas oprimiendo a los obligados a rendir cuentas como higos, viendo cuál de estos está verde o maduro, o no maduro aún”. La imagen de los higos se utiliza para facilitar un juego de palabras: el término “higo” (σῦκον) se asocia con la actividad del sicofanta (συκοφάντης), que literalmente significa “revelador de higos”⁸⁵. El humor verbal intenta aquí dejar en evidencia las intenciones deshonestas de Cleón que, al modo de un sicofanta, acusa a los magistrados salientes que estaban obligados a rendir cuentas al término de sus funciones. Como de costumbre, el humor verbal no se limita al mero juego cómico de palabras sin un blanco determinado, sino que se pone al servicio del ataque contra el blanco contextual.

Además del humor verbal, el blanco es atacado mediante el humor paródico (*i.e.* la parodia del entimema retórico, vv. 237-8) y el humor satírico (la caricatura exagerada del verdadero Cleón histórico, por ejemplo, de su estilo oratorio agresivo). Pero al igual que en *Acarnienses*, el humor verbal y paródico se subordinan al humor satírico; es decir que se privilegia el blanco contextual, aquel que potencia los efectos polémicos de lo cómico, antes que el blanco metalingüístico o intertextual.

Paflagonio habla por tercera vez en los versos 266-268. Su tercer parlamento satiriza la tendencia de Cleón a comprar con favores a los distintos estamentos, en este caso a los caballeros: “iba a proponer que es justo que en la ciudad se os erija [a los caballeros] un monumento por vuestro valor”. En los tres

⁸⁵ Sommerstein (1981: 157). Sobre la relación entre la figura de los higos y la actividad de los sicofantas, cf. Allen (2003: 93).

parlamentos iniciales de Paflagonio, podemos observar cómo el comediógrafo construye un retrato sostenido y coherente del personaje, que pendula en dos direcciones: 1) La imagen de **calumniador** y acusador deshonesto de sus **enemigos**; 2) La imagen del **adulador**, que por medio de favores intenta seducir a sus **amigos** o a aquellos a los que quiere como aliados. Sus tres intervenciones construidas en torno a estos dos ejes se pueden resumir en el siguiente esquema:

1) Primer parlamento (vv. 235-9): acusación ridícula contra sus oponentes en escena –el Morcillero y Demóstenes– de **conjurar** contra el pueblo y planear la defección de los calcidenses (**imagen de calumniador**).

2) Segundo parlamento (vv. 255-7): pedido de ayuda a sus aliados (los jueces) recordándoles su aumento de salario (v. 255) (**imagen de adulador seductor**). Nueva acusación contra sus enemigos de ser “conjurados” (v. 257) (**imagen de calumniador**).

3) Tercer parlamento (vv. 266-8): intento frustrado de ganar por aliados a los caballeros con futuros favores (**imagen de adulador**).

Su cuarto y quinto parlamento tienen una tónica semejante a los tres primeros y oscilan también entre la apelación a sus amigos y las amenazas contra sus enemigos:

4) Cuarto parlamento (v. 273): pedido de ayuda a sus **aliados** (el pueblo).

5) Quinto parlamento (v. 275): amenaza al coro **enemigo** con gritos.

En suma, podemos observar en esta serie que las primeras cinco intervenciones de Paflagonio-Cleón en la escena agonal apuntan o bien a amenazar y/o a acusar a sus **enemigos** de manera infundada, o bien a pedir ayuda de sus **aliados** o a captar nuevos aliados de modo deshonesto. En ambos casos, el denominador común de las amenazas contra sus oponentes y de sus invocaciones a sus partidarios (los jueces y el Demos)⁸⁶ es que tanto unas como otras tienden

⁸⁶ Más adelante Paflagonio apela nuevamente a sus aliados: “No tengo miedo de ustedes mientras exista el Consejo y la cara de Demos siga embobada (vv. 395-6)”.

a socavar la imagen del propio personaje que las pronuncia. Ya analizamos el carácter ridículo de sus acusaciones y de su apelación a los “cofrades del trióbo-lo”. Asimismo, en el verso 273, la invocación de Paflagonio a su aliado, el *dêmos* (“¡Oh ciudad, oh pueblo”), reproduce paródicamente una expresión recurrente en el *τύραννος* de tragedia, por ejemplo, el rey Edipo (ὦ πόλις πόλις⁸⁷). Mediante esta apelación a la ciudad, Cleón se transforma en un héroe trágico paródico; una vez más, el humor paródico se pone al servicio del ataque satírico contra el líder Cleón.

Según observamos, Paflagonio no solo intenta atraerse a sus partidarios, sino también a sus opositores, los caballeros. El antagonismo entre estos y Cleón ya es mencionado en el primer parlamento de *Acarnienses* (vv. 5-8)⁸⁸. En *Caballeros* el coro permanece hostil al líder y responde a su tentativa de seducción haciendo uso de dos subjetivemas negativos: *ἀλαζών* (“impostor”) y *μάσθλης* (“malvado”) (v. 269). El primer término retoma el tópico literario tradicional del *ἀλαζών* (“impostor”, “fanfarrón”, “charlatán”), ya presente en la dupla de Odiseo-Iro⁸⁹, que suele aplicarse al antagonista del héroe, como

⁸⁷ Sófocles, *Edipo rey* 629 (ed. Jebb, 1887). Más referencias del uso de este vocativo en la comedia y la tragedia proporciona Neil (1966: 44).

⁸⁸ Sobre las posibles razones históricas del antagonismo entre Cleón y los caballeros, Carawan (1990) argumenta que habría existido una disputa legal entre ellos y Cleón. Fornara (1973: 24) sostiene que el antagonismo se debería a la oposición de Cleón a pagar sus equipos.

⁸⁹ En el canto XVIII de *Odisea* (v. 79), el pretendiente Antínoo se dirige a Iro con el apelativo de *βουγάιος* (“fanfarrón”). Sin embargo, el término *ἀλαζών* no aparece atestiguado hasta el siglo V (cf. Bonfante, 1936: 77; Beta, 2004: 237). Aristóteles define al *ἀλαζών* como aquel que se arroga una reputación que no tiene o en mayor medida de la que tiene (*Ética nicomaquea*, 4. 7 1127 a 21-2) y lo opone a la figura del *εἰρων*, aquel que niega lo que le corresponde o le resta importancia (4. 7 1127 a 22-3). El filósofo observa, además, que el jactancioso es peor que el irónico (4. 1127 b 29-32). A partir de esta diferenciación aristotélica, Conford [1914] (1993: 119-122) sostiene que el héroe cómico es un bufón irónico, un *εἰρων* (un hombre que pretende tener menos poder y saber que el que realmente tiene) y que hecha por tierra las pretensiones de los *ἀλαζόνες* o impostores que intentan participar de su régimen. También el antagonista es en sentido amplio un *ἀλαζών* (1993: 134). Whitman (1964: 27), por su parte, considera que la ironía del héroe se puede incluir en realidad en una categoría más inclusiva de *ἀλαζονεία* (“impostura”). McLeish (1980: 54) reafirma que el héroe es un *εἰρων*, mientras que los antagonistas aristofánicos cumplen el papel de *ἀλαζόνες*. Sin embargo, subraya que el Morcillero adopta al final de la obra las propias armas del *ἀλαζών* contra el mismo Paflagonio. Con una mirada integradora, Hubbard (1991: 69) manifiesta que el héroe aristofánico tiene tanto rasgos de *ἀλαζών* como de *εἰρων*.

vimos en el caso de Lámaco⁹⁰. Pero además de esta referencia literaria, la caracterización de Cleón como fanfarrón coincide con el retrato tucidideo del Cleón histórico en el libro IV (26, 27): Cleón critica al general Nicias por no ser capaz de capturar a los espartanos que ocupan la isla de Pilo y se jacta de que él mismo lo haría si tuviera el mando (IV. 26); Nicias y la asamblea le toman la palabra y exigen que Cleón se haga cargo de las tropas, pero este último se echa atrás temeroso; finalmente, el líder se ve forzado a aceptar el mando por presión de la asamblea y, una vez más, se vanagloria de que en el término de tres días llevará a los espartanos cautivos a Atenas o los matará en la isla misma de Pilo, palabras que provocan la risa de la asamblea (IV. 27). En esta escena tucididea, Cleón aparece como blanco cómico de la asamblea, que se ríe abiertamente de él por su jactancia. Cleón, sin embargo, podrá cumplir su promesa y ganar enorme reputación en Atenas; pero en un primer momento sus palabras son tomadas como un acto de mera presunción por la asamblea, al menos según la descripción de Tucídides. En definitiva, el carácter de fanfarrón que el coro atribuye a Cleón no solo toca un tópico literario, presente en el polo negativo del par cómico tradicional, sino que también tendría un correlato extratextual en la imagen que circularía sobre el Cleón histórico, al menos hasta su inesperada victoria en Pilo.

El segundo subjetivema negativo que utilizan los caballeros para caracterizar a Paflagonio (μάσθλης) significa literalmente “correa de cuero” y se utiliza aquí con el sentido metafórico de “malvado flexible, escurridizo”⁹¹. La palabra μάσθλης juega con la recurrente alusión a la actividad comercial de Cleón. Por lo tanto, este término también tiene una doble referencia: 1) contextual, porque la actividad real de la familia de Cleón era el comercio de cuero; 2) literaria, porque alude al tipo cómico literario del curtidor, presente en la fábula.

⁹⁰ Diceópolis se burla de Lámaco diciendo que lleva una pluma de “pájaro-fanfarrón” (v. 589).

⁹¹ Liddell-Scott-Jones (1996: 1082).

Por último, los versos 269-270 presentan, asimismo, los tópicos del adula-
dor y del pícaro astuto: “¡Qué impostor y qué malvado! Ves cómo nos adula,
como a viejos, y nos engaña”. Beta (2004) ha señalado que el verbo *κοβαλικεύ-
εσθαι* (“engañar”) hace referencia a la figura del *κόβαλος* (“el pícaro o engaña-
dor astuto”), vinculada con el tipo tradicional del *trickster*⁹². Es preciso agregar
que el Morcillero se asimila también a la imagen del engañador astuto y que Pa-
flagonio encuadra más bien en el modelo del engañador-engañado. Por cierto,
en esta escena los caballeros descubren y denuncian su engaño, así como más
adelante lo hará también el héroe. En suma, el ataque contra el líder conjuga
nuevamente varios tópicos literarios negativos (el fanfarrón, el curtidor, el en-
gañador engañado), reforzados con la referencia extraliteraria a su verdadera
actividad como curtidor, que implica un cuestionamiento de su estatus de co-
merciante y nuevo rico.

La nueva alianza que busca Cleón con los caballeros quizás se sustente
también en hechos verdaderamente ocurridos, así como era efectivamente cierto
que Cleón contaba con el apoyo del *dêmos*, según confirma Tucídides. Del
mismo modo, tal vez Cleón haya intentado seducir a los caballeros,
antagonistas del líder, con algún tipo de reconocimiento por su victoria en la
expedición a Corinto, suceso históricamente atestiguado. Aristófanes, por lo
tanto, dedica esta primera escena agonal a reavivar el conflicto existente entre
Cleón y los caballeros y frustrar cualquier tentativa de acercamiento.

Este primer *agón* no apunta entonces directamente a captar al pueblo, co-
mo ocurrirá en el último; el ciudadano ordinario, con todo, se divertiría viendo
en escena la disputa por el poder entre aquellos sectores encumbrados de la so-
ciedad: los caballeros y personajes relevantes, como Demóstenes, contra el líder
dominante del momento.

⁹² Beta (2004: 255). Según la autora, los dos protagonistas de *Caballeros* “son dos ejemplos perfec-
tos de la figura del *κόβαλος*” (2004: 254). Sobre la figura del *trickster* y su significado religioso
en la comedia aristofánica, cf. Brelich [1969] (1982: 105-118).

En toda la escena agonal se retrata a Paflagonio como ladrón (vv. 248, 258)⁹³, se lo llama recaudador de impuestos (v. 248), se denuncia su manejo de los fondos públicos (v. 258), el cobro de dineros a los ricos (v. 265) y a los funcionarios obligados a rendir cuentas (vv. 259-260). Si bien se hará más adelante una referencia a la venta de cuero en mal estado a los campesinos (vv. 315-8)⁹⁴, este primer enfrentamiento se concentra en hechos que podían preocupar especialmente a las clases más acomodadas, como ser las denuncias del accionar de Cleón sobre los ricos; asimismo, el *agón* se focaliza en destacar aspectos del líder que podrían inquietar a los políticos rivales, por ejemplo, su imagen de usurpador de glorias ajenas⁹⁵ y de calumniador deshonesto de sus oponentes ante el *dêmos*. El estamento de los nobles se puede incluir en su conjunto dentro del sector que rivalizaba políticamente con Cleón, ya que el surgimiento de líderes de origen no aristocrático⁹⁶ había mermado el poder de la nobleza, de cuyo seno anteriormente salían los líderes dominantes de Atenas como, por ejemplo, Pericles.

En síntesis, podríamos decir que esta primera escena agonal (vv. 235-497) tiene dos funciones principales 1) reforzar la hostilidad existente entre Cleón y

⁹³ En esta primera escena agonal, la imagen del líder como ladrón se retoma de manera insistente (cf. vv. 281, 296, 370, 438, 444). Dorey (1956: 138-9) sostiene que no hay evidencias positivas –ni en los testimonios de Plutarco, Aristóteles y Tucídides, ni por el conocimiento de alguna acción legal concreta emprendida contra Cleón por defraudar al tesoro– para sostener que el Cleón histórico haya sido venal o corrupto. Seguramente, el demagogo haya tenido ofertas de soborno, pero no hay pruebas de que las haya aceptado. Por el contrario, observa Dorey, los testimonios de Plutarco, Aristóteles y Tucídides destacan la audacia, la vulgaridad, el estilo oratorio exagerado, la bufonería, la violencia y la influencia del demagogo sobre el pueblo.

⁹⁴ El Morcillero acusa a Paflagonio de vender mal cuero a los campesinos (vv. 315-8), imputación que puede tomarse en sentido literal o figurado, como el hecho de engañar a la masa rural: εἰ δὲ μὴ σὺ γ' οἴσθα κάπτυμ', οὐδ' ἐγὼ χορδεύματα, / ὅστις ὑποτέμνων ἐπώλεις δέρμα μοχθηροῦ βοῦς / τοῖς ἀγροίκοισιν πανούργως, ὥστε φαίνεσθαι παχύ, / καὶ πρὶν ἡμέραν φορῆσαι, μείζον ἦν δυοῖν δογμαῖν ("Si tú no sabes de costura, tampoco yo sé de embutidos, / tú que cortando cuero de buey de mala calidad / lo vendías maliciosamente a los campesinos, de modo que pareciera fuerte; / y antes de llevarlo durante un día, / [el zapato] era más grande que dos palmas").

⁹⁵ El Morcillero acusa a Paflagonio de "segar cosecha ajena", como alusión indirecta al asunto de Pilo (vv. 391-4), tema sobre el que se vuelve repetidas veces en la obra.

⁹⁶ Cf. Connor (1992: 162).

los sectores encumbrados que rivalizaban y disputaban con él, intentando frustrar cualquier tentativa de acercamiento por parte del líder⁹⁷; 2) preparar el terreno para la conquista más difícil y ambiciosa de los aliados naturales de Cleón (el Consejo y el *dêmos*), que se emprenderá respectivamente en la segunda y tercera escenas agonales. El quiebre de la relación entre Cleón y los jueces, el otro grupo partidario del líder, quedará pendiente hasta *Avispas*.

3.2. La intervención del Morcillero en la escena agonal

El coro de caballeros inaugura, a partir del verso 277, una competencia entre los dos rivales a los fines de demostrar cuál de los dos supera al otro en desvergüenza (*ἀναίδεια*)⁹⁸. Paflagonio dirigirá, entonces, una nueva acusación ridícula, ya no contra el coro y Demóstenes, sino contra el propio Morcillero:

Παφλαγών

τουτονὶ τὸν ἄνδρ' ἐγὼ ἔνδεικνυμι, καὶ φήμ' ἐξάγειν
ταῖσι Πελοποννησίων τριήρεσι ζωμεύματα.

Paflagonio: A este hombre yo lo denuncio, y digo que exporta
cuerdas para las trirremes de los peloponesios.

(vv. 278-9)

Paflagonio comienza una prosecución del tipo particular que se conoce como *éndeixis* mediante el verbo *ἐνδείκνυμι*⁹⁹. Pero el comienzo formal de la imputación termina con un giro cómico que lo reduce a una parodia de *éndeixis*

⁹⁷ Cleón hace la campaña militar en Pilo en colaboración con Demóstenes. En *Caballeros* también se intenta quebrar esta relación que no sabemos si fue o no armoniosa.

⁹⁸ Thiery (1986: 239) observa que la inversión de valores domina la pieza: todo lo que es considerado como virtud deviene vicio, y lo que es considerado vicio se transforma en virtud.

⁹⁹ Sommerstein (1981: 158) explica que la *éndeixis* se aplicaba contra personas que intentaban ejercer derechos que no le correspondían. Sin embargo, el pasaje de Aristófanes (cf. *Andoc.* 2.14) demuestra que en tiempos de guerra se podía emplear por el cargo de comerciar con el enemigo. Cf. Neil (1966: 45).

mediante el neologismo ζωμεύματα, formado en base a la palabra ζωμός (“caldo”) que se asocia cómicamente al término náutico ὑπόζωμα (“cuerda”)¹⁰⁰.

A partir de esta acusación contra el Morcillero, este toma por primera vez un papel activo en el *agón* y responde con otra imputación en espejo. El Morcillero tiene en toda la escena una función de doble cómico: replica las inculpaciones de Cleón con nuevas acusaciones, en una competencia por demostrar quién es peor:

Ἀλλαντοπώλης

ναὶ μὰ Δία κάγωγε τοῦτον, ὅτι κενῆ τῆ κοιλία
εἰσδραμῶν εἰς τὸ πρυτανεῖον εἶτα πάλιν ἐκθεῖ πλέα.

Δημοσθένης

νῆ Δί', ἐξάγων γε τὰ πόρρηθ', ἄμ' ἄρτον καὶ κρέας
καὶ τέμαχος, οὐ Περικλῆς οὐκ ἠξιώθη πώποτε.

Morcillero: Sí, por Zeus, y yo a él, porque después de haber corrido al Pritaneo con la panza vacía, sale luego con la panza llena.

Demóstenes: ¡Por Zeus!, exportando lo prohibido, pan, carne, filetes de pescado salado, con lo que jamás fue dignificado Pericles.

(vv. 280-283)

Se le había concedido a Cleón comer en el Pritaneo a expensas del Estado, honra que se reservaba a personas excepcionalmente destacadas, como los ganadores de los festivales deportivos, pero que jamás se había concedido a un político. La acusación de salir con la panza llena alude no solo a esta circunstancia, sino que sugiere también que Cleón buscaba únicamente satisfacer apetencias personales mediante su actividad política¹⁰¹. Mientras que la primera imputación de Paflagonio contra el Morcillero deja en ridículo al propio acusador, la del Morcillero, que se basa en hechos ocurridos, no es socavada por el ridículo. La referencialidad no ficcional del hecho le aporta fuerza persuasiva

¹⁰⁰ Sommerstein (1981: 158), Neil (1966: 45).

¹⁰¹ Sommerstein (1981: 158). Wilkins (2000: 179-189) observa que el honor de comer en el Pritaneo es interpretado en la obra como la ventaja que el demagogo saca de su función pública al ser alimentado a expensas del *dêmos*. También esta referencia, subraya Wilkins (2000: 182-3), desarrolla la imagen del hambre voraz del demagogo: en la obra los esclavos cocineros de Demos roban o consumen lo que cocinan. Sobre la imagen de Paflagonio-Cleón como un consumidor voraz, véanse también Whitman (1964: 92-96), Taillardat (1965: 413) y, recientemente, Worman (2008: 92).

al argumento. Sin embargo, por la falta de legitimación del Morcillero, sus acusaciones en todo el enfrentamiento suelen estar secundadas por las de Demóstenes o por los caballeros que las hacen dignas de crédito. En este caso, Demóstenes agrega la inculpación de exportación ilegal y el hecho de que ni el propio Pericles había gozado del honor de comer en el Pritaneo (vv. 280-281).

Podemos comprobar que la participación activa del Morcillero se produce ya comenzada la escena agonal. Las acusaciones iniciales han corrido exclusivamente por cuenta del coro, personaje más legitimado que todos los otros y que no ha sido hasta el momento objeto de ridículo. En definitiva, los argumentos del Morcillero cuentan ya con el aval inicial de los caballeros.

A partir del verso 284 hasta el 302, se desarrolla una escena de tipo farsesca con intercambio de gritos, injurias y amenazas de golpes entre el Morcillero y Paflagonio¹⁰². Se dejan de lado los argumentos más serios y elaborados, para pasar a un intermedio de carácter lúdico, a cargo de Paflagonio y su doble cómico, que excluye a los personajes más dignificados de la obra (Demóstenes y el coro):

Παφλαγών
ἀποθανεῖσθον αὐτίκα μάλα.
Ἄλλαντοπώλης
τριπλάσιον κεκράξομαί σου. (285)
Παφλαγών
καταβοήσομαι βοῶν σε.
Ἄλλαντοπώλης
κατακεκράξομαί σε κράζων.
Παφλαγών
διαβαλῶ σ', ἐὰν στρατηγῆς.
Ἄλλαντοπώλης
κυνοκοπήσω σου τὸ νῶτον.

¹⁰² Humphreys (1887: 183) observa que la parte final de la párodo conforma a veces una escena separada que funciona como una introducción al *agón*, denominada *proagón* por Zielinski (1885). En *Caballeros* el verso 284 inaugura el *proagón* con una métrica vivaz de dímetros trocaicos (Neil, 1966: 46). Neil (1966: 46) observa que en esta fase Paflagonio es "más político, menos ordinario y personal y, por lo tanto, menos exitoso que su rival". Sin embargo, es preciso subrayar que los dos personajes asumen un papel especialmente farsesco.

Παφλαγών
περιελῶ σ' ἀλαζονείαις. (290)
Ἄλλαντοπώλης
ὕποτεμοῦμαι τὰς ὁδούς σου.
Παφλαγών
βλέψον εἷς μ' ἀσκαρδάμυκτος.
Ἄλλαντοπώλης
ἐν ἀγορᾷ κάγῳ τέθραμμαί.
Παφλαγών
διαφορήσω σ', εἴ τι γρούξει.
Ἄλλαντοπώλης
κοπροφορήσω σ', εἰ λαλήσεις. (295)
Παφλαγών
ὁμολογῶ κλέπτειν· σὺ δ' οὐχί.
Ἄλλαντοπώλης
νῆ τὸν Ἑρμῆν τὸν ἀγοραῖον,
κάπιωρκῶ γε βλεπόντων.
Παφλαγών
ἀλλότρια τοίνυν σοφίζει·
καὶ φαίνω σε τοῖς πρυτάνεσιν (300)
ἀδεκατεύτους τῶν θεῶν ἰε-
ραὸς ἔχοντα κοιλίας.
Paflagonio: (*a Demóstenes y el Morcillero*) Moriréis los dos ahora mismo.
Morcillero: Graznaré tres veces más que tú.
Paflagonio: Haré callar tus gritos gritando.
Morcillero: Haré callar tus graznidos graznando.
Paflagonio: Te difamaré, si eres estratega.
Morcillero: Te golpearé como a un perro el lomo.
Paflagonio: Te cercaré con imposturas.
Morcillero: Te cortaré el camino.
Paflagonio: Mírame sin pestañar.
Morcillero: Yo también me he criado en el Ágora.
Paflagonio: Te haré pedazos, si refunfuñas algo.
Morcillero: Te cubriré con mierda, si parloteas.
Paflagonio: Confieso que robo y tú no.
Morcillero: Sí, ¡por Hermes del Ágora!
Y juro en falso cuando me ven.
Paflagonio: Hablas como sofista de cosas que te son ajenas.
Y yo denuncio ante los prítanes
que, libres de diezmo,
tienes tripas consagradas a los dioses.

(vv. 284-302)

En esta escena, el Morcillero funciona claramente como doble cómico de Paflagonio: ante las amenazas de gritos de Cleón, amenaza también con gritar a

su vez (vv. 285, 287) utilizando el mismo verbo con el que se describía el estilo oratorio del líder (κράζω). Los dos personajes emplean expresiones paralelas, cómicas por su especular redundancia: "Haré callar tus gritos gritando" (v. 286), "Haré callar tus graznidos graznando" (v. 287)¹⁰³.

En el verso 289, el Morcillero apela a la consabida imagen del perro¹⁰⁴ para agredir a Cleón: "Te golpearé como a un perro el lomo". Por cierto, en la fábula antes citada del carnicero y el perro 183 (Ch.), el carnicero descubre el robo del perro, así como en *Caballeros* el Morcillero deja a la vista los manejos y robos de Cleón¹⁰⁵.

El verso 290 retoma la visión de Cleón como un ἀλαζών (Paflagonio: "Te cercaré con imposturas"). Los parlamentos de Paflagonio, como venimos observando, son siempre autoinculpatorios y, por lo tanto, ridículos. El recurso de la autoacusación se reitera nuevamente en el verso 296: "confieso que robo y tú no"¹⁰⁶.

En toda la escena no se despliegan argumentos ni acusaciones serias por parte del Morcillero (salvo las autoinculpaciones del propio Cleón)¹⁰⁷. El Morcillero coprotagoniza, especialmente, este tipo de escenas farsescas de amenazas e insultos¹⁰⁸. Su personaje, por lo tanto, cumple en este primer *agón* una función de βωμολόχος ("bufón") más que de apoyo del punto de vista del enunciador-

¹⁰³ El diálogo sigue avanzando sobre repeticiones y estructuras en espejo: por ejemplo, en los versos 294-5 los personajes se expresan empleando subordinadas condicionales semejantes (Paflagonio: "Te haré pedazos, si dices algo" / Morcillero: "Te cubriré con mierda, si parloteas"). Brock (1986: 18) subraya que "el paralelismo de la acusación y de la contra-acusación en esta sección es particularmente notable cuando es reforzada por el ritmo y la correspondencia métrica".

¹⁰⁴ Sobre la imagen del perro aplicada al líder Cleón, véase nota 31.

¹⁰⁵ Véase p. 249. También el Morcillero relata sus hazañas del robo de la carne, acordes con su función de doble cómico de Paflagonio. Sin embargo, el Morcillero siempre sale airoso y resulta el burlador, mientras que Paflagonio terminará burlado y derrotado.

¹⁰⁶ La acusación de ladrón contra Cleón es una de las que más se repite en la primera escena agonal (cf. vv. 248, 258, 281, 296, 370, 438, 444).

¹⁰⁷ Brock (1986: 19) señala que el primer encuentro entre los personajes es una "competencia en insultos, retórica y πονηρία".

¹⁰⁸ Estas escenas de insultos entre esclavos serían propias de la farsa popular, según observa Murphy (1972: 188).

autor, función que se reserva sobre todo para el coro. Por cierto, la competencia entre los dos rivales encuentra una primera clausura en el comentario de los caballeros, que opera como una suerte de veredicto contra Paflagonio:

Χορός

ὦ μισρὲ καὶ βδελυρὲ κράκτα, τοῦ σοῦ θράσους
πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία,
καὶ τέλη καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι', ὦ
βορβοροτάραξι καὶ τὴν πόλιν ἄπασαν ἡ-
μῶν ἀνατετυρβακῶς,
ὅστις ἡμῶν τὰς Ἀθήνας ἐκκεκῶφωκας βοῶν
κάπο τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν.

Coro: Malvado, abominable gritón, de tu audacia
está llena toda la tierra y toda la asamblea,
los impuestos y las acusaciones públicas y los tribunales,
removedor del fango, el que a toda nuestra ciudad
has sumido en confusión,
tú, que has ensordecido nuestra Atenas gritando,
y mirando los tributos desde lo alto de las rocas, como si fueran atunes.

(vv. 303-313)

El coro acusa a Paflagonio de corromper la asamblea, la política impositiva y los tribunales (vv. 303-5). Este comentario de carácter predominantemente serio, que contrasta con las recientes escenas farsescas, funciona como una marca de enunciación que deja de manifiesto las serias intenciones del autor contra Cleón y retoma las imputaciones que Aristófanes efectivamente quiere hacer contra él en su obra. El autor, además, pone en boca del coro un nosotros inclusivo (ἡμῶν τὰς Ἀθήνας, “nuestra Atenas”) que favorece la identificación del público en su conjunto con los caballeros¹⁰⁹.

El parlamento del coro constituye la oda que inicia el *agón* formal de la comedia, compuesto por una serie de partes convencionales: 1) *oda*, 2) *katakeleusmós*, 3) *epírrhema*, 4) *pnîgos*; 5) *antioda*, 6) *antikatakeleusmós*, 7) *antepírrhema*, 8)

¹⁰⁹ Kerbrat-Orecchioni [1980] (1993: 52) define el “nosotros inclusivo” como el pronombre cuya referencia abarca al enunciador y al enunciatario (yo+tu, singular o plural). El coro de caballeros vuelve a utilizar el nosotros inclusivo en el verso 458: ἡμῖν τε τοῖς πολίταις (“para nosotros, los ciudadanos”).

antipnîgos, 9) *sphragís*¹¹⁰. El *agón* formal funciona como una suerte de segundo *round* dentro de la primera escena agonal completa, que sigue al primero recién analizado (vv. 235-302). Pero si en la primera parte la intervención del coro era fundamental, en este segundo *round* la disputa se desarrolla fundamentalmente entre Paflagonio y el Morcillero, apoyado por breves comentarios del coro y Demóstenes¹¹¹. Es decir que el Morcillero cobra progresivo protagonismo.

El *agón* formal despliega fundamentalmente amenazas, burlas e insultos cruzados entre los dos contrincantes, que encarnan sobre todo la función de βωμολόχοι. Conjuntamente, ambos asumen también el papel de ἀλαζόνες en tanto compiten jactándose de su superioridad oratoria y de su falta de escrúpulos:

Παφλαγών

τῷ καὶ πεποιθῶς ἀξιούεις ἐμοῦ λέγειν ἔναντα;

Ἀλλαντοπώλης

ὅτι λέγειν οἶός τε κάγω καὶ καρυκοποιεῖν.

Παφλαγών

ἰδοῦ λέγειν. καλῶς γ' ἂν οὖν σὺ πρᾶγμα προσπεσόν σοι ὤμοσπαρακτον παραλαβὼν μεταχειρίσαιω χρηστῶς. (345)

ἀλλ' οἶσθ' ὃ μοι πεπονθέναι δοκεῖς; ὅπερ τὸ πλῆθος.

εἶ που δικίδιον εἶπας εὖ κατὰ ξένου μετοίκου,

τὴν νύκτα θρυλῶν καὶ λαλῶν ἐν ταῖς ὁδοῖς σεαυτῷ,

ὑδωρ τε πίνων κάπιδεικνὺς τοὺς φίλους τ' ἀνιῶν,

ῶου δυνατὸς εἶναι λέγειν. ὦ μῶρε, τῆς ἀνοίας. (350)

¹¹⁰ El primer *agón* epirremático de *Caballeros* (vv. 303-456) se ubica a continuación de la párodo (vv. 242-302) que, según observa Gelzer (1960: 12), conforman conjuntamente “un bloque cerrado”. Este *agón*, señala Gelzer, cumple la función de legitimar la acción del Morcillero que terminará en la expulsión de Paflagonio. Sobre la estructura y la función del *agón*, véase también Humphreys (1887: 180-181) quien sintetiza la bibliografía anterior a su artículo. El autor observa que el personaje favorecido en el *agón* cómico, así como en la tragedia, puede triunfar (*i.e. Avispas*) o fracasar (*Nubes*). Por otra parte, el *agón* no siempre resuelve el conflicto, como es el caso de *Caballeros* que presenta un segundo *agón* formal (vv. 756-940). Al respecto, Long (1972) analiza específicamente la función argumentativa interna del *agón* en el desarrollo de la acción dramática y sostiene que el efecto persuasivo del *agón* en Aristófanes es mínimo y casi no altera el curso de la acción. El *agón* ridiculiza al oponente, presenta el argumento favorecido por el autor, constituye un “sistema oratorio”, pero no convence al personaje; por lo tanto, el resultado del *agón* no determina el curso de la acción en el resto de la obra, como podría parecer.

¹¹¹ Humphreys (1887: 188) sostiene que el coro cumple virtualmente el papel de ἀγωνιστής en casi toda la pieza. Creemos, en cambio, que la función del coro como ἀγωνιστής se reserva especialmente para la primera parte de la primera escena agonal.

Ἀλλαντοπώλης

τί δαὶ σὺ πίνων τὴν πόλιν πεποίηκας ὥστε νυνὶ
ὑπὸ σοῦ μονωτάτου κατεγλωττισμένην σιωπᾶν;

Παφλαγῶν

ἐμοὶ γὰρ ἀντέθηκας ἀνθρώπων τίν'; ὅστις εὐθύς
θύννεια θερμὰ καταφαγῶν κᾶτ' ἐπιπιῶν ἀκράτου
οἴνου χοᾶ κασαλβάσω τοὺς ἐν Πύλῳ στρατηγούς. (355)

Ἀλλαντοπώλης

ἐγὼ δέ γ' ἤνυστρον βοῶς καὶ κοιλίαν ὑείαν
καταβροχθίσας κᾶτ' ἐπιπιῶν τὸν ζωμὸν ἀναπόνιπτος
λαρυγγίῳ τοὺς ῥήτορας καὶ Νικίαν ταράξω.

Paflagonio: ¿En qué confías para que consideres digno hablarme cara a
[cara?

Morcillero: Porque yo también soy capaz de hablar y de hacer un plato
[persa.

Paflagonio: ¡Mira, capaz de hablar! Bien manejarías tú con utilidad
un asunto que cayera en tus manos, desgarrado en pedazos crudos.

¿Sabes lo que me parece que te ocurre? Lo que a la mayoría.

Si quizás hablaste bien en un pequeño juicio contra un extranjero meteco,
repitiendo una y otra vez durante la noche y parlotando en los caminos

[contigo mismo,

tomando agua y haciendo una demostración, y molestando a los amigos,
creías tú que eras capaz de hablar. ¡Imbécil, qué insensatez!

Morcillero: ¿Y qué le has hecho tú a la ciudad bebiendo, que ahora
calla, solo por ti, vencida por tu beso de lengua?

Paflagonio: ¿A cuál de los hombres comparaste conmigo?

Yo, que después de tragar atún caliente y luego de beber una medida
de vino puro, maltrataré como a prostitutas a los generales de Pilo.

Morcillero: Y yo, después de tragarme la tripa de buey y la tripa de cerdo
y luego de beberme el caldo, sin lavarme,

superaré gritando a los oradores y perturbaré a Nicias.

(vv. 342-358)

La escena satiriza, especialmente, el estilo oratorio de los políticos nuevos y presenta a los dos contrincantes como dos fanfarrones que se vanaglorian de su capacidad retórica carente de escrúpulos, opuesta a la línea moderada de Nicias (v. 358). Además, como observa Slater¹¹², posiblemente el verso 350 (“¿creías tú que eras capaz de hablar?”) haga eco del comentario de Cleón en el famoso debate de Mitilene cuando el demagogo reprocha la presunción de los

¹¹² Slater (2002: 73).

ciudadanos que se creen todos ellos calificados para hablar en la asamblea¹¹³. En el debate de Mitilene y en su caricatura teatral en *Caballeros*, el demagogo se arroga a sí mismo una capacidad exclusiva que les niega a los demás ciudadanos y, de esta forma, destaca su superioridad en la asamblea. La misma idea se retoma en el verso 352, que denuncia el poder hegemónico que ha ejercido Cleón sobre la ciudad, a la que mantiene callada con “un beso de lengua”. La metáfora erótica resalta el encantamiento irracional que ejerce el líder con su oratoria sobre el pueblo votante¹¹⁴.

El *agón* formal reitera luego las escenas farsescas de amenazas, en este caso de tortura, entre los dos contendientes principales (*pnîgos*: vv. 367-381) y utiliza los mismos recursos del *proagón*, como ser las estructuras paralelas que resaltan el carácter especular de los dos contrincantes¹¹⁵. Después del interludio farsesco del *antipnîgos* (vv. 441-456), el coro cierra el *agón* formal con un breve comentario, de carácter convencional, sobre el resultado de la disputa (*sphragís*). En la *sphragís* los caballeros anuncian la condición de salvador y vencedor del Morcillero, imagen renovada del personaje que comienza a legitimar su figura y a ubicarlo en un lugar más cercano al del héroe Diceópolis. El Morcillero alcanza en este punto el raro privilegio en la comedia de recibir elogios, expresados por una serie de subjetivemas positivos:

Χορός

ὦ γεννικώτατον κρέας ψυχὴν τ' ἄριστε πάντων,
καὶ τῇ πόλει σωτὴρ φανεῖς ἡμῖν τε τοῖς πολίταις,

¹¹³ Tucídides III. 38, 6: καὶ μάλιστα μὲν αὐτὸς εἰπεῖν ἕκαστος βουλόμενος δύνασθαι (“y principalmente cada uno quiere hablar”).

¹¹⁴ Desarrollamos más adelante el tema de las metáforas eróticas de la obra, véase nota 141.

¹¹⁵ *Caballeros* 367-374: Κλέων: οἶόν σε δήσω ἔν τῳ ξύλῳ. / Ἀλλαντοπώλης: διώξομαί σε δειλί-
ας. / Κλέων: ἡ βύρσα σου θρανεύσεται. / Ἀλλαντοπώλης: δερῶ σε θύλακον κλοπῆς. /
Κλέων: διαπατταλευθήσει χαμαί. / Ἀλλαντοπώλης: περικόμματ' ἐκ σου σκευάσω. / Κλέων:
τὰς βλεφαρίδας σου παρατιλῶ. / Ἀλλαντοπώλης: τὸν πρηγορεῶνά σου ἔκτεμῶ. (Paflagonio:
“¿Cómo te ataré en el cepo!” / Morcillero: “Te haré procesar por cobardía” / Paflagonio: “Tu piel
será curtida”. / Morcillero: “Te desollaré como bolsa de ladrón”. / Paflagonio: “Serás clavado en
el suelo de las extremidades”. / Morcillero: “Prepararé contigo carne picada”. / Paflagonio: “Te
depilaré las pestañas”. / Morcillero: “Te cortaré el buche”).

ὡς εὖ τὸν ἄνδρα ποικίλως τ' ἐπῆλθες ἐν λόγοισιν.
 πῶς ἄν σ' ἐπαινέσαιμεν οὕτως ὥσπερ ἠδόμεσθα;
 ¡Oh la más noble carne y en espíritu el mejor de todos,
 tú que para la ciudad y nosotros, los ciudadanos¹¹⁶, apareciste como un
 [salvador,
 qué bien y qué hábilmente atacaste con tus palabras a ese individuo!
 ¿Cómo podríamos alabarte tanto como nos regocijamos?
 (vv. 457-460)

Luego de la *sphragís*, se desarrolla un breve diálogo entre los dos oponentes que desemboca en la parábasis (vv. 461-497). En este último tramo la imagen del Morcillero asume otra función positiva (además de la de vencedor y salvador), paralela a la del poeta: la de aquel que desenmascara al blanco de ataque central. El Morcillero le advierte a su rival que ni con sobornos logrará disuadirlo de mostrar sus manejos deshonestos a los atenienses:

Ἀλλαντοπώλης
 (...)
 καὶ ταῦτά μ' οὐτ' ἀργύριον οὔτε χρυσίον
 διδοὺς ἀναπέσεις, οὐδὲ προσπέμπων φίλους,
 ὅπως ἐγὼ ταῦτ' οὐκ Ἀθηναίοις φράσω.
 Y en cuanto estas cosas [los manejos deshonestos de Paflagonio] ni con plata
 [ni con oro
 que me ofrezcas, ni que me envíes a tus amigos,
 me disuadirás de revelarlas a los atenienses.
 (vv. 472-4)

En nuestra opinión, a partir de esta declaración seria de tono justiciero, el Morcillero comienza a perfilar su nuevo carácter heroico y su incipiente viraje hacia la transformación final, que se concretará tan solo en la última escena de la obra.

En los versos 475-479, Paflagonio insiste en su acusación de conjura y anuncia que se dirigirá al Consejo para denunciar una conspiración de los presentes con los medos y el gran rey. Esta imputación ridícula, por lo infundada, remite a la primera intervención del Morcillero en la escena agonal (vv. 235-

¹¹⁶ El coro utiliza el nosotros inclusivo como un modo de propiciar la identificación del conjunto del público con su postura (cf. n. 109).

9)¹¹⁷. La cuidada estructura circular de este primer *agón* completo y la imagen sostenida de Paflagonio como calumniador son claras marcas enunciativas que revelan las serias intenciones del autor disimuladas bajo la ficción cómica.

En síntesis, toda la primera escena agonal, desde la aparición de Paflagonio hasta la parábasis, tiene una estructura bipartita, organizada en dos secciones (vv. 235-302; 303-497). En cada parte se utilizan los mismos procedimientos: el Morcillero y Paflagonio realizan acusaciones en espejo y protagonizan escenas farsescas, mezcladas con acusaciones serias; Paflagonio, además, presenta siempre una imagen ridiculizada de calumniador y abunda en autoacusaciones.

3.3. Primera escena agonal: conclusiones

Caballeros mantiene el esquema tradicional del par cómico, pero con significativas variantes: el polo negativo (Paflagonio-Cleón) sigue ocupado por el personaje burlado, vencido, individualizado con una clara referencia contextual, ridiculizado en aspectos comprometedores, excluido del conjunto de los destinatarios; el polo positivo, en cambio, es ocupado por una serie de personajes alternativos que cumplen un papel ocasional de héroes cómicos (los caballeros y Demóstenes), favorecidos por la enunciación, burladores del polo negativo e incluidos dentro del conjunto de destinatarios. Mientras tanto, el Morcillero actúa en esta primera escena agonal como un personaje espejular respecto de Paflagonio, en lugar de ser el clásico héroe, opuesto y complementario. Por lo tanto, tiene un carácter ambiguo: doble cómico de Paflagonio y, al mismo tiempo, doble del poeta en la medida en que se enfrenta con el enemigo histórico del propio enunciadador-autor. El Morcillero es el personaje que introduce el mayor grado de ambigüedad en la pieza respecto de su mensaje político. La compleji-

¹¹⁷ *Caballeros* 235-6: Paflagonio: "Ciertamente no os alegraréis los dos / de conspirar hace tiempo contra el pueblo".

dad del personaje hace necesario que el autor apele a todas las marcas enunciativas favorables que venimos analizando (la aparición del personaje en tercer orden, su condición de ciudadano ordinario, la falta de referencia extratextual, etc.) y a héroes cómicos alternativos de refuerzo, para limitar la ambigüedad del mensaje. Tan solo hacia el cierre de esta primera escena agonal, el Morcillero empieza a presentar algunos rasgos positivos: su condición de σωτήρ (“salvador”), su negativa a dejarse sobornar y el hecho de mostrarse como un denunciador de verdades. A partir de ese punto, comienza el viraje hacia su transformación, que se concretará en el tramo final de la obra. La incorporación de personajes alternativos (Demóstenes y el coro), que representan la posición favorecida desde la enunciación, resulta entonces fundamental para dejar en evidencia cuál es el discurso y el contradiscurso en esta comedia, es decir que permite mantener –con variantes– la lógica binaria del par cómico, que guía la interpretación del espectador.

El antagonista Paflagonio, al igual que Lámaco, continúa concentrando las variables más hostiles del humor. La imagen de Paflagonio no es meramente payasesca, sino que Aristófanes ridiculiza aspectos comprometedores del líder que afectan seriamente su imagen pública: se burla de su condición moral y de su actividad política. La burla, además, se canaliza por vía doble: la vía de los personajes que atacan y ridiculizan a Cleón, como “satiristas” *alter ego* del enunciadore-autor, y la ridiculización que se vehiculiza a través de la propia construcción del personaje, que se pone en ridículo a sí mismo. Por otra parte, la caricatura de Cleón se apoya en hechos históricos (*i.e.* el suceso de Pilo, el estilo oratorio agresivo del líder, su tendencia a la difamación, la fanfarronería), que le aportan al personaje un claro anclaje extratextual en la realidad contemporánea y permiten que la crítica cómica pueda trascender la ficción para dañar al Cleón real. Estas referencias contextuales se apoyan, además, en tópicos literarios (el curtidor, el perro ladrón, el fanfarrón, el pícaro burlado),

que favorecen la generación de complicidad y la transferencia de sentidos negativos tradicionales del tópico hacia el nuevo blanco.

Por los personajes que involucra esta escena (Demóstenes y los caballeros) y por el tipo de acusaciones contra Cleón, que conciernen especialmente a los intereses específicos de las clases nobles y de los rivales políticos del líder (*i.e.* acciones perjudiciales para los ricos, difamación de sus competidores, etc.), esta primera escena agonal se propone, según hemos intentado demostrar, reforzar la hostilidad ya existente entre Cleón y los sectores no partidarios.

4. PARÁBASIS Y SEGUNDA ESCENA AGONAL (VV. 624-682)

La parábasis suele tener la función de acercar al público el punto de vista del coro, que representa a su vez –al menos parcialmente– el punto de vista del enunciador-autor. Con ese fin, en la apertura se incluye por lo general un elogio a los espectadores como una forma de *captatio benevolentiae*¹¹⁸. La parábasis de esta comedia pondera el conocimiento estético del público, experimentado “en todo tipo de musa” (vv. 504-6):

Χορός

ἄλλ' ἴθι χαίρων, καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, καὶ σε φυλάττοι
Ζεὺς ἀγοραῖος· καὶ νικήσας
αὐθις ἐκεῖθεν πάλιν ὡς ἡμᾶς
ἔλθοις στεφάνοις κατάπαστος.
ὕμεις δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν
τοῖς ἀναπαίστοις, ὧ παντοίας
ἤδη Μούσης
πειραθέντες καθ' ἑαυτούς.

Coro: (al Morcillero)

Vete y buena suerte, y ojalá puedas actuar
conforme a mi deseo, y te guarde
Zeus del ágora; y ojalá venciendo,
regreses de allí junto a nosotros
cubierto de coronas.

Y vosotros prestad atención
a nuestros anapestos, que ya con todo
tipo de Musa
habéis experimentado por vosotros mismos.

(vv. 498-506)

Hubbard (1991) ha sostenido que este elogio del público es irónico, porque luego el autor critica a sus espectadores¹¹⁹. Sin embargo, para aceptar la lec-

¹¹⁸ Sifakis (1971: 37-44) y Hubbard (1991: 17-23) analizan la estructura y los contenidos temáticos centrales de la parábasis. Nos interesa destacar especialmente tres ejes convencionales señalados por estos autores: 1) la apelación del poeta (a través del coro) a los espectadores; 2) el autoelogio del poeta; 3) el ataque y la burla contra diferentes blancos.

¹¹⁹ Hubbard (1991: 18).

tura irónica sería pertinente que las críticas estuvieran antes del elogio y no *a posteriori* como para poder desencadenar efectivamente en el público esa lectura irónica. De lo contrario, el halago se recibe como tal y luego de esta valoración positiva, se postula una serie de críticas que limitan sus alcances, pero no la contradicen.

La ponderación inicial de los espectadores abre el camino para la posibilidad de cuestionarlos sin resentir la empatía entre ellos, el coro y el enunciador-autor. Luego de exaltar al público, sigue la habitual alabanza del poeta. El elogio al público también facilita la recepción del auto-elogia del poeta, porque este último se produce solo después de que el público ha recibido debidamente su parte:

Χορός

εἰ μὲν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάσκαλος ἡμᾶς
ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι,
οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ' ἀξιός ἐσθ' ὁ ποιητής,
ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ, τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια,
καὶ γενναίως πρὸς τὸν τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην.

Coro: Si alguno de los antiguos productores de comedias nos hubiera forzado a avanzar hacia el público para decir unas palabras, no lo hubiera conseguido fácilmente; pero ahora el poeta es digno de esto, porque odia a los mismos que nosotros y se atreve a decir cosas justas y marcha noblemente contra el tifón y el huracán.

(vv. 507-511)

El coro destaca la valentía y la capacidad de decir cosas justas del poeta, tópicos que también utilizaba en *Acarnienses*¹²⁰. Como en la comedia anterior, la parábasis cumple la función de generar un *êthos* favorable del poeta, que lo inviste de *auctoritas* y lo ubica en la cima de la escala cómica como garante legitimado del mensaje argumentativo-polémico de la obra.

¹²⁰ El tópico de lo justo era empleado frecuentemente por los oradores contemporáneos (Murphy, 1938: 90). Por lo tanto, el poeta desdibuja de esta manera la frontera entre comediógrafo y líder político, entre discurso teatral y discurso deliberativo, entre espectadores y asamblea. Hubbard (1991: 63) observa que, al elogiarse por su coraje, Aristófanes subraya la importante característica que comparte con muchos de sus protagonistas.

La parábasis destaca, además, el punto de identificación entre los caballeros y el comediógrafo: su odio compartido por Cleón. Esto significa que la afinidad entre el poeta y el coro radica en la existencia de este enemigo común, y no en otras razones adicionales. Una alianza demasiado estrecha entre el enunciadore autor y los caballeros podría haber resentido la empatía entre el comediógrafo y su público demótico¹²¹.

Luego, el poeta justifica su decisión de no presentar las comedias con su propio nombre por la dificultad de su arte y por la inconstancia de los favores del público (vv. 512-519). Se trata de una crítica de tono liviano contra sus espectadores que retoma el tópico de la volubilidad de los atenienses, pero desde un punto de vista más literario que político¹²². Esta primera parte de la parábasis tiene la posibilidad de concentrarse en el tema literario, porque toda la comedia está saturada del ataque político.

Después del elogio de los espectadores y del poeta, el coro realiza la alabanza de sus padres y de sí mismo. Este último encomio pone en un plano semejante al público, al poeta y al propio coro, y es una manera de encolumnar a todos ellos en una franja política común. La imagen elogiosa del coro, como la del poeta, se construye por oposición a la de Cleón: Cleón no combate si no es a cambio de privilegios como comer en el Pritaneo a expensas del Estado, mientras que ellos –así como sus antepasados– pelean con valentía sin pedir prerrogativas a cambio (vv. 573-8).

Es importante notar, sin embargo, que los caballeros no están exentos del ridículo en esta obra, como todos los personajes aristofánicos. En la parábasis,

¹²¹ Como bien observa Cartledge [1990] (1999: 46-50), el hecho de haber elegido un coro de caballeros, a diferencia de los coros demóticos de otras comedias, como *Acarnienses*, hacía peligrar la empatía del público.

¹²² Hubbard (1991: 72-78) afirma que este pasaje de la parábasis subraya el paralelismo entre la suerte de los demagogos y los poetas por la inconstancia del público. Bowie (1993: 65), por su parte, argumenta que la sucesión de generaciones de poetas que preceden a Aristófanes es equivalente a la sucesión de comerciantes que se reemplazan en el poder. Este paralelismo genera una identificación entre el último eslabón de la secuencia de poetas (Aristófanes) y el último de los políticos (el Morcillero).

por ejemplo, encontramos una referencia ligeramente autoirónica de los propios caballeros a sus melenas (vv. 580), que luego serán motivo de burla en boca de Demos (v. 1121). La burla de las melenas largas, que era la moda vigente entre los jóvenes ricos, toma por objeto un aspecto físico, superficial, del blanco, que no compromete profundamente su imagen, sino que adopta el estilo de chanza amistosa entre amigos¹²³. En estos casos, el blanco cómico participa del conjunto de los destinatarios, porque la burla superficial y amistosa busca también la complicidad de su blanco, a diferencia de la burla ofensiva que excluye al objeto de mofa, como aquellas que recaen sobre Cleón.

Luego de la parábasis, comienza el relato del Morcillero de los hechos sucedidos en el Consejo. Esta será la segunda escena agonal y la primera victoria contundente del Morcillero que le asegura el favor de los consejeros (vv. 624-682). Todo el relato del Morcillero constituye una parodia de la *rhêsis* del mensajero¹²⁴: en la tragedia el mensajero narra circunstancias trágicas que no han ocurrido a la vista del espectador; en este caso, en cambio, se rompe la expectativa del relato de sucesos trágicos, presentando hechos (πράγματα, v. 624) ridículos. La parodia de la *rhêsis* del mensajero, como es de esperar en Aristófanes, no tiene como blanco central el intertexto trágico, sino que se orienta contra el blanco central: la caída cómica en la reunión del Consejo del héroe paródico, Paflagonio.

El Morcillero regresa del Consejo y describe, básicamente, la disputa entablada entre él y Paflagonio para ganarse el favor de sus miembros:

Ἀλλαντοπώλης

καὶ μὴν ἀκοῦσαί γ' ἄξιον τῶν πραγμάτων.

εὐθὺς γὰρ αὐτοῦ κατόπιν ἐνθένδ' ἰέμην· (625)

¹²³ De manera indirecta y sutil, la burla puede implicar con todo una acusación oblicua de simpatía por los espartanos. Como señala MacDowell (1995: 159), los espartanos también utilizaban el cabello largo. Sin embargo, la parábasis no realiza acusaciones explícitas de filolacronismo contra el coro, sino que por el contrario tiende a exaltar su imagen y mantiene la autoironía en un nivel de burla superficial.

¹²⁴ Neil (1966: 93).

ο ο δ' ἐνδον ἐλασίσθοντ' ἀναδρηγνυς ἐπι
 τερατευόμενος ἤρθε κατα τῶν ἰπτέων,
 κρηλυός ἐγείδων καὶ ζυνωμότης λέγων
 πιθάνταθ'· ἡ βουλή δ' ἄπασ' ἀκροώμενη
 ἐγένεθ' ὅτ' αὐτοῦ ψευδάρταφάξυος πᾶσα, (630)
 κάβαψε νᾶπυ καὶ τὰ μέτωπ' ἀνέσπασεν.
 κάλῳ, ὅτε δὴ γυνὴ ἐνδεχομένην τοὺς λόγους
 καὶ τοὺς φενακισμοῖσιν ἐξάπατωμένην,
 "ἄγε δὴ, Σκίταλοι καὶ Φένακες", ἦν δ' ἐγώ,
 "Βερέσχεθαι τε καὶ Κόβαλοι καὶ Μόθων, (635)
 ἀγοάτ', ἐν ἡ ταῖς ὦν ἐπαίδευσθην ἐγώ,
 νῦν μοι θάσος καὶ γλώτταν ἐνύπονον ὅτε
 φωνήν τ' ἀναΐδῃ". ταῦτα φρονοντίσιν μοι
 ἐκ δεξιάς ἀπέπαθε καταπύλων ἀνήρ.
 (640) κάλῳ προσέκυσσα· κάτα τῷ περικτῷ θεῶν
 τὴν κινκιδί' ἐξήραξα κάναχακῶν μέγα
 ἀνέκκαλον· "ὦ βουλή, λόγους ἀγαθοὺς φέγων
 εὐαγγελοῦσθαι πρῶτον θίμιν βούλομαι.
 ἐξ οὗ γὰρ ἤμιν ὁ πόλεμος κατερράκη,
 οὐκ ἔστιν ἄφυσ ἐίδον ἀξιώτερας". (645)
 τῶν δ' εὐθέως τὰ πρόσωπα διεγλαλήνισαν.
 εἰτ' ἐστεφάνουν μ' εὐαγγελοῖα. κάλῳ φάσσα
 αὐτοῖς, ἀπόρρητον ποιησάμενος, ταχὺ,
 ἵνα τὰς ἀφύας ὤνοιτο πάλλας τοῦ βόλου,
 (650) τῶν δημιουργῶν ζυλάβαβειν τὰ τρυβλία.
 οἱ δ' ἀνεκρότησαν καὶ πρὸς εἰμ' ἐκεχρήνεσαν.
 οἱς ἠδὲθ' ἡ βουλή μάλα ἴστα ὀήμασιν,
 γνῶμην λέξεζεν· "ἄνδρες, ἦδη μοι δοκεῖ
 ἐπισημοῦσθαι ἀγαθὰσιν εἰσηγγελέμεναις (655)
 εὐαγγελοῖα θύειν ἐκατὸν βούς τῇ θεῷ".
 ἐπένευσεν εἰς ἐκεῖνον ἡ βουλή πάλιν.
 κάλῳ, ὅτε δὴ γυνὴν τοῖς βολίτοις ἠτρώμενος,
 διακοοῖσιν βουσίην τερηκόντισσα,
 (660) τῇ δ' Ἀγορῆσθ' ἀκατὰ χιλίων παρήνεσα
 εὐχὴν ποιήσασθαι χιμάδων εἰς ἀνδρῶν,
 αἰτιχίδες εἰ γένοιθα, ἐκατὸν τοῦ βόλου.
 ἐκαταδοκίησεν εἰς εἰμ' ἡ βουλή πάλιν.
 ὁ δὲ ταῦτ' ἀκούσας ἐκπαλαγείας ἐφάνην ἀφα.
 (665) κᾶθ' εἰλικον αὐτὸν οἱ πρῦτανείεις τοξόται,
 οἱ δ' ἐθροῦβον περὶ τῶν ἀφύων ἐσηκότες.
 ὁ δ' ἠνέββαλε γ' αὐτοὺς ὀλίγον μείναι χρονον,
 "ἴν' αἶθ' ὁ κηρυξ οὐκ ἀκακδομήμονος λέγει
 πύθησθ'· ἀφικταὶ γὰρ περὶ σπονδῶν", λέγων.
 (670) οἱ δ' ἐξ ἐνός στήματος ἀπαντες ἀνέκκαλον.
 "νῦν περὶ σπονδῶν; εἴπειδή γ', ὦ μέγα,
 ἵσθοντο τὰς ἀφύας παρ' ἡμῖν ἀξίας.

οὐ δεόμεθα σπονδῶν ὁ πόλεμος ἐρπέτω".
 ἐκεκράγεσάν τε τοὺς πρυτάνεις ἀφιέναι
 εἶθ' ὑπερεπήδων τοὺς δρυφάκτους πανταχῆ. (675)
 ἐγὼ δὲ τὰ κορίανν' ἐπριάμην ὑποδραμῶν
 ἅπαντα τὰ τε γήτει ὅς' ἦν ἐν τάγορᾳ·
 ἔπειτα ταῖς ἀφύαις ἐδίδουν ἠδύσματα
 ἀποροῦσιν αὐτοῖς προῖκα κάχαριζόμην.
 οἱ δ' ὑπερεπήνουν ὑπερεπύππαζόν τέ με (680)
 ἅπαντες οὕτως ὥστε τὴν βουλήν ὄλην
 ὀβολοῦ κοριάννοις ἀναλαβῶν ἐλήλυθα.

Morcillero (*al coro*)

Y, por cierto, vale la pena oír los hechos.
 Inmediatamente detrás de él desde aquí me lancé;
 y entonces este [Paflagonio] adentro, haciendo estallar palabras como un
 [trueno,
 inventando falsedades, atacaba a los caballeros,
 arrojando palabras escarpadas y llamándolos conspiradores
 de la manera más persuasiva. Y el Consejo entero, al escucharlo,
 quedó por él repleto de falsos armuelles¹²⁵;
 y miró como mostaza¹²⁶ y la frente levantó.
 Y yo, cuando me di cuenta de que [el Consejo] aprobaba sus palabras,
 y que por sus mentiras era totalmente engañado:
 "¡Vamos ahora: Divinidades de la Impudencia y la Mentira –dije yo–
 de los Imbéciles, de los Pícaros y Descaros;
 y ágora en la que siendo niño yo fui educado,
 ahora dadme audacia y una lengua hábil
 y una voz desvergonzada". Mientras yo pensaba estas cosas,
 por la derecha se tiró un pedo un invertido.
 Y yo me prosterné. Y después con mi trasero golpeando
 la reja, la hice saltar, y abriendo grande la boca
 grité: "Consejo, trayendo bellas palabras,
 quiero anunciar las buenas nuevas primero a vosotros.
 Pues, desde que estalló entre nosotros la guerra,
 nunca vi las sardinas más baratas".
 Y en seguida los rostros se serenaron.
 Después, me coronaron por las buenas noticias. Y yo les dije,
 como si fuera un secreto, que pronto,
 para poder comprar muchas sardinas al precio de un óbolo,
 recogieran cacharros de los fabricantes.
 Y estos aplaudieron y me miraron con la boca abierta.
 Y este, Paflagonio, tuvo una idea, conociendo

¹²⁵ El armuelle es una planta de crecimiento rápido (cf. Teofrasto, *Hist. de las plant.*, VII 1 1-2). La imagen, según el escoliasta, sugiere que el convencimiento del Consejo crece a gran velocidad (Neil, 1966: 94).

¹²⁶ La expresión "miró como mostaza" se refiere a la mirada punzante del personaje. Este tipo de expresiones son comunes en griego (Neil, 1966: 94).

las palabras que más le agradan al Consejo,
 hizo una propuesta: "Señores, ahora me parece
 que por los buenos sucesos anunciados
 sacrifiquemos cien bueyes a la diosa".
 Hizo una señal de aprobación hacia aquel el Consejo de nuevo.
 Y yo, cuando me di cuenta de que por bosta de buey era derrotado,
 con doscientos bueyes lo sobrepasé.
 Y para la cazadora aconsejé
 hacer un voto de mil cabritas por la mañana,
 si se ponían las cien anchoas a un óbolo.
 Se volvió expectante hacia mí el Consejo de nuevo.
 Y este, al escuchar turbado estas cosas, empezó a parlotear.
 Y entonces lo arrastraban los prítanes y los arqueros,
 y estos [los consejeros], de pie, alborotaban por las sardinas.
 Y este les suplicaba que permanecieran un momento
 "para que os enteréis de lo que dice el heraldo de Lacedemonia;
 pues viene por la treguas", decía.
 Pero estos gritaron todos al unísono:
 "¿Ahora vienen por las treguas? Desgraciado, cuando
 se enteraron de que las sardinas aquí están baratas.
 No necesitamos las treguas. Que siga la guerra".
 Gritaron a los prítanes que levantaran la sesión;
 luego, saltaron las barreras por todos lados.
 Pero yo compré coriandro corriendo,
 y todo el puerro que había en el mercado;
 después se los di gratis como condimento para las sardinas,
 cuando no tenían donde encontrarlo y se los regalé.
 Y estos me alababan y me aclamaban sin medida,
 todos; así es como, después de haberme ganado al Consejo entero
 por un óbolo de coriandro, estoy aquí de vuelta.
 (vv. 624-682)

Repasemos sucintamente los recursos cómicos involucrados en la escena.
 Desde el verso 626 al 629, toda la secuencia satiriza la actuación de Paflagonio
 en el Consejo. En primer lugar, el verso 626 presenta una imagen caricaturesca
 del estilo oratorio de Paflagonio, más precisamente, de su modalidad de gritar
 en la asamblea ("haciendo estallar palabras como un trueno"). A partir del
 verso 627 a 629, el texto avanza dentro del campo semántico de la oratoria po-
 lítica: τερατευόμενος ("inventando falsedades", v. 627)¹²⁷, ξυνωμότας
 ("conspiradores", v. 628), πιθανώταθ' ("de la manera más persuasiva", v. 629).

¹²⁷ Neil (1966: 94) observa que el término τερατευόμενος es empleado en la oratoria política.

La acusación de conspiración por parte de Paflagonio contra los caballeros re- toma la caracterización del líder como difamador, que domina en toda la obra.

A partir del verso 634, el Morcillero comienza a actuar ante el Consejo como doble cómico de Paflagonio. Sin embargo, el Morcillero no utiliza en esta escena el estilo de la calumnia, sino el de la obsecuencia, ofreciendo nimios beneficios a los consejeros, que estos reciben con entusiasmo. Habíamos observado al comienzo de la primera escena agonal que las estrategias fundamentales de Paflagonio eran la calumnia del enemigo y la seducción mediante favores de aquel que buscaba como aliado. El Morcillero apela a esta última estrategia, menos ignominiosa que la primera, que se reserva especialmente para Paflagonio. Por cierto, Paflagonio asiste al Consejo con el fin de calumniar a los caballeros acusándolos de conspiración (v. 628). La imagen de Paflagonio, por lo tanto, se mantiene siempre en un plano más negativo que la del Morcillero¹²⁸.

Los versos 632-8 parodian el género discursivo de la oratoria política: era común que los exordios comenzaran con invocaciones a los dioses o personificaciones divinizadas¹²⁹. El Morcillero implora paródicamente a divinidades negativas (vv. 634-6)¹³⁰ y les pide audacia, lengua hábil y desvergüenza; de este modo, caricaturiza en forma genérica la imagen del político nuevo.

Finalmente, el Morcillero gana la adhesión del Consejo con el anuncio irrisorio del precio de las sardinas (v. 642-652). Esta ruptura cómica de la

¹²⁸ En los versos 710-711, Paflagonio amenaza con acusar al Morcillero ante la asamblea y el Morcillero, a su vez, replica su amenaza (Paflagonio: "Te arrastraré ante el pueblo, para que me des justicia". / Morcillero: "y yo te arrastraré, difamándote todavía más"). El Morcillero, en su actitud especular respecto de Paflagonio, amenaza con difamarlo aún más. Sin embargo, la calumnia es la estrategia dominante sobre todo de Paflagonio.

¹²⁹ Neil (1966: 94-5).

¹³⁰ La invocación paródica del Morcillero reproduce en espejo la actitud deshonesto de Paflagonio. Incluso, el Morcillero emplea el mismo término que utiliza para referirse al engaño de su rival: "Y yo cuando me di cuenta de que [el Consejo] aprobaba sus palabras / y que por sus mentiras era totalmente engañado: / ¡Vamos ahora: Divinidades de la Impudencia y la Mentira -dije yo- / de los Imbéciles, de los Pícaros y Descaros (...)" (vv. 632-5). Por otra parte, el sustantivo Κόβαλοι ("pícaros") remite a la figura del κόβαλος, el *trickster* o pícaro astuto, empleada en el verso 270.

expectativa (por lo absurdo del anuncio) parodia la oratoria política y, al mismo tiempo, satiriza la actitud de los oradores, que intentan seducir a su auditorio por cualquier medio, y del Consejo, que se deja persuadir con el más mínimo beneficio que puedan proporcionarle sus líderes¹³¹.

En toda la secuencia que va del verso 652 al 664, la primera persona y los pronombres que se refieren a Paflagonio y al Morcillero están destacados en posición temática, al comienzo del verso. Este mecanismo de tematización subraya el papel activo y el antagonismo entre los dos personajes centrales. El Consejo, en cambio, suele ocupar una posición remática, resaltando la posición pasiva de este organismo. Se utilizan, además, estructuras repetidas que refuerzan la imagen del Consejo como un organismo manipulable y voluble: el verso 657 (“Hizo una señal de aprobación **hacia aquel el Consejo de nuevo**”) encuentra su paralelo en el 663 (“Se volvió expectante **hacia mí el Consejo de nuevo**”).

La propuesta final de las treguas por parte de Paflagonio-Cleón contradice la histórica posición belicista del líder y deja translucir la desesperación del personaje por ganar el favor del Consejo a cualquier costo (v. 669)¹³². También la escena denuncia el escaso interés que tiene el Consejo por un tema serio como la paz; su preocupación, en cambio, radica en un irrelevante beneficio personal como el hecho de comprar sardinas a buen precio.

La última acción del Morcillero para conquistar a su auditorio es salir a comprar coriandro y regalárselo para condimentar las sardinas (v. 676). En síntesis, toda la escena critica mediante el ridículo la volubilidad del Consejo y su verdadera falta de interés por los asuntos públicos, al mismo tiempo que se sati-

¹³¹ Murray (1933: 43) señala que la estrategia del Morcillero se relaciona con el hecho de que la población en guerra pasaba hambre. Reckford (1987: 116) observa también que el interés del Consejo en esta escena es primordialmente económico y revela las privaciones y la austeridad sufrida en tiempos de guerra. MacDowell (1995: 101), por su parte, destaca que el pasaje pone en evidencia que los asistentes están más interesados por su cena que por las políticas públicas.

¹³² Gil Fernández (1995) resalta que la figura de Paflagonio en este punto representa “el mundo del revés” respecto del Cleón histórico.

riza la actitud de los oradores, que aprovechan esta tendencia de los consejeros para manipularlos.

A nivel del desarrollo de la acción global de la pieza, el resultado que arroja esta escena agonal es la imagen vencedora del Morcillero y la merma del poder de Paflagonio. Paflagonio pierde a uno de sus principales aliados, el Consejo¹³³, que se pasa del lado del héroe. El *agón* en el Consejo apunta entonces a socavar la alianza con un sector esta vez favorable a Cleón y prepara el terreno para la escena agonal final, que busca quebrar la relación entre Cleón y la asamblea ciudadana.

La extensa narración de los sucesos ocurridos en el Consejo se pone en boca del Morcillero, como marca de enunciación que lo favorece y atenúa los efectos degradantes de la ridiculización del personaje. La imagen del Morcillero, con todo, se mantiene en un terreno negativo y sigue funcionando hasta el momento como un recurso más para devaluar en forma genérica a los políticos nuevos, incluido Cleón. Sin embargo, el desenlace de la sesión, como subrayamos, al consagrarlo vencedor lo ubica en un plano privilegiado, a pesar de los medios irrisorios que ha utilizado para imponerse. Por cierto, en la mentalidad del ciudadano ateniense, el vencedor del debate, más allá de las consecuencias de sus propuestas, alcanza reconocimiento público, como señala Diódoto en el debate por Mitilene (Tucídides, III. 42).

En las comedias de Aristófanes, las victorias parciales del héroe, que se suceden hasta el triunfo final y definitivo sobre su antagonista, constituyen marcas convencionales de enunciación positivas que generan una legitimación progresiva del personaje. Por ejemplo, en *Acarnienses* Diceópolis conquista primero la adhesión del semi-coro y, luego, vence a su antagonista Lámaco, que al final de la obra termina físicamente lesionado, mientras que Diceópolis celebra su prosperidad recobrada y obtiene una nueva victoria en un concurso de

¹³³ Según observamos, los principales partidarios del demagogo, como él mismo manifiesta, son los jueces (v. 255), el *dêmos* (vv. 273 y 396) y el Consejo (v. 395).

bebedores. El motivo del vencedor y del vencido son indicadores enunciativos, ya presentes en el par tradicional de la épica y la fábula, que permiten identificar claramente el discurso positivo en la obra.

En conclusión: si bien en esta segunda escena agonal el Morcillero mantiene todos sus rasgos negativos y su función de doble cómico, su nueva victoria –esta vez ante los aliados de Cleón– exalta su imagen, que irá tomando un lugar de preeminencia y ganando progresivo poder y aliados, hasta la conquista final de Demos.

5. LA TERCERA ESCENA AGONAL (VV. 691-1408)

5.1. El nuevo papel del Morcillero en el *agón*

En la tercera escena agonal, el enfrentamiento entre el héroe y su antagonista adopta un carácter más clásico: el Morcillero sigue actuando de doble en espejo de Paflagonio, pero con una función de burlador mucho más definida y explícita que en la primera escena agonal. Por cierto, el Morcillero se ríe directamente de su rival (vv. 696-7), del mismo modo como Diceópolis se ríe de Lámaco en *Acarnienses*¹³⁴:

Ἀλλαντοπώλης

ἦσθην ἀπειλαῖς· ἐγέλασα ψολοκομπίαις·
ἀπεπυδάρισα μόθωνα· περιεκόκκασα.

Morcillero: Me deleito con tus amenazas; me río con tus jactancias de
[humo;

bailo un *motón*¹³⁵; doy vueltas gritando cuco.

(vv. 696-7)

La burla se canaliza por la doble vía habitual: a través del burlador-autor, que construye una imagen ridícula del antagonista, y a través del burlador-héroe, que asume su papel característico de "satirista" y se ríe abiertamente del polo negativo, como Odiseo del Cíclope; es decir que el Morcillero ya no solo es doble cómico de Paflagonio, sino también un claro *alter ego* satirista del enunciadador-autor.

En el verso 710 Paflagonio amenaza al Morcillero con denunciarlo ante la asamblea de Demos, su principal aliado, luego de su fallido intento ante el Consejo:

¹³⁴ *Acarnienses* 1081, 1107.

¹³⁵ El *motón* es una danza obscena y vulgar (Sommerstein, 1981: 180). Seguimos la lectura de Neil (1966: 101) que interpreta los verbos de este pasaje (vv. 696-7) como "aoristos de acción instantánea".

Παφλαγών

ἔλξω σε πρὸς τὸν δῆμον, ἵνα δῶς μοι δίκην.

Ἄλλαντοπώλης

κάγω δέ σ' ἔλξω καὶ διαβαλῶ πλείονα.

Παφλαγών

ἀλλ', ὦ πόνηρε, σοὶ μὲν οὐδὲν πείσεται

ἐγὼ δ' ἐκείνου καταγελῶ γ' ὅσον θέλω.

Ἄλλαντοπώλης

ὡς σφόδρα σὺ τὸν δῆμον σεαυτοῦ νενόμικας.

Παφλαγών

ἐπίσταμαι γὰρ αὐτὸν οἷς ψωμίζεται.

Ἄλλαντοπώλης

κἄθ' ὥσπερ αἰ τίτθαι γε σιτίσεις κακῶς

μασώμενος γὰρ τῷ μὲν ὀλίγον ἐντιθεῖς,

αὐτὸς δ' ἐκείνου τριπλάσιον κατέσπακας.

Paflagonio: Te arrastraré ante el pueblo, para que pagues tu pena.

Morcillero: y yo te arrastraré y te difamaré más todavía.

Paflagonio: Pero, malvado, a ti no te creeré para nada;

pero yo me río de este cuanto quiero.

Morcillero: Hasta qué punto estás convencido de que el *dêmos* es cosa tuya.

Paflagonio: Porque sé con qué bocaditos hay que alimentarlo.

Morcillero: Por eso, como las nodrizas, lo alimentas mal.

Pues masticando su comida, le pones un poco en la boca

y tú mismo te has tragado el triple que él.

(vv. 710-718)

Paflagonio menciona a su principal partidario (el *dêmos*), asegurando que lo obedece a él y no a otros oradores, hecho corroborado por el testimonio de Tucídides. Sin embargo, como es habitual, Paflagonio se denuncia a sí mismo al afirmar que se ríe del pueblo (v. 713). Por segunda vez en este pasaje se repite el verbo γελάω: antes lo había usado el Morcillero para referirse a sus propias burlas a costa de Paflagonio (v. 696); esta vez, en cambio, se pone en boca de Paflagonio. Podemos observar claramente el uso del tópico tradicional del burlador-burlado, presente en la fábula: Paflagonio se ríe de Demos, pero el Morcillero se ríe a su vez de Paflagonio y se impondrá como el burlador y vencedor definitivo¹³⁶.

¹³⁶ El propio Demos asegura también más adelante que él se burla de sus líderes cuando se deja robar, porque los necesita, y luego los desecha (vv. 1121-1150). Demos ocupa, con todo, en este

En el verso 715, Paflagonio-Cleón deja en evidencia su manera de comprar a Demos con pequeños favores. El Morcillero, por su parte, denuncia que Paflagonio le da migajas al pueblo y se queda con la mejor parte (vv. 716-8). La idea ya está sugerida por el verbo ψωμίζω (v. 715), que significa poner pequeños trozos de alimento en la boca de alguien, especialmente referido a la acción de las nodrizas con los niños o la gente enferma¹³⁷. Esta última denuncia es equivalente a la que hará Bdelicleón en *Avispas* contra los políticos para convencer a Filocleón de la posición desventajosa de los jueces respecto de los líderes del pueblo (vv. 698-712). Por lo tanto, el Morcillero asume en esta instancia el papel de denunciante justiciero, semejante a Bdelicleón, el mismo que se perfila en el desenlace de la primera escena agonal (v. 474).

El personaje de Demos habla por primera vez en los versos 728-730: sale de su casa y protesta por los gritos de los dos rivales, de acuerdo con su caracterización de viejo campesino malhumorado (v. 41). Demos es, por un lado, una abstracción personificada del *dêmos* en su conjunto; pero, por otro, tiene rasgos definidos de campesino, como se puede comprobar en el verso 41. Por lo tanto, Demos se encolumna dentro de la serie de personajes campesinos de Aristófanes (Diceópolis, el coro de acarnienses, Estrepsíades, Trigeo), con la particularidad de ser a la vez una abstracción personificada¹³⁸. En nuestra opinión, Demos representa la imagen de un ἄγροικος desdibujado, tal vez por su emigración a

pasaje analizado el lugar del νῆπιος burlado por un burlador, que a su vez será vencido por otro, superior en inteligencia.

¹³⁷ Liddell-Scott-Jones (1996: 2029). Sobre la imagen de la voracidad de los políticos, véase nota 101.

¹³⁸ Thiery (1986: 249) señala la duplicidad del personaje: pueblo ateniense y, al mismo tiempo, campesino, pero no indaga en las causas que justifican este modo de representación. Al respecto, MacDowell (1995: 85) sostiene que los rasgos campesinos de Demos apuntan a representar la manera en que la asamblea recibía los discursos de los oradores. A pesar de que muchos atenienses debían haber sido hombres jóvenes y de la ciudad, si el orador quería ganar el favor de la asamblea en su conjunto –sostiene el autor–, debía dirigirse a ellos como si lo hiciera hacia un malhumorado y viejo campesino, explicando su punto de vista en voz bien alta, claramente, y con cuidado de no ser ofensivo. Gallego (2005: 120) observa, a propósito de este modo de representación, que el campesinado evidentemente era para el comediógrafo un componente central del pueblo.

la ciudad en tiempos de guerra y su reducción a juez asalariado para su supervivencia. Se trata, en definitiva, de un campesino que ha perdido parcialmente su propia identidad, transformado en mera entidad política abstracta (el *dêmos*); entidad política vacía, al servicio de los demagogos urbanos, que a cambio de su adhesión le garantizan la supervivencia en la *pólis*, una vez que ha perdido a causa de la guerra su medio natural de subsistencia.

Las primeras palabras que el Morcillero dirige a Demos ya dejan translucir su nueva imagen de benefactor:

Δῆμος

οὐ δ' εἶ τίς ἔτεόν;

Ἀλλαντοπώλης

ἀντεραστής τουτουί,

ἔρων πάλαι σου βουλόμενός τέ σ' εὖ ποιεῖν,

ἄλλοι τε πολλοὶ καὶ καλοὶ τε κάγαθοί.

ἀλλ' οὐχ οἴοι τ' ἔσμεν διὰ τουτονί. σὺ γὰρ

ὄμοιος εἶ τοῖς παισὶ τοῖς ἐρωμένοις:

τοὺς μὲν καλοὺς τε κάγαθοὺς οὐ προσδέχει,

σαντὸν δὲ λυχνοπώλαισι καὶ νευρορράφοις

καὶ σκυτοτόμοις καὶ βυρσοπώλαισιν δίδως.

Demos: Ἰὺ τίς εἶ εἰς ἐν ἀληθείᾳ;

Morcillero: El rival en amores de este.

Porque hace tiempo te amo y quiero hacerte el bien,

como otros muchos buenos y nobles,

pero que no podemos por culpa de este. Porque tú

eres semejante a todos los cortejados:

no aceptas a los buenos y nobles

y te ofreces a los vendedores de lámparas, remendones,

zapateros y curtidores.

(vv. 733-740).

La pregunta inicial de Demos (“Ἰὺ τίς εἶ εἰς ἐν ἀληθείᾳ?”) sugiere mediante el uso del adverbio ἔτεόν que el Morcillero va a descubrir su verdadera naturaleza¹³⁹. A la manera de un Odiseo que esconde su condición heroica

¹³⁹ Encontramos una pregunta equivalente, por ejemplo, en *Avispas* 184: τίς εἶ ποτ', ὄνθρωπ', ἔτεόν; (Bdelicleón: “¿Quién eres en verdad?”). Esta pregunta la dirige Bdelicleón a su padre, quien intenta escapar de su encierro ocultando su verdadera identidad. El adverbio ἔτεόν sugiere también aquí la idea de que el personaje oculta su verdadera naturaleza.

bajo el disfraz de mendigo, el Morcillero comienza a develar aquí sus aspectos positivos ocultos. En otras palabras, si en el modelo homérico el héroe es un falso reflejo de su menospreciado antagonista Iro, en el par aristofánico el héroe será un doble provisorio de Paflagonio, que oculta hasta último momento su verdadera estatura heroica. Su transformación final en buen líder, salvador de Demos, sugiere que el personaje solo puede vencer a Cleón con sus propios medios y tan solo entonces adoptar el papel de benefactor de la *pólis*, característico de héroes como Trigeo o Lisístrata.

El disfraz del Morcillero, de carácter transitorio y finalmente reconocible para el público, contrasta con las imposturas permanentes de su antagonista Paflagonio. Semejante situación se presenta en *Acarnienses*: Diceópolis no solo desenmascara los disfraces de los demás personajes¹⁴⁰, sino también su propio disfraz de mendigo ante los espectadores, que utiliza con buenos fines para decir “cosas justas” (*Acarnienses* 497-556). Del mismo modo en *Caballeros*, el Morcillero descubre los engaños de Paflagonio ante los ojos del público y, al mismo tiempo, descarta su propio disfraz al final de la obra para revelar su verdadera naturaleza de buen líder. La diferencia central entre los disfraces de héroes y antagonistas es que los antagonistas engañan al *dêmos* de manera permanente y adoptan el disfraz como parte de su propia esencia, mientras que los héroes cómicos hacen de este un uso transitorio y benéfico, al tiempo que develan las imposturas de los políticos y generales.

El Morcillero responde a la pregunta de Demos por su verdadera identidad asegurando que viene a beneficiarlo (εὖ ποιεῖν, v. 734), la misma expresión con la que se caracteriza al poeta en la parábasis de *Avispas* (εὖ πεποιηκώς, v. 1017). La imagen del Morcillero en este pasaje, al igual que el autorretrato más usual del propio comediógrafo, empieza a perfilarse como la de un benefactor

¹⁴⁰ Por ejemplo, el propio Lámaco, que ostenta el falso atuendo de defensor de la patria.

del pueblo y un amante benévolo¹⁴¹. El Morcillero se incluye, además, entre los buenos y nobles (καλοί τε κάγαθοί), aquellos a los que elogia Demóstenes en el primer tramo de la obra y en columna del lado del enunciador-autor¹⁴².

Por otra parte, el Morcillero opone los καλοί τε κάγαθοί a la sucesión de los líderes políticos comerciantes, que ya se había mencionado en los versos 128-143. En esa primera enumeración, se ubicaba al Morcillero como la culminación de la genealogía de líderes nuevos, todos comerciantes. En este pasaje, en cambio, el Morcillero ya se alinea del lado de los opositores a ese tipo de demagogos¹⁴³. Es decir que empieza a acentuarse el viraje del personaje que se concretará definitivamente en el desenlace de la obra. Sin embargo, a esta altura de la representación, la división que hace el Morcillero entre los malos líderes y su propia persona todavía puede generar dudas en el espectador sobre si debe o no tomarse en serio. Solo su transformación final demostrará la autenticidad de estas afirmaciones.

En el verso 746, Paflagonio le pide a Demos que reúna una asamblea (ἐκκλησία) para decidir cuál de los dos rivales se muestra más benévolo hacia él

¹⁴¹ Algunos autores han subrayado la relación erótica de Demos con sus líderes, que se explicita en este pasaje. Taillardat (1965: 401) sostiene que Aristófanes da un sentido burlesco a la metáfora política del ἐραστής δήμου, presente en la oración fúnebre de Pericles (Tucídides, II. 43). Recientemente Scholtz (2004) ha señalado que *Caballeros* presenta una variación del "tópico de la demofilia", utilizado en la oratoria contemporánea para desenmascarar la hipocresía del supuesto afecto de un oponente por el δῆμος. Aristófanes emplea el tópico para sugerir una relación homosexual en la que Demos, en su papel de ἐρώμενος, se deja dominar por sus líderes-amantes (ἐραστής) en persecución de su propio interés. En otra línea de análisis, Henderson [1975] (1991: 69) considera que Cleón representa la imagen de "un violador del pueblo". Por su parte, Bennet y Blake Tyrrell (1990: 243-4) reiteran que la relación de los políticos con Demos se retrata como un caso de homosexualidad pervertida en el que interviene la aceptación de un pago y la sumisión sexual: Paflagonio deshonra a su ἐρώμενος privándolo de sus derechos ciudadanos; Demos, por su parte, acepta la paga, los placeres de su ἐραστής y claudica de buena gana de todos sus derechos. El Morcillero, asimismo, también es un ἐραστής pervertido. A nuestro modo de ver, la visión del Morcillero como ἐραστής tiene un carácter más benévolo que la imagen de Paflagonio, concebido siempre como un abusador de Demos.

¹⁴² *Caballeros* 225-7: Demóstenes: "Hay mil buenos caballeros / que, como lo odian, te ayudarán; / y, de entre los ciudadanos, los buenos y nobles".

¹⁴³ Bowie (1993: 63-4), como señalamos antes, observa que la sucesión de líderes, que culmina en el Morcillero, se corresponde con la sucesión de poetas, cuyo punto más alto es el propio Aristófanes. Esta analogía destaca la identificación entre el poeta y su héroe.

(εὐνοούστερος). Recordemos que la benevolencia es una de las cualidades que hacen al buen orador, según Aristóteles¹⁴⁴, y que el poeta pretende mostrar en las parábasis siempre esa imagen de sí. En este sentido, el *agón* entre Paflagonio y el Morcillero implica, en cierta forma, un *agón* entre Cleón y el poeta, representado parcialmente por el Morcillero.

A partir del verso 763, comienza una parodia de antilogía frente al *dêmos*. Paflagonio inicia su discurso con una invocación a Atenea (v. 763), imitando a los oradores que inauguraban de esta forma su discurso, así como el Morcillero ante el Consejo. La escena del Consejo y esta son semejantes, pero la primera es predominantemente cómica, mientras que en esta el Morcillero desarrolla también argumentos serios o cómico-serios. Paflagonio cumple como de costumbre un papel ridículo y se autodenuncia permanentemente, pero también argumenta a su favor manifestando los beneficios que le ha otorgado al pueblo. A diferencia de la primera escena agonal en la que Paflagonio y el Morcillero protagonizan fundamentalmente las escenas farsescas, cada contrincante intenta aquí aventajar al otro con argumentos y no con meras amenazas de gritos y golpes. Una vez legitimado el Morcillero, por su victoria en el Consejo y por algunos de sus comentarios antes citados¹⁴⁵, que lo muestran como un benefactor del pueblo, este puede hacerse cargo de la postura del enunciador-autor por sí mismo, sin el refuerzo de los otros personajes. Por lo tanto, esta escena agonal se desarrolla casi exclusivamente entre Paflagonio-Cleón, como blanco central, y el Morcillero, ya instalado más de lleno en el papel clásico de héroe cómico. Demóstenes ha desaparecido de la escena y la intervención del coro se reduce a mínimos parlamentos¹⁴⁶, a diferencia del primer *agón* en el que pronunciaba los argumentos iniciales contra Paflagonio (vv. 235-277).

¹⁴⁴ *Retórica* II. 1378 a.

¹⁴⁵ Por ejemplo, vv. 474 y 734.

¹⁴⁶ El coro no habla hasta el verso 756.

El primer alegato de Paflagonio en su propia defensa se refiere a los beneficios económicos que le ha brindado al *dêmos*:

Παφλαγών

καὶ πῶς ἂν ἐμοῦ μᾶλλον σε φιλῶν, ὦ Δήμη, γένοιτο πολίτης;
ὄς πρῶτα μὲν, ἤνικ' ἐβούλευον, σοὶ χρήματα πλεῖστ' ἀπέδειξα
ἐν τῷ κοινῷ, τοὺς μὲν στρεβλῶν, τοὺς δ' ἄγχων, τοὺς δὲ μεταιτῶν,
οὐ φροντίζων τῶν ἰδιωτῶν οὐδενός, εἰ σοὶ χαριόμην.

Ἄλλαντοπώλης

τοῦτο μὲν, ὦ Δήμ', οὐδὲν σεμνόν· κἀγὼ γὰρ τοῦτό σε δρᾶσω.
ἀρπάζων γὰρ τοὺς ἄρτους σοὶ τοὺς ἀλλοτρίους παραθήσω.
ὥς δ' οὐχὶ φιλεῖ σ' οὐδ' ἔστ' εὖνους, τοῦτ' αὐτό σε πρῶτα διδάξω,
ἀλλ' ἢ διὰ τοῦτ' αὐθ' ὅτιή σου τῆς ἀνθρακιάς ἀπολαύει.
σὲ γὰρ, ὄς Μήδοισι διεξιφίσω περὶ τῆς χώρας Μαραθῶνι,
καὶ νικῆσας ἡμῖν μεγάλως ἐγγλωττοτυπεῖν παρέδωκας,
ἐπὶ ταῖσι πέτραις οὐ φροντίζει σκληρῶς σε καθήμενον οὕτως,
οὐχ ὥσπερ ἐγὼ ῥαψάμενός σοι τουτὶ φέρω. ἀλλ' ἐπαναίρου,
κᾶτα καθίζου μαλακῶς, ἵνα μὴ τρίβης τὴν ἐν Σαλαμῖνι.

Paflagonio: ¿Y cómo, Demos, podría haber un ciudadano que te ame más
[que yo?

Primero, cuando era consejero, te asigné mucho dinero
en los fondos públicos, atormentando a unos, estrangulando a los otros,
[reclamando a otros,
sin preocuparme por ningún particular, con tal de agradarte a ti.

Morcillero: Esto, Demos, no es nada respetable. Yo también lo haré por ti.
Arrebatando el pan ajeno, te lo daré a ti.

Que no te ama, ni te es favorable –eso te enseñaré primero–
excepto por este motivo: porque disfruta de tus brasas.

Pues de ti, que empuñaste la espada contra los medos en defensa del
[territorio en Maratón,

y al vencer diste motivos para mucha grandilocuencia,
no se preocupa de que te sientes así duramente en las piedras,
no como yo que, después de coserlo, te traigo esto (*saca un almohadón*). Pero

[levántate

y después siéntate blandamente, para que no desgastes al que estuvo en
[Salamina.

(vv. 773-785)

Paflagonio defiende, por un lado, los beneficios que le ha otorgado al pueblo, pero al mismo tiempo se denuncia a sí mismo mostrando los métodos ilegales que ha utilizado a fines de obtener el dinero para los fondos públicos. El Morcillero, por su parte, se ubica primero en lugar de doble cómico, afirmando

que él también hará lo mismo que Paflagonio, pero luego asume su función heroica de denunciante: “que ni te ama, ni te es favorable (εὐνοῦς), esto te enseñaré (διδάξω) primero” (v. 779). La imagen que elabora de sí mismo es la de un maestro, así como la parábasis de *Acarnienses* ubica igualmente al poeta en una función paidéutica empleando el verbo διδάσκω (v. 656). Asimismo, el Morcillero hace referencia a la condición de la εὐνοία (“benevolencia”), que también está presente en la construcción del retrato del poeta en las parábasis. En definitiva, el lugar que asume el Morcillero en este tramo es semejante al del héroe-poeta, un lugar de superioridad, de maestro crítico y a la vez benevolente, que elogia al pueblo, pero al mismo tiempo lo cuestiona por su credulidad en los malos líderes.

El Morcillero termina su parlamento retomando su papel de doble cómico obsecuente y ofrece pequeños regalos para halagar a Demos. Podemos notar la oscilación constante entre las dos funciones del Morcillero: por un lado, doble cómico de Paflagonio; por otro, héroe cómico y *alter ego* del poeta. Sin embargo, en su papel de doble cómico, el Morcillero suele adoptar la estrategia más benévola de Paflagonio: el halago y la obsecuencia, antes que la difamación. Las denuncias del Morcillero, a diferencia de las de Paflagonio, no tienen la apariencia de ser meras calumnias porque no revisten un carácter evidentemente infundado como las de su antagonista.

En esta tercera escena agonal, el Morcillero intentará demostrar con argumentos cómico-serios que Paflagonio no beneficia realmente al pueblo. Toda la argumentación se propone, entonces, quebrar de manera efectiva la relación entre el *dêmos* y su líder. El primer parlamento del Morcillero (Paflagonio deja a Demos sentado sobre duras piedras, v. 783) es más cómico y figurado que verdadero, pero sugiere que lo deja vivir en pobres condiciones; la segunda intervención del Morcillero explicita la misma idea y apela esta vez a datos contextuales que refuerzan la seriedad de la argumentación:

Ἀλλαντοπώλης

καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὅς τοῦτον ὄρων οἰκοῦντ' ἐν ταῖς φιδάκναισι
καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις ἔτος ὄγδοον οὐκ ἔλεαίρεις,
ἀλλὰ καθείρξας αὐτὸν βλέπτεις; Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος
τὴν εἰρήνην ἐξεσκεδάσας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελαύνεις
ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυγίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται.

Παφλαγῶν

ἵνα γ' Ἑλλήνων ἄρξῃ πάντων. ἔστι γὰρ ἐν τοῖς λογίοισιν
ὡς τοῦτον δεῖ ποτ' ἐν Ἀρκαδία πεντώβολον ἠλιάσασθαι,
ἦν ἀναμείνη πάντως δ' αὐτὸν θρέψω ἄγω καὶ θεραπεύσω,
ἐξευρίσκων εὖ καὶ μιαρῶς ὀπόθεν τὸ τριώβολον ἔξει.

Morcillero: ¿Y cómo tú lo amas [a Demos], si no te compadeces de verlo

[habitar en toneles

y en nidos de buitres y en almenas durante ocho años,
y, por el contrario, luego de haberlo encerrado, lo exprimes? Y cuando

[Arqueptólemo traía

la paz la dispersaste al viento; y echas las embajadas
de la ciudad a patadas en el trasero, aquellas que ofrecen treguas.

Paflagonio: Para que (Demos) gobierne sobre todos los helenos. Pues está

[en los oráculos

que es necesario que alguna vez sea heliasta en Arcadia por salario un de
[cinco óbolos,

si persevera. Pero, de todas formas, yo lo alimentaré y lo cuidaré,
encontrando por las buenas o las malas la manera de que reciba el trióbolo.

(vv. 792-800)

En este punto la argumentación del Morcillero se transforma en un alegato serio contra Paflagonio, construido con datos reales, y aleja al primero de su papel de doble del demagogo¹⁴⁷. Por cierto, el héroe denuncia hechos históricos, como la situación de los campesinos emigrados a la ciudad por causa de la guerra (vv. 792-3)¹⁴⁸ y el impulso para rechazar la paz por parte de Cleón (vv. 794-6). Todo el parlamento del Morcillero se plantea en un tono más bien grave, con la excepción tal vez de un posible juego de palabras con el nombre de Arqueptólemo¹⁴⁹. Por su parte, la respuesta de Paflagonio es, como de

¹⁴⁷ Brock (1986: 19-20) observa con acierto que, a partir de la aparición de Demos, el ataque del Morcillero contra Paflagonio se vuelve más crítico y moral.

¹⁴⁸ El testimonio de Tucídides confirma esta visión de la situación de los campesinos emigrados (II. 52. a).

¹⁴⁹ El nombre significa "origen"/ "jefe de la guerra" (Neil, 1966: 115). Según sostiene Sommerstein (1981: 186), Arqueptólemo habría sido el ateniense que llevó a la asamblea la propuesta de paz de los espartanos y argumentó en su favor. Por lo tanto, la referencia al

costumbre, auto-ridiculizante y lo retrata abiertamente como un charlatán que quiere seducir al *dêmos* con la promesa infundada de un aumento de salario a cinco óbolos (v. 798).

El tercer argumento del Morcillero carece básicamente de humor y presenta acusaciones explícitas y directas contra el líder:

Ἀλλαντοπώλης

οὐχ ἵνα γ' ἄρξῃ μὰ Δί' Ἀρκαδίας προνοούμενος, ἀλλ' ἵνα μᾶλλον
σύ μὲν ἀρπάξης καὶ δωροδοκῆς παρὰ τῶν πόλεων, ὁ δὲ δῆμος
ὑπὸ τοῦ πολέμου καὶ τῆς ὀμίχλης ἃ πανουργεῖς μὴ καθορᾷ σου,
ἀλλ' ὑπ' ἀνάγκης ἅμα καὶ χρείας καὶ μισθοῦ πρὸς σε κεχίγη.
εἰ δέ ποτ' εἰς ἀγρὸν οὗτος ἀπελθὼν εἰρηναῖος διατρίψῃ
καὶ χῖδρα φαγῶν ἀναθαρρήσῃ καὶ στεμφύλω ἐς λόγον ἔλθῃ,
γνώσεται οἷων ἀγαθῶν αὐτὸν τῇ μισθοφορᾷ παρεκόπτου·
εἶθ' ἤξει σοι δρυμὺς ἀγροικος, κατὰ σοῦ τὴν ψῆφον ἰχνεύων.
ἃ σὺ γιγνώσκων τόνδ' ἐξαπατᾷς καὶ ὄνειροπολεῖς περὶ αὐτοῦ.

Morcillero: ¡Por Zeus! No te preocupas de que [Demos] tenga el poder en la
[Arcadia, sino más bien

de robar y recibir sobornos de las ciudades, y de que el *dêmos*
a causa de la guerra y la nube de polvo no vea los males que haces,
sino que se quede boquiabierto ante ti por obligación, por la necesidad y
[por el salario.

Pero si alguna vez, habiendo vuelto al campo, vive en paz
y recobra el ánimo comiendo cebada verde y entra en tratos con el olivo

[prensado,

reconocerá qué bienes le quitabas por medio de engaños con el salario.

Entonces vendrá contra ti, como fiero campesino, buscando el voto para
[condenarte.

Como sabes estas cosas, lo engañas y lo haces soñar.

(vv. 801-809)

Se puede notar como clara marca de enunciación positiva que los parlamentos más extensos corresponden al Morcillero. El Morcillero acusa a Cleón de ladrón y de recibir sobornos y hace una crítica benévola contra el *dêmos* ("se queda boquiabierto ante ti por la necesidad, el provecho y el salario"). El elogio anterior por la valentía del pueblo en Maratón (v. 781) se matiza con este cues-

personaje también tendría un serio asidero contextual, a pesar del juego de palabras. Una opinión distinta sostiene Worthington (1987: 60), quien considera que la mención del nombre Arqueptólemo se limita a un mero juego de palabras.

tionamiento moderado; una actitud semejante a la que asume el coro en las parábasis en nombre del poeta: el halago seguido de reprensión¹⁵⁰.

El argumento del Morcillero sostiene que Demos debe volver al campo y recobrar su identidad campesina neta, sus propios medios de subsistencia, y quebrar la dependencia del salario público. Demos, como señalamos, es por un lado una abstracción personificada del pueblo ateniense y, por otro, un personaje con definidos rasgos de ἄγροικος. A nuestro entender, este Demos-campesino no representa estrictamente la asamblea en su conjunto, compuesta por el pueblo rural y urbano, sino que simboliza sobre todo a un sector específico de ella: la masa campesina emigrada, su situación histórica en un momento determinado, en el que deja de ser estrictamente "campesinado" para convertirse en juez asalariado, dependiente de los demagogos y del salario público para su subsistencia. Simboliza, en definitiva, la imagen de un campesino desdibujado, un ente híbrido, que conserva algunas de sus características propias, pero que se mantiene en el plano incierto de lo abstracto, fundido y disuelto en el ente colectivo del *dêmos* ateniense. El personaje de Demos constituye, entonces, una entidad doblemente vaciada por obra del demagogo Cleón: mediante su política belicista, Cleón aleja a los campesinos de los campos y los priva de su identidad y de sus medios de vida –identidad cultural y económica a la vez– y luego de este primer vaciamiento, se apropia de esa entidad vaciada para convertirla en una entidad política también vacía, al servicio de sus propios intereses. En definitiva, la masa campesina emigrada pierde a causa de la política cleoniana no solo su base económica y su carácter campesino, sino también, conjuntamente, su identidad política. Por cierto, en la escena final el Morcillero –convertido en un buen líder– le entrega las treguas a

¹⁵⁰ Una imagen parecida de *dêmos*, caracterizado como un ingenuo, se presenta en los versos 824 ss.

Demos para que vuelva al campo a ser el campesino que era y recupere su desdibujada identidad cultural, económica y política¹⁵¹.

Finalmente, en los versos 942-948, Demos se deja convencer por el Morcillero y destituye a Paflagonio de su función de dispensero (v. 959). Luego de esta victoria parcial del Morcillero, Paflagonio propone una competencia de oráculos para revertir la situación. Los oráculos, como los del comienzo de la obra, son de carácter cómico y emplean algunos tópicos recurrentes, como ser la imagen del perro (vv. 1017, 1067) para referirse a Cleón¹⁵².

En conclusión, el Morcillero en esta tercera escena agonal se aleja del papel farsesco de la primera, limitado a gritos y golpes, e introduce argumentos serios y cómico-serios. Si bien no se desprende del todo de su condición de doble cómico, la función de héroe cómico –benefactor del pueblo y revelador de verdades– comienza a ganar terreno. Consecuentemente, el héroe provisional Demóstenes desaparece y el coro pierde protagonismo.

5.2. El *dêmos* burlador

A partir del verso 1111, se desarrolla un curioso diálogo entre Demos y el coro, que funciona a modo de bisagra para el pasaje hacia la competencia final de obsequios entre los dos rivales. Hasta este punto la actuación de los caballeros en la tercera escena agonal es completamente marginal. En este pasaje, el

¹⁵¹ En el resto de la escena agonal se repiten recursos empleados a lo largo de toda la pieza. El Morcillero sigue haciendo denuncias, algunas serias y otras cómicas: de carácter cómico-serio, por ejemplo, es la acusación del Morcillero a Paflagonio de sacar beneficios económicos personales de los fondos públicos (vv. 824-7); de carácter absurdo, en cambio, sería la imputación de los versos 834-5 de haber recibido un soborno de Mitilene, el cargo que precisamente hace Cleón contra Diódoto en el famoso debate por Mitilene. Cf. Sommerstein (1981: 188-9).

¹⁵² Anderson (1991) sostiene que los oráculos sobre Atenea cumplen un papel central en la disputa entre los dos rivales. Paflagonio revela tener una representación de Atenea que responde a sus propios intereses, mientras que la visión del Morcillero, por ser más acorde con la tradicional, prefigura su victoria sobre Paflagonio-Cleón. Cf. Lauriola (2006).

coro adopta una actitud semejante a la que asume en las parábasis postulando las consabidas críticas a Demos del modo habitual; primero lo alaba ("bello es el poder que tienes") y, luego, reprueba su ingenuidad y gusto por los elogios:

Χορός

ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις
ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-
θρωποι δεδίασί σ' ὥσ-
περ ἄνδρα τύραννον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ,
θωπευόμενός τε χαί-
ρεις κάξαπατώμενος,
πρὸς τόν τε λέγοντ' αἰεὶ
κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
παρῶν ἀποδημεῖ.

Coro: Demos, bello es
el poder que tienes, cuando todos
los hombres te temen
como a un tirano.
Pero eres fácil de llevar por mal camino,
y te gusta ser halagado
y engañado
y ante el que te habla siempre
te quedas boquiabierto; y tu mente
se ausenta, aun estando presente.

(vv. 1111-1120)

Demos responde a las críticas del coro de modo inesperado: asegura que en realidad se hace el tonto frente a sus líderes, asumiendo un papel de burlador del burlador, paralelo al del Morcillero. La imagen de Demos en este pasaje comienza a tomar un carácter menos negativo; sin embargo, su conversión definitiva, así como la del héroe, se producirá tan solo en la última escena.

Este pasaje resulta atípico y de difícil interpretación, ya que luego se retomará la imagen característica del Demos ingenuo. Por ejemplo, al final de la obra, el Morcillero le hace notar a Demos su pasada inocencia. Sin embargo, los comentarios de Demos en este tramo de la pieza lo alejan –momentánea y ocasionalmente– de la imagen típica del νήπιος, del tonto engañado, y lo ubican del lado del burlador, junto al Morcillero. A primera vista, este giro inesperado

parece una inconsistencia en cuanto a la construcción del personaje, sin embargo, admite también otra interpretación. Aristófanes, probablemente, haya querido dar cuenta de un sector parcial dentro del pueblo, que no sería el común de los ciudadanos ingenuos, sino un grupo minoritario, más advertido y crítico, que apoyaría a Cleón para evitar males mayores, como afirma el propio Demos:

Δῆμος

νοῦς οὐκ ἐνὶ ταῖς κόμαις
ύμῶν, ὅτε μ' οὐ φρονεῖν
νομίζετ'· ἐγὼ δ' ἐκῶν
ταῦτ' ἠλιθιάζω.
αὐτός τε γὰρ ἦδομαι (1125)
βρούλλων τὸ καθ' ἡμέραν,
κλέπτοντά τε βούλομαι
τρέφειν ἕνα προστάτην·
τοῦτον δ', ὅταν ἦ πλέως,
ἄρας ἐπάταξα. (1130)

Χορός

οὕτω μὲν ἄρ' εὖ ποιεῖς,
εἴ σοι πυκνότης ἔνεστ'
ἐν τῷ τρόπῳ, ὡς λέγεις,
τούτῳ πάνυ πολλή,
εἰ τοῦσδ' ἐπίτηδες ὦσ- (1135)
περ δημοσίους τρέφεις
ἐν τῇ πυκνί, καθ' ὅταν
μή σοι τύχη ὄψον ὄν,
τούτων ὅς ἂν ἦ παχύς,
θύσας ἐπιδειπνεῖς. (1140)

Δῆμος

σκέψασθε δέ μ', εἰ σοφῶς
αὐτοὺς περιέρχομαι,
τοὺς οἰομένους φρονεῖν
κάμ' ἔξαπατύλλειν.
τηρῶ γὰρ ἐκάστοτ' αὐ- (1145)
τοὺς οὐδὲ δοκῶν ὄρᾶν,
κλέπτοντας· ἔπειτ' ἀναγ-
κάζω πάλιν ἐξεμεῖν
ἅττι' ἂν κεκλόφωσί μου,
κημὸν καταμηλῶν. (1150)

Demos: La mente no está en vuestras melenas,
cuando consideráis que no pienso.

Pero yo deliberadamente
hago estas tonterías.

Me gusta
 cada día reclamar a gritos la bebida,
 y quiero a un ladrón
 alimentar como único líder;
 y cuando está lleno,
 una vez arriba, lo golpeo.
Coro: en este caso, haces bien,
 si hay sagacidad
 en este modo de actuar, como dices,
 en gran medida,
 si, como a víctimas de sacrificios
 públicos, los crías
 en la Pnyx, y luego cuando
 no tienes alimento,
 al que está más gordo,
 luego de sacrificarlo, te lo comes.
Demos: Miradme, si hábilmente
 los envuelvo a estos
 que creen que son inteligentes
 y que me engañan.
 Porque los vigilo todo el tiempo,
 sin que parezca que los veo
 cuando roban; después los obligo
 a vomitar de nuevo
 las cosas que me robaron,
 metiéndoles como sonda el embudo de la urna de los votos¹⁵³.
 (vv. 1121-1150)

Al comienzo del parlamento, Demos ridiculiza "las melenas" de los caballeros. Esta burla de carácter superficial y más bien ingenuo no compromete seriamente la imagen del coro, pero critica la subestimación que manifiestan los nobles respecto del pueblo ("La mente no está en sus melenas cuando consideráis que no pienso", vv. 1121-3). De este modo, Aristófanes evita quedar asociado a la aristocracia y a sus actitudes características respecto del *dêmos*. Hay que tener en cuenta que a diferencia del coro de *Acarnienses*, *Avispas* y *Paz*,

¹⁵³ El verso 1150 implica que Demos introduce a la manera de una sonda en la garganta de sus líderes la parte superior de la urna de los votos y los hace vomitar todo aquello que han robado, es decir, los condena finalmente en las cortes con votos negativos. Cf. Liddel-Scott-Jones (1996: 901) y Sommerstein (1980: 51) (1981: 204).

Aristófanes utiliza un coro que no es de carácter demótico¹⁵⁴. Por medio de este diálogo entre Demos y los caballeros, Aristófanes no solo deja en claro su apoyo al sistema democrático (“Bello es el poder que tienes”, v. 1111), sino también da cuenta de un sector privilegiado del *dêmos*, más astuto y advertido que el común que, si bien no adscribiría a Cleón, lo toleraría como un mal necesario. Este sector demótico podría haberse visto defraudado por una representación tan negativa de sí mismo, la imagen de un *dêmos* totalmente manipulable e ingenuo. Por cierto, el personaje de Demos representa a un sector amplio y heterogéneo y esto lo lleva a presentar aparentes inconsistencias.

El renovado retrato de Demos, esto es, un Demos-burlador, se acerca más a la imagen del héroe cómico campesino clásico, astuto y advertido, al modo de Diceópolis y Trigeo; es decir, al campesino privilegiado que se diferencia del común y advierte los engaños de los malos líderes. Este giro positivo, paralelo al del héroe, preanuncia la conversión final de los dos personajes¹⁵⁵.

¹⁵⁴ La elección de un coro de *Caballeros* ha dado lugar a diferentes lecturas. Una posición extrema asume Cartledge [1990] (1999: 46-50), quien observa que la elección de un coro de caballeros implicaba el riesgo de perder la empatía del público y que, por lo tanto, el autor realiza una serie de concesiones para ocultar su verdadero pensamiento antidemocrático. Edmunds (1987: 47), en cambio, considera que la obra presenta una alternativa de reconciliación entre el *dêmos* y los caballeros, que requiere el sacrificio de los valores apolíticos de estos últimos, de su ideología de ἡσυχία (“inactividad”, “calma”, “paź”) y σωφροσύνη (“moderación”, “sensatez”); por cierto, la nueva Atenas del final, advierte el autor, será claramente política. Henderson (2003a) reafirma que Aristófanes propulsa en efecto una alianza final entre el *dêmos* y la élite de los caballeros. Cf. Anderson (2003: 7). Orfanos (1996), por su parte, considera puntualmente que el posible antagonismo entre un coro de jóvenes ricos y un personaje colectivo de viejos pobres, partidarios de Cleón, es atenuado en esta escena mediante el elogio explícito a Demos por parte de los caballeros (vv. 1131-1140), que reconocen su πικρότης (“sagacidad”, v. 1332). Desde una lectura ritual y mitológica, Bowie (1993: 73-4), quien entiende que la obra reproduce los mitos de fundación que culminan en la unidad de la *pólis*, afirma que los caballeros funcionan como intermediarios entre los ricos y los pobres, y facilitan la comunión entre las clases.

¹⁵⁵ Son múltiples las interpretaciones que se han hecho sobre este diálogo entre Demos y los caballeros. Yunis (1996: 57-58), por ejemplo, ha manifestado que los comentarios de Demos en este pasaje son una compensación de las críticas anteriores, incluidos a los fines de no ofender al público; sin embargo, el mordaz retrato de la asamblea ciudadana permanece intacto. En otra línea de lectura, Landfester (1967: 68-73) considera que Demos se engaña a sí mismo y conserva en el poder a los demagogos que usurpan su soberanía. Más recientemente, también interpretan que Demos se autoengaña, por ejemplo, Zumbrennen (2004: 671-2) y Olson (2010: 66-7). Brock (1986: 19-20) observa, por el contrario, que esta escena representa un momento culminante en el proceso de creciente consciencia que demuestra tener Demos. Esta es la solución más optimista

El diálogo entre Demos y el coro funciona como bisagra para pasar a la competencia final de regalos entre Paflagonio y el Morcillero (vv. 1159-1208), escena de carácter predominantemente cómico que ridiculiza a los tres personajes: la actitud de los dos rivales satiriza la obsecuencia de los políticos nuevos; Demos, por su parte, se muestra afecto a los placeres simples, como ser las comidas que le ofrecen sus líderes¹⁵⁶, imagen que coincide con la visión del Consejo en la segunda escena agonal.

Al final de esta tercera escena, Paflagonio resultará vencido y la nueva victoria del héroe constituye una marca enunciativa más que enaltece su figura. En los versos 1209-1210 Demos apela a los espectadores (θεαται) para generar complicidad e involucrarlos en la decisión del líder correcto¹⁵⁷:

Δῆμος

τῷ δῆτ' ἂν ὑμᾶς χρησάμενος τεκμηρίῳ

δόξαμι κρίνειν τοῖς θεαταῖσιν σοφῶς;

Demos: ¿Qué signo probatorio podría utilizar

para que los espectadores consideren que juzgo hábilmente?

(vv. 1209-1210)

El Morcillero propone, entonces, que Demos revise la cesta de ambos (vv. 1211-13). Demos accede y comprueba que la del Morcillero está vacía, pero que Paflagonio se ha guardado algunas cosas (vv. 1214-20). Esta prueba (τεκμήριον) decide la victoria del Morcillero que toma la corona en lugar de Paflagonio (vv. 1227-8). La escena retoma la imagen recurrente de Paflagonio como ladrón y como un líder preocupado por cuidar sus propios intereses más que los del

que puede alcanzar la obra en la línea argumental cínica (cf. n. 165). Asimismo, Wilkins (2000: 192) afirma que Demos tiene efectivamente el control de la situación y que los políticos funcionan en sus manos como animales de sacrificio. Una visión totalmente negativa de Demos adopta Scholtz (2004: 282-4), quien señala que este diálogo pone en evidencia que el pueblo engaña, explota y destruye a sus líderes.

¹⁵⁶ *Caballeros* 1207-8: τί οὐ διακρίνεις, Δῆμ', ὁπότερός ἐστι νῶν / ἀνὴρ ἀμείνων περὶ σὲ καὶ τὴν γαστέρα; (Morcillero: "¿Por qué no decides, Demos, cuál de nosotros dos / es mejor contigo y con tu vientre?").

¹⁵⁷ Slater (2002: 80) considera que hasta este punto Demos constituye un objeto de burla y no se pretende que el espectador se identifique con el personaje, a pesar de su nombre; en cambio, a partir de esta apelación al público se intenta producir efectivamente la identificación.

pueblo¹⁵⁸. Finalmente, Paflagonio menciona un oráculo que le había anticipado quién lo vencería (vv. 1229-30) y descubre que el vaticinio coincide con la figura del Morcillero (vv. 1232-1252). La derrota de Paflagonio parodia el cumplimiento del oráculo trágico, la *anagnórisis* y la caída del héroe trágico desde su lugar de poder¹⁵⁹, al igual que en el caso de Lámaco.

En el verso 1257 el Morcillero, vencedor de la contienda, revela a Demos su verdadero nombre, Agorácrito. Bowie (1993) ha observado el paralelo entre esta escena y el episodio del Cíclope en el canto IX de *Odisea*: el héroe Odiseo, luego de vencer a Polifemo, le revela su verdadera identidad y el Cíclope advierte el cumplimiento del oráculo. En *Caballeros*, observa Bowie, también el Morcillero deja atrás su condición de hombre común, de “don Nadie”, para convertirse en un dirigente del *dêmos*¹⁶⁰. Esta alusión al canto IX, podemos agregar, confirma una vez más la estrecha vinculación existente entre el par aristofánico y su modelo homérico.

La tercera escena agonal, en resumen, apunta a quebrar de manera efectiva la relación existente entre Cleón y el *dêmos* –desde los sectores que lo siguen con convencimiento hasta aquellos más reticentes, que están advertidos de sus manejos deshonestos pero lo aceptan como un mal necesario– y consagra la vic-

¹⁵⁸ Reckford (1987: 117) señala que la escena manifiesta la diferencia entre el Morcillero y Paflagonio; este último se encuentra más interesado en comer que en alimentar a Demos. Al respecto, véase también Wilkins (2000: 179-189).

¹⁵⁹ Slater (2002: 82) observa que el parlamento de Paflagonio (vv. 1248-1252) es una parodia del *Belerofonte* de Eurípides (fr. 310) y de *Alceste*. Según el autor, la parodia cumple la función de dejar en evidencia el grado de teatralidad del personaje de Paflagonio y advertir a los espectadores sobre los engaños de la actuación política.

¹⁶⁰ Bowie (1993: 56). Kanavou (2011: 49-52) resume las interpretaciones que se han dado sobre el nombre de Agorácrito, cuyo significado ambiguo se debe en parte a la polisemia del término *ágora* (“mercado”, “asamblea”). El nombre refleja la capacidad de Agorácrito como vendedor en el mercado. Asimismo, puede ser entendido con el significado de “aquel que disputa en el mercado”. Kanavou argumenta que el papel político que asume el personaje al final de la obra también permite otra interpretación que remite a la idea de ser elegido en la asamblea popular. Solo en el éxodo este último significado serio y positivo adquiere validez. Según la autora, todas estas lecturas son compatibles porque la flexibilidad del nombre refleja la flexibilidad del propio personaje. Sobre el nombre Agorácrito, cf. Landfester (1967: 98), Sommerstein (1981: 209), Cavallero (1996: 421-2).

toria definitiva del Morcillero para dar lugar a su transformación final en un buen líder.

5.3. La conversión final del Morcillero y de Demos

Después de la segunda parábasis, el Morcillero sale a escena con una imagen totalmente purificada, que será la dominante hasta el final. En su primer parlamento, tiene el uso privilegiado de la palabra *θέατρον* ("público"), una marca de enunciación favorable que indica su transformación y lo acerca de lleno al auditorio¹⁶¹:

Ἀλλαντοπώλης

εὐφημεῖν χορὴ καὶ στόμα κλῆειν καὶ μαρτυριῶν ἀπέχεσθαι
καὶ τὰ δικαστήρια συγκλῆειν, οἷς ἡ πόλις ἤδε γέγηθεν,
ἐπὶ καιναῖσιν δ' εὐτυχίαισιν παιωνίζειν τὸ θέατρον.

Es necesario guardar silencio religioso, cerrar la boca, abstenerse de

[testimonios

y clausurar los tribunales con los que se regocija esta ciudad
y que el público entone un peán por la nueva buena fortuna.

(vv. 1316-8)

La buena fortuna que viene a comunicar el Morcillero es la de haber cocido a Demos¹⁶² y de feo haberlo hecho hermoso: Demos ha vuelto a ser el *dêmos* de la vieja Atenas, el vencedor de Maratón, el de las guerras contra los persas cuando Atenas era liderada por hombres como Aristides y Milcíades (vv. 1321-8)¹⁶³. El Morcillero comenta, además, que gracias a su acción Demos ya no huele a votos en los tribunales, sino a libaciones de paz (vv. 1331-2). Nuevamente se retoma aquí el tema de la tregua con Esparta, de la que Cleón había sido el más

¹⁶¹ Cf. nota 70.

¹⁶² El escoliasta comenta que la cocción de Demos sigue el paradigma del mito de Medea y su cocción de Pelias. Al respecto, Wilkins (2000: 198) señala que en realidad el Morcillero utiliza las técnicas propias de su oficio.

¹⁶³ Sommerstein (1981: 215).

firme opositor, y se critica la actividad judicial a la que se dedicaban los ancianos, que los obligaba a depender del salario público y apoyar al demagogo.

La sorpresiva resolución de la obra con la conversión final del héroe y el rejuvenecimiento de Demos ha dado lugar a innumerables interpretaciones y es uno de los pasajes más discutidos de esta comedia. Murray (1933), por ejemplo, destaca la inconsistencia argumental de la pieza¹⁶⁴. Algunos autores han realizado una lectura positiva del desenlace, por ejemplo, Ford (1965), quien sostiene que este final representa el paso de la Atenas real a la Atenas ideal¹⁶⁵. Asimismo, Landfester (1967) destaca que el Morcillero le reintegra finalmente a Demos su soberanía perdida. Por su parte, Edmunds (1987) argumenta que el rejuvenecimiento de Demos implica el regreso a un pasado mejor¹⁶⁶. Con una lectura también positiva, otros autores entienden que el Morcillero adopta en el desenlace un carácter favorable, ya sea porque asume rasgos divinos (Whitman, 1964)¹⁶⁷, por transformarse en un cocinero benéfico (Reckford, 1987; Wilkins, 2000)¹⁶⁸ o en un fármaco salvador (Bennet y Blake Tyrrell, 1990; Bowie, 1993)¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Murray (1933: 50). También Lesky (1989: 462) subraya que el cambio del Morcillero desafía "toda lógica y psicología".

¹⁶⁵ En una línea parecida, Brock (1986) defiende la coherencia de la obra mediante la hipótesis de la presencia de un doble argumento en la pieza. El primero, que relata la sustitución de un demagogo malvado por otro líder aún peor, representa un punto de vista cínico de la política ateniense; el segundo argumento, que pone en escena una reforma completa de la política ateniense, basada en el restablecimiento y el rejuvenecimiento de Demos, presenta una perspectiva idealista. Estos dos argumentos producen una aparente inconsistencia y conducen a dos soluciones distintas, una verdadera y otra falsa: la solución aparente a la que conduce el primer argumento es el reemplazo de un demagogo enemigo por uno amigo, que lo supera en bajeza; la segunda solución ideal y fantástica, que se desprende del segundo argumento, es la reforma completa de Demos y su vuelta a la democracia conservadora. Solo la segunda solución es verdadera, sustituye a la primera y reinstala la coherencia de la pieza.

¹⁶⁶ Edmunds (1987: 43) cree que Demos sigue siendo en esta escena un hombre viejo; solo es "rejuvenecido" en el sentido de que representa al pueblo ateniense de una Atenas pasada, antes de haberse corrompido. Lo contradice Olson (1990b), quien argumenta que Demos vuelve realmente a ser joven.

¹⁶⁷ Whitman (1964: 83-4 y 101-3) considera que la transformación final del Morcillero, que deviene una figura divina, responde a las características del héroe grotesco, mezcla de bestia, hombre y dios.

¹⁶⁸ Reckford (1987: 116-120) entiende que el Morcillero asume la figura del cocinero mágico, sacrificial, que coce a Demos para salvarlo. El Morcillero en el desenlace representa al propio Arístofanes como buen siervo y cocinero que lo alimenta antes que consumir sus bienes. También

En una línea de análisis distinta, otros estudiosos han asumido una interpretación negativa. Scholtz (2004: 288-9), por ejemplo, considera que el Demos transformado no es mucho mejor que el anterior: toma decisiones impulsivas y elimina el uso del *lógos* del nuevo orden; según el autor, la nueva simplicidad de la edad de oro que se instaura en el desenlace anula la *pólis* misma. Recientemente, Sidwell (2009) argumenta que tanto el Demos viejo como el Demos rejuvenecido tienen ambos un carácter negativo desde la perspectiva aristofánica: el Demos viejo representaría al poeta Cratino, adepto a la política Cleoniana, mientras que el joven Demos encarnaría a su otro rival Éupolis, partidario del conservadurismo; Aristófanes, por su parte, sería promotor del demócrata radical Hipérbolo¹⁷⁰.

A nuestro entender, la redención final de Demos y del Morcillero indica una clara línea divisoria entre ellos dos y Paflagonio, y ubica claramente a este último como único blanco cómico central de la pieza. El Morcillero asume, entonces, en forma definitiva su lugar de héroe cómico clásico, opuesto al antagonista, en su calidad de buen líder y *alter ego* del poeta. En otras palabras, la necesidad de reestablecer la lógica convencional del par cómico y de delimitar de

Wilkins (2000: 198-200) analiza la figura del Morcillero como cocinero y manifiesta que el héroe, para cocer a Demos, hace uso de sus conocimientos en el procesamiento de animales; en definitiva es un ateniense, a diferencia de Paflagonio, y pertenece a la comunidad de ciudadanos. Paflagonio, en cambio, es expulsado por Demos al igual que un animal de sacrificio.

¹⁶⁹ Bennet y Blake Tyrrell (1990) afirman que la consistencia del final y la unidad de la obra se pueden explicar a partir de la ideología del fármaco. *Caballeros* representa una comunidad enferma porque su amo, Demos, ha cedido su autoridad a un esclavo. La crisis de Demos desencadena el proceso complejo del fármaco: se suspende el mundo normal de las soluciones políticas y se consultan los oráculos de Paflagonio con el consecuente desplazamiento de la esfera política a la religiosa. La contaminación de Cleón encuentra la solución fantástica de que “el *dêmos* finalmente elige a un político tan repugnante que la repugnancia misma lo cura de su enfermedad” (1990: 252). La inversión que sufre el Morcillero es la que caracteriza al fármaco, opinión coincidente con la de Bowie (1993: 58-66). Por su parte, Littlefield (1968) sostiene que la obra tiene una resolución mítico-simbólica: Demos es regenerado y Paflagonio eliminado, ciclo que se encuadra dentro de la metáfora del proceso orgánico que está presente en toda la pieza. Según el autor, la comedia aristofánica aparenta ser un espejo de la vida real, pero finalmente revela ser solo una metáfora de la vida; es decir que transforma la realidad en mito.

¹⁷⁰ Sidwell (2009: 92).

manera clara el discurso positivo y negativo de la obra permite explicar la transformación final del Morcillero en polo positivo neto de la dupla.

Asimismo, creemos que este desenlace es una apuesta hacia las posibilidades reales del advenimiento de un buen líder democrático. No se trata exactamente de la representación de un ideal, como sostiene Ford (1965), porque Demos propone medidas concretas y reales (vv. 1365-1380). Por otra parte, si bien toda la obra pugna por una alianza con la aristocracia¹⁷¹, este final presenta la factibilidad de que surja un líder popular emado de la masa ordinaria, ya que el Morcillero es un hombre del pueblo. El desenlace reafirma la confianza en las expectativas de reconversión del Demos y aspira a contribuir a su educación ciudadana para que mejore sus políticas, elija con mayor inteligencia a sus líderes y –como bien subraya Dover (1972)– ejerza un control sobre su conducta pública¹⁷².

A partir del verso 1336, el Morcillero –preservado ya del ridículo– señala a Demos sus pasados errores políticos en su nuevo papel de buen líder:

Ἀλλαντοπώλης

πρῶτον μὲν, ὅπῳτ' εἶποι τις ἐν τῆικκλησίᾳ (1340)

“ὦ Δῆμ', ἐραστής εἰμι σὸς φιλῶ τέ σε
καὶ κήδομαί σου καὶ προβουλεύω μόνος,”
τούτοις ὅπῳτε χρήσαιτό τις προοιμίῳ,
ἀνωρτάλιζες κάκερουτίας.

Δῆμος

ἐγώ;

Ἀλλαντοπώλης

εἶτ' ἐξαπατήσας σ' ἀντὶ τούτων ᾤχετο. (1345)

Δῆμος

τί φῆς;

ταυτί μ' ἔδρων, ἐγὼ δὲ τοῦτ' οὐκ ἠσθόμην;

¹⁷¹ Henderson (1990) (2003a) ha destacado que la comedia aristofánica intenta demostrar que el peligro para el *dēmos* no proviene de la aristocracia, sino de los demagogos, y propugna una alianza entre la nobleza y el pueblo.

¹⁷² Dover (1972: 96) interpreta que la reforma final de Demos es una realización de la necesidad de que este ejerza una mayor vigilancia sobre el poder. Demos es conducido al error por la retórica deshonesta de los malos políticos, pero es capaz de reformarse de manera inmediata.

Ἀλλαντοπώλης

τὰ δ' ὥτ' ἄν σου νῆ Δί' ἐξεπετάννυτο
ὥσπερ σκιάδειον καὶ πάλιν ξυνήγετο.

Δῆμος

οὕτως ἀνόητος ἐγεγενήμην καὶ γέρων;

Ἀλλαντοπώλης

καὶ νῆ Δί' εἶ γε δύο λεγοίτην ῥήτορε, (1350)
ὁ μὲν ποιεῖσθαι ναῦς μακρὰς, ὁ δ' ἕτερος αὖ
καταμισθοφορῆσαι τοῦθ', ὁ τὸν μισθὸν λέγων
τὸν τὰς τριήρεις παραδραμῶν ἂν ᾤχετο.
οὗτος, τί κύπτεις; οὐχὶ κατὰ χώραν μενεῖς;

Δῆμος

αἰσχύνομαί τοι ταῖς πρότερον ἀμαρτίαις. (1355)

Ἀλλαντοπώλης

ἄλλ' οὐ σὺ τούτων αἴτιος –μὴ φροντίσης–
ἄλλ' οἷ σε ταῦτ' ἐξηπάτων. νυνδὶ φράσον·
ἐάν τις εἴπη βωμολόχος ξυνήγορος,
"οὐκ ἔστιν ὑμῖν τοῖς δικασταῖς ἄλφιτα,
εἰ μὴ καταγνώσεσθε ταύτην τὴν δίκην," (1360)
τοῦτον τί δράσεις, εἰπέ, τὸν ξυνήγορον;

Δῆμος

ἄρας μετέωρον ἐς τὸ βάραθρον ἐμβαλῶ,
ἐκ τοῦ λάρυγγος ἐκκρεμάσας Ὑπέρολον.

Ἀλλαντοπώλης

τουτί μὲν ὀρθῶς καὶ φρονίμως ἤδη λέγεις·

Morcillero: En primer lugar, cuando alguno en la asamblea decía:

"Demos, estoy enamorado de ti y te quiero,
y soy el único que te cuida y delibera en tu favor",
cuando alguno hacía este proemio,
batías las alas y erguías los cuernos.

Demos: ¿Yo?

Morcillero: Después, a cambio de esto, luego de haberte engañado, se
[marchaba.

Demos: ¿Qué dices?

¿Me hacían esto y yo no me daba cuenta?

Morcillero: ¡Por Zeus!, tus orejas se abrían
y se cerraban de nuevo como un parasol.

Demos: ¿Tan estúpido y senil había llegado a ser?

Morcillero: ¡Sí, por Zeus! Si dos oradores proponían,
el uno construir grandes naves, y el otro,
gastar ese dinero en salarios públicos, el que hablaba de salarios
ganaba la carrera al que proponía trirremes.

¿Por qué agachas la cabeza? ¿No puedes mantenerte en tu sitio?

Demos: Me avergüenzo de mis pasados errores.

Morcillero: Tú no tienes la culpa de estas cosas –no te preocupes–,
sino los que te engañaban con esto. Dime ahora:

si algún bufón abogado defensor dice:
 “No hay harina para ustedes, los jueces,
 si no dictan condena en esta causa”,
 ¿qué le harás, dime, a ese abogado¹⁷³?
Demos: Tras levantarlo en el aire, lo arrojaré al abismo.
 colgándole del cuello a Hipérbolo.
Morcillero: Ya hablas de modo correcto y sensato.
 (vv. 1340-1364)

En el verso 1340 el Morcillero asume su función de guía de Demos y expone sus errores pasados, ante la sorpresa de su interlocutor que empieza a abandonar su papel característico del tonto engañado (“¿Tan estúpido y senil había llegado a ser?”, v. 1349). Demos hace su conversión política en escena: se arrepiente de sus faltas (v. 1355) y propone una política contraria a la anterior con medidas concretas. De este modo, se representa en escena el efecto argumentativo que Aristófanes intenta generar en su público, es decir, el rechazo a las políticas de Cleón.

Ante el arrepentimiento de Demos, el Morcillero libera de toda responsabilidad al pueblo y culpa exclusivamente a los malos líderes¹⁷⁴ (“Tú no tienes la culpa de estas cosas, no te preocupes, sino los que te engañaban con esto”, vv. 1356-7). La observación del Morcillero es también una manera de congraciarse al héroe (y al autor) con el público y ponerlo en contra de Cleón.

De modo excepcional en Aristófanes aparecen medidas positivas¹⁷⁵, un pequeño programa político que demuestra el cambio de orientación de Demos:

¹⁷³ El término *ξυνήγορον* (“abogado”) tenía varios sentidos posibles en la Atenas del siglo V. Uno de ellos se refiere a los diez ciudadanos elegidos por sorteo que actuaban como prosecutors oficiales en la rendición de cuentas de los magistrados. A este tipo, asegura MacDowell (1971: 198-9), pertenece el abogado mencionado en el verso 1361.

¹⁷⁴ Cf. Bennet y Blake Tyrrell (1990: 242) y Henderson (2003a: 161). Aristófanes, podemos confirmar, no cuestiona el sistema democrático en sí mismo (Dover, 1972: 33-4), sino que aspira a que los malos líderes sean destronados por mejores conductores políticos, idea representada por la redención final del Morcillero.

¹⁷⁵ La comedia aristofánica se concentra en el ataque contra sus blancos, pero no suele presentar propuestas políticas concretas. Por lo tanto, este pasaje resulta excepcional dentro de la obra del comediógrafo y deja en evidencia las intenciones serias del autor de proponer un cambio de rumbo político.

Ἀλλαντοπώλης

τὰ δ' ἄλλα, φέρ' ἴδω, πῶς πολιτεύσει φράσον. (1365)

Δῆμος

πρῶτον μὲν, ὅπόσοι ναῦς ἐλαύνουσιν μακράς,
καταγομένοις τὸν μισθὸν ἀποδώσω 'ντελῆ.

Ἀλλαντοπώλης

πολλοῖς γ' ὑπολίσφοις πυγιδίωσιν ἐχαρίσω.

Δῆμος

ἐπειθ' ὀπλίτης ἐντεθεῖς ἐν καταλόγῳ
οὐδεὶς κατὰ σπουδὰς μετεγγραφήσεται, (1370)
ἄλλ' ὥσπερ ἦν τὸ πρῶτον ἐγγεγράψεται.

Ἀλλαντοπώλης

τοῦτ' ἔδακε τὸν πόρπακα τὸν Κλεωνύμου.

Δῆμος

οὐδ' ἀγοράσει γ' ἀγένειος οὐδεὶς ἐν ἀγορᾷ.

Ἀλλαντοπώλης

ποῦ δῆτα Κλεισθένης ἀγοράσει καὶ Στράτων;

Δῆμος

τὰ μειράκια ταυτὶ λέγω τὰν τῷ μύρῳ, (1375)

ἂ τοιαδὶ στωμύλλεται καθήμενα·

“σοφός γ' ὁ Φαίαξ, δεξιῶς τ' οὐκ ἀπέθανεν.

συνερτικός γάρ ἐστι καὶ περαντικός,

καὶ γνωμοτυπικός καὶ σαφῆς καὶ κρουστικός,

καταληπτικός τ' ἄριστα τοῦ θορυβητικοῦ”. (1380)

Morcillero: Pero vamos, dime: ¿cómo será tu política?

Demos: Primero, a cuantos reman en las largas naves,
al llegar al puerto, les entregaré íntegro el salario.

Morcillero: Haces un favor a muchos traseros aplanados.

Demos: Después, ningún hoplita, una vez enrolado,
podrá por influencia cambiar de inscripción,
sino que quedará inscripto donde estuvo al principio.

Morcillero: Esto mordió la abrazadera de Cleónimo.

Demos: Ni andará por el ágora ninguno sin barba.

Morcillero: ¿Entonces por qué plaza andarán Clístenes y Estratón?

Demos: Me refiero a esos muchachos del mercado de perfumes,
que allí sentados parlotean:

“Hábil es Féax, con ingenio se libró de la muerte.

Pues es convincente y lógico

y forjador de sentencias, claro e incisivo

y controla de manera excelente al alborotador”.

(vv. 1365-1380)

Las medidas de Demos apuntan a asegurar el legítimo salario de los remeros (vv. 1366-7)¹⁷⁶. Demos rechaza, además, el tráfico de influencias al que algunos apelaban para mejorar su situación en la guerra, por ejemplo, ser incluidos en otra clase etaria o en caballería en vez de infantería (vv. 1369-1371)¹⁷⁷. Esta denuncia está en la misma sintonía que aquella que manifiesta Diceópolis contra Lámaco de que los jóvenes dejan las tareas más pesadas a los ancianos (*Acarnienses*, vv. 599-601). Por último, Demos propone evitar la influencia de los jóvenes políticos adiestrados en el arte de la retórica (vv. 1373-1380)¹⁷⁸. Estas propuestas son coherentes con las ideas que recorren toda la obra de Aristófanes, por lo tanto, podemos afirmar que el nuevo Demos reformado es la encarnación del efecto que el poeta aspira a conseguir sobre su público.

Luego de la transformación de Demos, el Morcillero le entrega las treguas de la paz (vv. 1388-9) y le restituye su condición de campesino (vv. 1392-5)¹⁷⁹. Mientras tanto, Paflagonio adopta la función pasada del Morcillero (v. 1397), clara inversión de papeles en esta *peripéteia* negativa del líder¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Dover (1972: 99) observa que la obra intenta generar la unión de las clases económicas más bajas, como son los remeros, con la élite de los caballeros contra el demagogo Cleón. Edmunds (1987: 41) señala también que en la parábasis Aristófanes propulsa la unión de los caballeros con los remeros.

¹⁷⁷ Sommerstein (1981: 217-8).

¹⁷⁸ Gil Fernández (1995: 26) considera que Demos intenta evitar que los jóvenes se paseen por el ágora para prevenir toda posible contaminación con las doctrinas de los sofistas, pero también se puede interpretar el pasaje como una crítica contra los jóvenes que adscribían a las nuevas corrientes intelectuales. En los versos 1378-1380, por otra parte, Aristófanes ridiculiza la tendencia de finales del siglo V, aparentemente de moda entre los jóvenes sofistas, a formar palabras con el sufijo *-ikos*. Cf. Peppler (1910) y Robson (2009: 73). Sobre otras terminaciones cómicas en la obra de Aristófanes, cf. Peppler (1916) (1918) (1921).

¹⁷⁹ *Caballeros* 1392-5: οὐ γὰρ ὁ Παφλαγῶν / ἀπέκρυπτε ταύτας ἔνδον, ἵνα σὺ μὴ λάβῃς; / νῦν οὖν ἐγὼ σοι παραδίδωμ' εἰς τοὺς ἀγροὺς / αὐτὰς ἰέναι λαβόντα (Morcillero: "¿Acaso Paflagonio / no las había escondido [las treguas] dentro, para que tú no las tomaras? / Pues ahora yo te las entrego, / para que vayas al campo con ellas").

¹⁸⁰ Welsh (1990) analiza las dos últimas líneas de la pieza (vv. 1407-8) y sostiene que el parlamento final de Demos destaca el triunfo sobre Paflagonio, la alegría de los pueblos sojuzgados por el Demagogo, en particular los mitileneos, y la reivindicación del propio poeta Aristófanes, acusado en el pasado por Cleón de haber dañado la relación con los aliados con su obra *Babilonios*. A propósito de estas líneas finales, Murray (1933: 48) también argumenta que la disputa entre Aristófanes y Cleón tiene resonancias del famoso debate por Mitilene sostenido entre Diódoto y el demagogo.

El final de la obra, en definitiva, aleja por completo al Morcillero de su papel de doble cómico de Paflagonio para convertirlo estrictamente en el polo positivo del par cómico, contrario y complementario del polo negativo: 1) el buen líder salvador que guía al pueblo hacia su conversión; 2) el doble del poeta, quien también guía a su público hacia una superación en el plano de la conciencia política. El Morcillero, entonces, termina por coincidir con el poeta en su papel de “satirista” –es decir, burlador del blanco central–, denunciador de las mentiras de los malos líderes y educador del pueblo.

Si al principio la obra parece entrañar un rechazo completo al mundo representado en escena, retratar una democracia sin salida y a un *dêmos* guiado irremediablemente por malos líderes, el final ofrece una expectativa esperanzada respecto del pueblo, como *Acarnienses*. Al igual que el coro de Acarnes, el *dêmos* reformado de *Caballeros* termina aceptando la posición del héroe y del poeta. Sin embargo, en *Caballeros* el conductor es un político nuevo, un ciudadano común devenido político. En *Acarnienses*, en cambio, el guía hacia la posición favorecida es un campesino. Esta variante que introduce *Caballeros* deja entrever que Aristófanes no descartaría del todo la posibilidad de buenos liderazgos democráticos surgidos del cuerpo de los ciudadanos ordinarios¹⁸¹. El poeta parece querer dejar en claro que, si bien no habría otro medio de ganarse la adhesión del *dêmos* que un primer momento de obsecuencia (representado por los regalos del Morcillero), luego de esa *captatio benevolentiae*, debería seguir

¹⁸¹ Una opinión distinta sostienen McGlew (2002: 110-111) y Slater (2002: 68-85). Slater destaca que el final refuerza la idea de que Demos no necesita nuevos líderes, sino tomar un papel activo en el manejo de los asuntos de la *pólis*, dejar de ser un mero espectador y no someterse al engaño de sus líderes. McGlew, por su parte, argumenta que la obra no propone una distinción entre buenos y malos líderes, porque esta disyuntiva solo es vital para una ciudad en guerra. Por el contrario, la obra presenta la posibilidad de que un simple ciudadano como el Morcillero se muestre activamente comprometido con la ciudad. Creemos, por el contrario, que el Morcillero deja de ser un simple ciudadano en el momento en el que gana la disputa contra Cleón y guía a *dêmos* hacia su transformación. Entendemos la noción de “simple ciudadano” como aquel individuo que no ocupa ningún lugar público de poder, particularmente destacado, privilegiado o influyente; esto significa que no es líder político, estratega, reconocido filósofo, poeta, etc.

necesariamente un momento de crítica reformadora. Una vez que el Morcillero conquista el favor de Demos, lo cuestiona para educarlo en materia política; la misma estrategia que sigue el propio poeta en sus parábasis, el elogio inicial, seguido del cuestionamiento. La mera adulación que practica Paflagonio representa, en cambio, un uso nocivo de la oratoria que perjudica la vida política y la toma de decisiones en la asamblea ciudadana.

Con la conversión del Morcillero en héroe cómico neto, la lógica binaria del par cómico se reinstala de manera plena en esta comedia. El esquema convencional de la dupla cómica permite, entonces, limitar el alto grado de ambigüedad presente en la obra y continúa guiando, como en *Acarnienses*, la interpretación de los espectadores sobre la postura definitiva del enunciador-autor.

5.4. Escenas agonales y discurso político: conclusiones

El discurso político propiamente dicho, según el semiólogo Verón (1987) y otros autores que han estudiado el tema, tiene una dimensión polémica constitutiva porque implica siempre el ataque a un contradiscurso que habita en el seno del propio discurso¹⁸². El discurso político se construye contra un otro discursivo al cual refuta: "Es evidente que el campo de lo político implica *enfrentamiento*, relación con un *enemigo*, *lucha* de enunciadore. Se ha hablado en este sentido de la dimensión polémica del discurso político. La enunciación política parece inseparable de la construcción de un *adversario*"¹⁸³.

Evidentemente, la obra de Aristófanes involucra un discurso de carácter político –representado bajo una forma dramática– por estar impregnada de la

¹⁸² Kerbrat-Orecchioni (1980: 37-8) plantea también la vinculación del discurso polémico con el discurso político, por el fuerte contenido polémico de este último. Por su parte, Declercq (2003: 17) sostiene que "la política, espacio feroz de conquista y depredación, es por excelencia el espacio propio de la polémica". Sobre las características del discurso político, cf. García Negroni y Zoppi Fontana (1992).

¹⁸³ Verón (1987: 16).

polémica contra ciertos blancos políticos concretos, como la figura de Cleón. No es casual que la comedia se haya erigido en el género alusivo a la realidad política y social por excelencia. No hay género más eficaz para ejercer esa función crítica, porque lo cómico –como venimos sosteniendo– posee un carácter corrosivo contra el blanco al que degrada a través de múltiples recursos ridiculizantes. La afinidad estructural entre el discurso cómico y el político –dada fundamentalmente por la presencia de la mencionada dimensión polémica, componente estructural de ambos– permite fusionarlos de manera armónica y construir una eficaz arma ficcional de ataque.

Verón diferencia, además, la presencia de tres destinatarios en el discurso político: el “prodestinatario”, o destinatario positivo, que comparte las mismas ideas, valores y objetivos que el enunciador; el “contradestinatario” o destinatario negativo, con el cual se polemiza; por último, el “paradestinatario”, conformado por los “indecisos”. El discurso político ejerce una función de refuerzo respecto del “prodestinatario”, una función polémica respecto del “contradestinatario” y una función persuasiva hacia el “paradestinatario”¹⁸⁴.

Podemos observar que *Caballeros* tiene una estructura semejante a la del discurso político no ficcional. El contradestinatario o destinatario negativo con el cual se polemiza es Cleón y está presente en todas las escenas agonales; este es el blanco polémico central al cual se intenta degradar mediante recursos cómicos y no cómicos.

En las escenas agonales, además del contradestinatario Cleón, están presentes los otros dos tipos de destinatarios. La primera escena (vv. 235-497) tiene, sobre todo, una función de refuerzo respecto del prodestinatario o destinatario positivo. Este primer enfrentamiento, protagonizado por personajes enemigos de Cleón (los caballeros, Demóstenes y el Morcillero en un papel marginal) apunta a captar especialmente al público afín, es decir, a los opositores de Cleón. Su destinatario central es un prodestinatario que comparte los valores y

¹⁸⁴ Verón (1987: 17).

objetivos del enunciador-autor, al menos en lo que a Cleón se refiere: las clases acomodadas y los políticos opositores¹⁸⁵. La función dominante de esta primera escena agonal es, por lo tanto, lograr la identificación entre los enemigos de Cleón en escena y los enemigos de Cleón entre los espectadores y reforzar el rechazo de estos últimos respecto del líder. El primer *agón* involucra algunos argumentos serios, especialmente, en boca del coro, y también escenas farsescas, coprotagonizadas por el Morcillero. Las acusaciones serias o cómico-serias denuncian sobre todo hechos que podían preocupar especialmente a las clases acomodadas (por ejemplo, el cobro de dinero a los ricos por parte de Cleón) y también a los políticos rivales (*i.e.* la tendencia del líder a la difamación, la apropiación de méritos ajenos, etc.). Esta primera escena, entonces, por sus protagonistas y por el tipo de denuncias dominantes se dirige al prodestinatario más que a los otros sectores. Por otra parte, apela también en segundo plano a los aliados naturales de Cleón (el pueblo, los jueces y el Consejo), que en este enfrentamiento no constituyen el destinatario privilegiado. El lugar asignado al público demótico es más bien pasivo, divertirse con la disputa entre miembros de diferentes élites: o bien con el enfrentamiento entre la élite de la nobleza y la élite de los líderes políticos nuevos (*i.e.* caballeros *vs.* Paflagonio), o bien con el cruce entre distintos líderes competidores (*i.e.* Morcillero *vs.* Paflagonio).

La segunda y tercera escenas agonales se proponen fundamentalmente captar al paradestinatario, es decir, el indeciso, susceptible de abrazar ya sea la opinión del antagonista ya sea la del héroe. Los paradestinatarios de la obra son el Consejo y el pueblo, favorables en un primer momento al contradestinatario (el antagonista), pero que terminan abrazando la postura del héroe. El discurso político ejerce una función de persuasión hacia el paradestinatario y ya no de mero refuerzo, como ocurría en el caso del prodestinatario. La segunda escena

¹⁸⁵ Para una interpretación distinta sobre la presencia de los destinatarios del discurso político en el prólogo de *Caballeros*, cf. Coscolla (2002).

se concentra exclusivamente en lograr la adhesión del Consejo. No desarrolla argumentos ni acusaciones serias, pero a través del humor satiriza las actitudes de líderes políticos y consejeros; constituye, en definitiva, un intermedio cómico, que prepara el terreno para la competencia central, la última, y que comienza a legitimar la figura del Morcillero con una primera victoria que le resta partidarios a Paflagonio.

Por último, el tercer enfrentamiento se orienta hacia los hombres del *dêmos*, en especial, aquellos que favorecían a Cleón, pero también los más reticentes, que lo aceptan como un mal necesario. El público demótico tiene un doble en escena en la figura de Demos, a quien el Morcillero intenta hacer cambiar de opinión. Los argumentos que se desarrollan al principio del *agón* son de carácter predominantemente serios, porque apuntan a convencer al público más difícil, los partidarios del demagogo (vv. 773-809). También el tipo de argumentos esgrimidos pone en evidencia este destinatario demótico: se refieren, fundamentalmente, a la triste situación a la que se somete al pueblo campesino durante la guerra, a cambio de magros beneficios. De este modo, el Morcillero intenta quebrar la relación entre Cleón y Demos, focalizando los daños que su liderazgo le ha ocasionado. Por su parte, el Morcillero asume al final del tercer *agón* su papel de héroe cómico neto y adopta la función de buen líder, opuesto y complementario del mal líder Cleón. En consonancia con esta transformación, los otros héroes alternativos de la primera escena agonal pierden protagonismo: Demóstenes desaparece y el coro cumple un papel marginal.

La primera escena agonal y la última son las más relevantes. La posición es estratégica y sigue la normativa de los manuales de retórica. En la primera se asientan en boca del coro las acusaciones más importantes respecto de Cleón—especialmente las que afectan a líderes políticos, militares y hombres de la nobleza—; en la última, las que afectan directamente al Demos. La escena intermedia, que satiriza la actitud de oradores y consejeros, constituye un intermedio humorístico sobre los temas que aborda la obra. En *Acarnienses*, del mismo

modo, las escenas agonales más relevantes son la primera, en la que Diceópolis consigue el favor de los campesinos de Acarnes, y la última, que presenta la caída de Lámaco.

En suma, *Caballeros* en su conjunto tiene una estructura equivalente a la del discurso político no ficcional, con sus tres tipos de destinatarios. El ordenamiento estratégico de los *agônes*, los participantes que intervienen en cada uno, el tipo de argumentos esgrimidos y la reposición final de la lógica binaria del par cómico son una prueba clara de la intención del autor de generar un efecto argumentativo eficaz sobre el público contemporáneo.

6. EL TÓPICO CÓMICO DEL ESCLAVO

6.1. Tópicos cómicos y argumentación

El personaje de Paflagonio, según hemos observado, se construye a partir de una suma de tópicos cómicos: como tópico de base se utiliza el motivo del burlador-burlado, presente en el par cómico tradicional y, además, se emplean una serie de *tópoi* adicionales que refuerzan el efecto corrosivo del humor, como ser el del esclavo, el del adulator, el del perro ladrón, el del fanfarrón, entre otros. Nos concentraremos en el análisis detallado del tópico cómico del esclavo, que cobra especial relevancia en el marco de la estrategia persuasiva de la pieza.

La crítica, por lo general, ha interpretado el uso de personajes tópicos como un elemento convencional que pone en duda la verdad histórica de lo representado en escena y su dimensión argumentativa. Halliwell (1984a), por ejemplo, observa que los personajes históricos en Aristófanes no se retratan de manera realista, sino genérica e idealizada, de acuerdo con estereotipos cómicos; por este motivo, considera que no hay ataque personal real contra los blancos antagonistas. Rosen (1988), por su parte, argumenta que la disputa entre Cleón y Aristófanes se construye mediante elementos convencionales de la tradición yámbica; por esta misma razón, pone en duda la verdad histórica de la querrela.

Desde nuestra perspectiva de análisis, los personajes tópicos y los recursos convencionales no implican solo ficcionalidad y falta de correspondencia con la realidad extratextual, sino que fundamentalmente funcionan como recursos estratégicos que favorecen la persuasión. El uso de personajes tópicos facilita la absorción de los valores negativos del *tópos* por parte del nuevo blanco y la consecuente degradación de este último.

Los autores que han estudiado el fenómeno del humor han consignado la función cómica de los personajes tipificados, es decir, su capacidad para hacer reír. Bergson, por ejemplo, considera que los personajes tipificados generan comicidad porque muestran la mecanización de un individuo¹⁸⁶: “Se podría decir, en cierto sentido, que es cómico todo ‘carácter’, siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de ‘hecho’ en nuestra persona, todo lo que se haya en nosotros en estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado”¹⁸⁷. El filósofo ejemplifica estas afirmaciones con los nombres de comedias, que suelen ser genéricos: el misántropo, el avaro, el jugador, el distraído¹⁸⁸. Sin embargo, si bien se ha señalado la función humorística de los personajes tipificados¹⁸⁹, no se ha avanzado en el estudio de su función argumentativa en la comedia. En este capítulo, nos concentraremos en su función conjunta: hacer reír y, a la vez, generar efectos persuasivos negativos respecto del blanco sobre el que se aplican.

Los tópicos cómicos, según observamos, constituyen un recurso persuasivo en la medida en que facilitan la transferencia de acuerdos tradicionales y sentidos negativos del *tópos* hacia el nuevo blanco. La retórica clásica y la renovada teoría de la argumentación han considerado la importancia del acuerdo como base de la argumentación. En *Tópicos* (100 b) Aristóteles afirma que el razonamiento dialéctico¹⁹⁰, a diferencia de la demostración que parte de premisas verdaderas y primordiales, se construye a partir de premisas plausibles (ἐνδο-

¹⁸⁶ Bergson [1900] (1991: 114) afirma: “pintar caracteres, es decir, tipos generales, he aquí el objeto de la alta comedia”.

¹⁸⁷ Bergson (1991: 114).

¹⁸⁸ Bergson (1991: 124).

¹⁸⁹ Robson (2009: 57), por ejemplo, afirma que el estereotipo cómico del esclavo en la comedia aristofánica resulta cómico porque actúa de una manera que sería inaceptable en el mundo real, por lo tanto, su conducta resulta inesperada. Robson explica, entonces, la comicidad de estos personajes típicos mediante la teoría del humor como incongruencia, es decir, la ruptura de lo esperable. Además de su función humorística, creemos que los *tópoi* cumplen una función argumentativa.

¹⁹⁰ Aristóteles considera que la retórica es la contrapartida (ἀντίστοιχος) de la dialéctica (*Retórica* I, 1 1354 a 1). Los argumentos de la dialéctica y la retórica se basan en nociones comunes (διὰ τῶν κοινῶν; *Retórica* I, 1 1355 a 27-8).

ξοι). Son plausibles aquellas cosas que “parecen bien a todos, o a la mayoría, o a los sabios” (100 b 21-22). En otras palabras, la argumentación se basa en premisas, construidas a partir de acuerdos de base compartidos por el conjunto de los miembros de una comunidad.

En el *Imperio retórico* Perelman [1977] (1997) desarrolla estos conceptos aristotélicos: “(...) el orador no puede escoger como punto de partida de su razonamiento sino tesis admitidas por aquellos a quienes se dirige”¹⁹¹. El autor afirma que mediante procedimientos de enlace la adhesión de las premisas puede trasladarse de las premisas a la conclusión. De este modo, se parte de ideas aceptadas para transferir esa adhesión a ideas menos aceptadas¹⁹².

Más recientemente, Plantin [1996] (2005) también ha avanzado en esta dirección: “La argumentación es una operación que se apoya sobre un enunciado asegurado (aceptado) –el argumento– para llegar a uno menos asegurado (menos aceptable) –la conclusión”¹⁹³. Al igual que Perelman, Plantin destaca la operación de transferencia argumentativa: “La operación argumentativa permite transferir a objetos nuevos o a nuevas situaciones, saberes, creencias o comportamientos probados”¹⁹⁴. Ese movimiento se produce gracias a lo que denomina “ley de paso”, cuya función es “transferir a la conclusión la aceptación que se atribuye al argumento”¹⁹⁵. La ley de paso “expresa una verdad general, a veces de tipo proverbial atribuida a un enunciador colectivo (...). A menudo implícita, la ley de paso permite al argumentador apoyar lo que dice en un principio, en una convención admitida

¹⁹¹ Perelman [1977] (1997: 43). En su *Tratado de la argumentación*, Perelman explica la noción de acuerdo: “El desarrollo de la argumentación, así como su punto de partida, implica la aprobación del auditorio. Dicha conformidad versa ora sobre el contenido de premisas explícitas, ora sobre los enlaces particulares utilizados, ora sobre la forma de servirse de ellos: de un extremo a otro el análisis de la argumentación atañe a lo que se supone admitido por los oyentes” (1989: 19).

¹⁹² Perelman (1997: 76).

¹⁹³ Plantin [1996] (2005: 39).

¹⁹⁴ Plantin (2005: 41).

¹⁹⁵ Plantin (2005: 42).

en su comunidad de habla. Estos principios reciben el nombre también de lugares comunes o *tópoi*¹⁹⁶.

En suma, partiendo de la retórica clásica en adelante, se ha considerado que la argumentación se apoya en acuerdos de base que permiten que ese acuerdo se transfiera de premisas aceptadas a una conclusión menos aceptada. El personaje tópico de la ficción cómica cumple una función semejante a las premisas compartidas de la argumentación. Cuando el tópico cómico tradicional (*i.e.* el *tópos* del polo negativo convencional, el tópico del esclavo, del fanfarrón, del adulator) se aplica sobre un nuevo blanco, por ejemplo Cleón, el valor negativo del tópico, comúnmente aceptado por el conjunto de la sociedad, se transfiere al nuevo blanco, que no goza del consenso tradicional del primero. Es decir que el *tópos* funciona como “ley de paso” que facilita la transposición de ideas negativas compartidas. El razonamiento retórico subyacente a la utilización de un tópico, por ejemplo, el del adulator, sería el que sigue: 1) premisa: el personaje tópico del adulator es ridículo y a él se asocian una serie de sentidos negativos (*i.e.* bajo, falso, despreciable, etc.); 2) Cleón se encuadra en el estereotipo cómico del adulator; 3) *ergo* Cleón es ridículo (bajo, falso, despreciable, etc.).

La risa necesita, como la argumentación, una complicidad de base; sin cierta mínima complicidad en torno al blanco de burla, el receptor puede sentir reticencia a reír de un blanco que aprecia o que no considera susceptible de ser convertido en objeto de burla¹⁹⁷. Un blanco como Cleón, que gozaba de gran adhesión en el sector demótico, no constituiría un blanco fácil para generar esa complicidad mínima; dicho en otras palabras, el pueblo espectador podría sentir reticencias a reírse de su líder en aspectos que comprometían seriamente su imagen. Por lo tanto, los tópicos tradicionales funcionarían como un mecanismo

¹⁹⁶ Plantin (2005: 42-3).

¹⁹⁷ Freud [1905] (2006: 138).

facilitador que propicia la transmisión hacia un nuevo blanco prestigioso y carente de consenso de la complicidad acordada en torno al *tópos*.

De acuerdo con nuestro rastreo, los blancos dominantes en la tradición literaria hasta Cratino eran personajes inferiores, sin poder ni relevancia social, como Tersites o Iro, en consonancia con la ideología aristocrática. El mismo Platón sostiene esta idea en *Filebo* (49 b 6 - c 5). Por lo tanto, el ataque a personajes no solo poderosos, sino además existentes y populares en la Atenas contemporánea, habrá requerido el uso de tópicos instalados y legitimados por la tradición, para generar un acuerdo mínimo de base. Los tipos cómicos tradicionales, que llevan en sí mismos la idea de que el blanco tópico es inferior, antiheroico, despreciable y ridículo, trasladan de manera poco perceptible para el público esa visión negativa consensuada al nuevo objeto.

**Blanco tradicional aceptado → Blanco nuevo controvertido
(transferencia de sentidos negativos)**

En suma, la apoyatura sobre tópicos cómicos favorece la eficacia de lo cómico, en la medida en que la risa requiere un acuerdo mínimo de base respecto al blanco de burla. Hemos comprobado que en *Acarnienses* el *tópos* del fanfarrón –ya presente en Homero– propicia la generación de esa complicidad. Si Lámaco gozaba de estima entre sus conciudadanos y también la política belicista, la aplicación del tópico imprime sobre este una visión devaluada. En *Caballeros* el concentrado de tópicos negativos tradicionales que se aplican contra Cleón cumple, a nuestro entender, esta misma función argumentativa.

6.2. El tópico del esclavo en la tradición literaria

En primer lugar, es preciso demostrar que el personaje del esclavo efectivamente constituía un tópico de burla en la tradición literaria. La primera

prueba destacable constituye el propio testimonio de la parábasis de *Paz*, en la cual el coro reprocha el uso de ciertos lugares comunes de lo cómico a los poetas rivales de Aristófanes:

Χορός

πρῶτον μὲν γὰρ τοὺς ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν
εἰς τὰ ῥάκια σκώπτοντας αἰεὶ καὶ τοῖς φθειροῖν πολεμοῦντας.
τούς θ' Ἡρακλέας τοὺς μάττοντας καὶ τοὺς πεινῶντας ἐκείνους
τοὺς φεύγοντας κάξαπατῶντας καὶ τυπτομένους ἐπίτηδες
ἐξήλασ' ἀτιμώσας πρῶτος, καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν
οὐς ἐξῆγον κλάοντας αἰεὶ, καὶ τούτους οὐνεκα τουδί,
ἴν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶτ' ἀνέροιτο
"ὦ κακόδαιμον, τί τὸ δέριμ' ἔπαθες; μῶν ὑστριχίς εἰσέβαλέν σοι
εἰς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτόμησε τὸ νῶτον;"¹⁹⁸
En primer lugar, [el poeta Aristófanes] es el único de los hombres que hizo
que sus rivales cesaran de burlarse siempre de los harapos y de hacer la
[guerra contra los piojos.

Y a aquellos Heracles panaderos y hambrientos,
que huían y engañaban y eran golpeados deliberadamente,
expulsó el primero, deshonrándolos, y dejó de lado a los esclavos
a los que siempre sacaban a escena llorando
con el único fin de que un compañero de esclavitud, burlándose de sus
[golpes, le preguntara:

"Infeliz, ¿qué le pasó a tu pellejo? ¿Acaso se lanzó el látigo
contra tus flancos con numeroso ejército y te descortezó la espalda?"
(vv. 739-747)

El esclavo azotado constituía, de acuerdo con este testimonio, un blanco cómico frecuente en la comedia contemporánea¹⁹⁹. Volveremos sobre este pasaje para someterlo a un detallado análisis, pero por el momento asumimos que la afirmación del coro de *Paz* sobre la recurrencia de este tópico en la comedia contemporánea constituye un testimonio válido²⁰⁰.

¹⁹⁸ Utilizamos la edición de Olson (1998).

¹⁹⁹ Sousa Silva (1997: 232) acepta como válidas las afirmaciones del coro de *Paz* y considera que el motivo del esclavo golpeado era un recurso popular heredado que contribuía a entretener a la parte menos sofisticada del público.

²⁰⁰ Olson (1998: 220) destaca que el efecto humorístico de este pasaje se debe especialmente al uso reiterado de la metáfora militar. En realidad, creemos que el pasaje resulta cómico porque emplea el motivo típico de los esclavos sometidos a maltrato físico.

La figura cómica del esclavo tiene antecedentes, si bien escasos, atestiguados en la poesía yámbica. En Hiponacte encontramos dos ejemplos significativos. El fragmento 31(75 B) emplea la figura del esclavo –unida al recurso de la exageración cómica– para injuriar a un blanco desconocido, seguramente alguno de los enemigos atacados por el poeta en otros yambos: “Dejo escapar a este, que es siete veces esclavo”²⁰¹. Asimismo, en el fragmento 28 (45 D) Hiponacte ataca al pintor Mimnes llamándolo *νικύγτα* (“esclavo de nacimiento”). Estas referencias, entre otras²⁰², permiten sostener que la figura del esclavo como recurso humorístico denigratorio o, simplemente, como recurso injuriante, está presente en la poesía yámbica.

Por otra parte, podemos establecer vinculaciones entre el tema del esclavo y otro *tópos* recurrente en los géneros cómicos, asociado con el primero: el motivo del maltrato físico. De hecho, ambos aparecen relacionados en el pasaje de Paz 739-747. El motivo cómico del maltrato físico contra el blanco cómico puede remontarse, como hemos visto, al polo negativo de la dupla Odiseo-Tersites y entronca, por ende, con el *tópos* cómico tradicional del débil.

En la poesía yámbica, el tema del maltrato físico como recurso humorístico es retomado también por Arquíloco (*Epodo* VI) e Hiponacte. Hiponacte en el yambo 22 (23 D) presenta una escena cómica en la que una mujer –quizás Areté, amante del poeta y de su enemigo y principal rival Búpalo– agrade presuntamente a este último: “dejándole <ella> sin nariz y sin mocos”²⁰³. El fragmento 121 (71 D) describe también una imagen cómica en la que el poeta resulta lesionado físicamente: “Mis dientes todos se me han quedado moviendo en las mandíbulas”²⁰⁴. Son frecuentes, además, en Hiponacte las escenas cómicas de agre-

²⁰¹ Fr. 31 (75 B): ἀφέω τοῦτον τὸν ἐπτάδουλον (ed. Rodríguez Adrados, 1981).

²⁰² En el fragmento 115, atribuido o bien a Hiponacte o bien a Arquíloco, el poeta le desea a su enemigo desconocido que en Salmideso sufra muchas desgracias “comiendo el pan de la esclavitud”. Asimismo, son frecuentes en Hiponacte las referencias denigratorias a los higos, que el autor califica como comida de esclavos (fr. 26).

²⁰³ Fr. 22 (23 D): τὴν ῥίνα καὶ τὴν μύξαν ἐξαράξασα.

²⁰⁴ Fr. 121 (71 D): οἱ δέ μευ ὀδόντες <ἐντὸς> ἐν τῆσι γνάθοισι πάντες ἐκκεκινέαται.

sión física al φαρμακός ("fármaco"), es decir, el chivo expiatorio, quien era sometido a maltratos durante una ceremonia ritual y luego expulsado de la ciudad para purificarla²⁰⁵.

El rastreo en textos de la tradición demuestra que el tema injuriente del esclavo y el motivo cómico del maltrato físico tienen antecedentes en la literatura griega anterior a la comedia. En los modelos predecesores, el tópico suele recaer sobre personajes inferiores: en Homero el blanco cómico sujeto a maltrato físico, según vimos, está constituido por el polo negativo Tersites (y también Iro), personajes antiheroicos, sin poder y de baja condición. En los cómicos contemporáneos de Aristófanes, de acuerdo con la parábasis de *Paz*, el blanco cómico típico sujeto a maltrato físico también es un personaje sin poder y de baja condición: el esclavo²⁰⁶.

En la poesía yámbica, Hiponacte utiliza el tema del esclavo y del maltrato físico para satirizar a su enemigo personal: Búpalo. En este caso, el blanco cómico carece también de la especial relevancia política que asumirá en *Caballeros*.

En *Caballeros* el motivo del esclavo y del maltrato físico recae conjuntamente, en cambio, sobre Cleón, máximo líder de la asamblea ciudadana. El tópico se ha desplazado de los blancos tradicionales sin poder hacia al corazón del poder político. Aristófanes ya no se ríe del esclavo en sí mismo ni de la figura del débil; no se limita a la burla del *tópos* tradicional, que no hace más que reforzar estereotipos negativos compartidos, sino que aplica el viejo *tópos* y su carga degradante a un blanco innovador: el demagogo más poderoso de la Atenas contemporánea, blanco controvertido y mucho menos consensuado que el tradicional.

²⁰⁵ En el fragmento 10, por ejemplo, el poeta le desea a Búpalo que sea golpeado y expulsado como un φαρμακός. Cf. Degani (1991: 29).

²⁰⁶ También en la farsa popular serían típicas las escenas cómicas de insultos y maltratos entre esclavos, según observan Murphy (1972: 188) y Cavallero (1996: 62). Sobre los motivos del maltrato físico, los golpes e insultos del amo al esclavo o entre los propios servidores en la comedia griega y latina, véase Cavallero (1996: 62-5, 234-7, 243-5).

La genealogía de blancos cómicos relacionados con los motivos del esclavo y del maltrato físico podría sintetizarse de la siguiente forma:

1. **Épica homérica:** el motivo del maltrato físico se aplica sobre **Tersites e Iro**.
2. **Poesía yámbica:** el motivo del esclavo y del maltrato se aplican contra el **enemigo personal**.
3. **Comedia antigua:** el motivo del esclavo y del maltrato se aplican contra el **esclavo bufón** vapuleado.
4. **Caballeros:** el motivo del esclavo y del maltrato se aplican contra el **demagogo poderoso**.

A partir de esta genealogía de blancos cómicos, podemos observar las modificaciones en cuanto a la elección del blanco privilegiado en distintos períodos y géneros, y apreciar cómo Aristófanes retoma los tópicos tradicionales, pero les imprime una significativa variante al desplazar el objeto de burla hacia el poder político mismo. Los tópicos heredados del esclavo y del maltrato físico le sirven, como hemos anticipado, para transferir el ridículo –de manera poco perceptible para el público– desde un blanco no controvertido, bajo y sin poder, a otro no consensuado y poderoso sin perder la complicidad del público afín a Cleón.

6.3. Aristófanes y Cratino

Los esclavos formaban parte de la vida cotidiana de los griegos y, por lo tanto, es natural que su figura se haya trasladado al teatro cómico. En numerosos fragmentos conservados de los poetas de la comedia antigua aparece el esclavo desempeñando sus tareas habituales²⁰⁷. A pesar de que era un personaje típico de comedia, no hay ninguna obra que lo tome como tema dominante. Según Carrière, esto se debe a que el esclavo era considerado por los griegos como

²⁰⁷ Ehrenberg (1951: 176).

un objeto y no como un sujeto²⁰⁸. El autor hace notar, además, que “la subversión cómica que permite la ginococracia no toma jamás la forma de la *doulocracia*”²⁰⁹. No se concibe una ciudad sin esclavos, salvo mágica y lejana en el tiempo.

Una excepción podría constituir el fragmento 208 K de Cratino, que hace referencia a una ciudad de malvados esclavos nuevos ricos, probablemente una sátira de Atenas. El fragmento pertenece a la comedia *Los serifios*, que narra los viajes de Perseo. Aparte de este testimonio, la función cómica del esclavo, de acuerdo con el citado pasaje de *Paz*, se reservaba para escenas cómicas de golpes y maltratos.

Si Aristófanes retoma el tópico tradicional, pero genera una ruptura al ubicar como blanco cómico privilegiado la figura del político Cleón, esa ruptura no sale de la nada, sino que tiene antecedentes en Cratino. Sin duda, su *Dionysaléxandros* abre el camino para la sátira política y ubica como objeto de burla la figura de Pericles detrás del personaje de Dioniso. Sin embargo, el ataque cómico en el *Dionysaléxandros* no entraña la virulencia de *Caballeros*. Como bien observa Sommerstein, la comedia de Cratino ridiculiza a Pericles a través de la benévola figura de un dios²¹⁰. Además, Cratino se mantiene en el ámbito tradicional de la comedia mitológica, de fuerte corte paródico, que encontramos en el poeta Epicarmo. Aristófanes sería, entonces, el primero que en una comedia totalmente centrada en un líder contemporáneo desprende el ataque político de la trama mitológico-paródica, menos degradante que la construcción del personaje del demagogo esclavo.

En un conocido pasaje de *Nubes* (vv. 545-559), Aristófanes se jacta de poner en escena ideas siempre nuevas. En términos de Sommerstein (1997)

²⁰⁸ Carrière (1979: 69).

²⁰⁹ Carrière (1979: 67).

²¹⁰ Sommerstein (1997: 183-184). McGlew (2002: 89) observa, por el contrario, los puntos de contacto en la representación del Pericles de Cratino y el Cleón de Aristófanes: ambos se retratan como figuras lascivas, egoístas y reservadas.

Aristófanes sería el creador del subgénero de la “comedia de demagogo”, imitado luego por otros poetas²¹¹:

Χορός

κάγῳ μὲν τοιοῦτος ἀνὴρ ὢν ποιητὴς οὐ κομῶ,
οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ Ἐξαπατᾶν δις καὶ τρίς ταῦτ' εἰσάγων,
ζητῶ Ἐξαπατᾶνδισκαίτρις ταῦτ' εἰσάγων ἄλλ' αἰεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων
σοφίζομαι,

οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς·
ὄς μέγιστον ὄντα Κλέων' ἔπαισ' ἐς τὴν γαστέρα,
κοῦκ ἐτόλμησ' αὐθις ἐπεμπηδῆσ' αὐτῷ κειμένῳ.
οὔτοι δ' ὡς ἄπαξ παρέδωκεν λαβὴν Ὑπέρολος,
τοῦτον δειλαιὸν κολετρῶσ' αἰεὶ καὶ τὴν μητέρα.
Εὐπολις μὲν τὸν Μαρικᾶν πρότιστον παρείλκυσε
ἐκστρέψας τοὺς ἡμετέρους Ἰππέας κακὸς κακῶς,
προσθεὶς αὐτῷ γραῦν μεθύσῃν τοῦ κόρδακος οὐνεχ', ἦν
Φρόνιχος πάλαι πεπόηχ', ἦν τὸ κῆτος ἦσθιεν.
εἰθ' Ἑρμιππος αὐθις ἐποίησεν εἰς Ὑπέρολον,
ἄλλοι τ' ἤδη πάντες ἐρείδουσιν εἰς Ὑπέρολον,
τὰς εἰκοὺς τῶν ἐγχέλεων τὰς ἐμὰς μιμούμενοι²¹².

Yo, siendo semejante poeta, no alardeo,
ni intento engañaros trayendo a escena dos y tres veces lo mismo,
sino que siempre imagino hábilmente ideas nuevas
nada semejantes entre sí y todas ingeniosas.

Yo que, cuando Cleón era muy poderoso, lo golpeé en el estómago,
y no tuve la osadía de pisotearlo de nuevo cuando yacía derribado.
Pero estos [los poetas rivales], una vez que Hipérbolo les dio la oportunidad,
siempre pisotean a este desgraciado y a su madre.

Primero, Éupolis arrastró a escena a su *Maricas*,
haciendo miserablemente el miserable un refrito de nuestros *Caballeros*,
y añadió por causa del *córdax* una vieja borracha,
que creó Frínico hace tiempo, a la que devoraba el monstruo marino.
Después Hermipo compuso de nuevo una obra contra Hipérbolo.
Y ahora todos los otros se lanzan contra Hipérbolo,
imitando mis comparaciones con las anguilas.

(vv. 545-559)

Aristófanes proclama aquí, como en otros pasajes, su mérito innovador²¹³. ¿Cuál sería exactamente esa innovación, de acuerdo con los antecedentes

²¹¹ Los poetas que, según Sommerstein (1997), habrían imitado el modelo de la “comedia de demagogo” son Platón, Éupolis y Hermipo, entre otros.

²¹² Utilizamos la edición del texto griego de Dover (1968).

²¹³ Cf. *Avispas* 1044.

recogidos en la tradición épica, yámbica, en Cratino y en los demás comediógrafos? Desde nuestra perspectiva, consideramos que sobre la base del impulso que Cratino había dado a la comedia política, Aristófanes no solo presenta la imagen del político-esclavo, en vez del político-dios, sino que además impone definitivamente en el género, según observamos, un nuevo blanco cómico privilegiado, esto es, el poderoso, que rompe con los blancos cómicos más tradicionales sin poder ni significación social. Por cierto, la poética explícita del comediógrafo en *Nubes* (vv. 545-559) hace hincapié en esta elección del blanco: el ataque se concentra en Cleón en la cima de su poder y como representante del poder, no en el Cleón caído. Aristófanes instala así, a partir de *Caballeros*, un nuevo motivo común de risa social compartida por el público ateniense y un nuevo tratamiento agresivo de ese blanco: la risa descarnada respecto del demagogo, que suplanta la risa centrada en los más débiles, cuyo origen se remonta al modelo aristocrático de la épica.

6.4. La poética explícita de Aristófanes

Hemos intentado demostrar que Aristófanes invierte el valor del tópico del esclavo, ubicado en el estrato inferior de la sociedad, para concentrar el ataque en el polo inverso de la pirámide, el político dominante de la época. Podemos agregar, además, que Aristófanes se aleja de los blancos tradicionales sin poder de manera **consciente e intencionada**. Desde nuestro punto de vista, la prueba de este intento deliberado se encuentra en los pasajes que podríamos denominar de “poética explícita”, en los cuales el comediógrafo pone de manifiesto –a través del coro o del algún otro personaje– las concepciones fundamentales que orientan su producción teatral. Sin embargo, no se puede considerar de modo automático que estos pasajes de “poética explícita” sean enunciados válidos para analizar la obra del comediógrafo, sin someterlos a previo examen

y verificar si esas afirmaciones coinciden con la poética implícita del comediógrafo, es decir, si son coherentes con los principios estéticos que subyacen efectivamente a sus obras.

Para demostrar la existencia de una intención deliberada en el comediógrafo resulta fundamental remitirnos nuevamente a los versos de la parábasis de *Paz*, antes citados, para analizarlos con detalle. Aristófanes dirige en los versos 739-740 el primer reproche contra sus rivales (ἀντίπαλος)²¹⁴: “En primer lugar, [el poeta Aristófanes] es el único de los hombres que hizo que sus rivales cesaran de burlarse siempre de los harapos y de hacer la guerra contra los piojos”. Mediante el uso metonímico de τὰ ῥάκια (“harapos”), el poeta cuestiona a sus rivales tomar como recurso y blanco cómico recurrente a los pobres. El término πρῶτον (“en primer lugar”) genera la expectativa de iniciar una enumeración de motivos cómicos estereotipados, que se confirma en los versos siguientes.

El segundo motivo cómico que Aristófanes se jacta de haber eliminado son los “Heracles panaderos y hambrientos”²¹⁵. Este segundo tópico del Heracles glotón²¹⁶ se encuentra, en efecto, bien atestiguado en varias fuentes, por ejemplo, en el poeta cómico Epicarmo²¹⁷. Sin embargo, Olson observa que a pe-

²¹⁴ El escoliasta observa que estos reproches estarían dirigidos contra Cratino y Éupolis. Cf. Sousa Silva (1997: 232-3).

²¹⁵ Una afirmación semejante se encuentra en *Avispas* 58-9: allí un esclavo afirma que la presente obra no trata sobre la glotonería de Heracles. En la misma tónica del citado pasaje de *Paz* 739-755, Aristófanes desprecia, además, la escena cómica de incluir dos esclavos lanzando nueces al público.

²¹⁶ Sobre el tópico del Heracles glotón, véase Wilkins (2000: 90-97). El tema del Heracles glotón se podría englobar asimismo en el tema cómico, de carácter más general, de la glotonería en sí mismo. Este último aparece atestiguado en el poeta yámbico Hiponacte (118, 135). Es posible, incluso, remontar la temática burlesca de la glotonería al personaje homérico del Cíclope en el canto IX de *Odisea*.

²¹⁷ Olson (1998: 219) señala la frecuente aparición del tópico tanto en el drama satírico (Eurípides, *Alceste* 747-60; *Ion* TrGF 19 F 29) como en la comedia (Cratino fr. 346; Frínico fr. 24) e, incluso, en el propio Aristófanes (*Aves* 1583-90, 1601-4; *Ranas* 62-5, 549-76).

sar de las afirmaciones del coro de *Paz*, Aristófanes en sus comedias también ridiculiza a Heracles por su glotonería y a algunos individuos por su pobreza²¹⁸.

A nuestro modo de ver, la utilización ocasional de estos lugares comunes del humor por parte de Aristófanes no invalida la posibilidad de tomar en serio los postulados del citado pasaje. En el caso del motivo de Heracles, este personaje tiene una función episódica tanto en *Aves* como en *Ranas* y las alusiones a su glotonería ocupan un lugar totalmente marginal respecto de la temática central de las obras y de sus blancos cómicos principales. Sobre la ridiculización de la pobreza, también este recurso se presenta de modo sumamente aislado en la obra del comediógrafo²¹⁹ y, en algunos casos, constituye un mero mecanismo de refuerzo para atacar a los blancos centrales: por ejemplo, la ridiculización de la pobreza de Aminias en *Avispas* (vv. 1267-1274) responde seguramente a que este individuo era un secuaz de Cleón, blanco fundamental de la obra²²⁰. Por lo tanto, la utilización marginal de los citados tópicos cómicos no invalida las objeciones de la parábasis de *Paz* contra los poetas rivales.

Los versos 743-747 presentan el motivo analizado del esclavo sometido a maltrato físico. Aristófanes lo incluye en el marco de su enumeración de tópicos cómicos, lo cual permite sostener, a pesar de que el estado fragmentario en el que nos llega la comedia antigua nos impide comprobarlo claramente, que el tema del esclavo azotado constituía efectivamente un motivo recurrente en los comediógrafos de la época. Hay otras referencias en la obra de Aristófanes a este tipo de escenas trilladas en las que el esclavo y sus padecimientos se vuelven objeto de burla: por ejemplo, en *Ranas* (vv. 1-18) el esclavo Jantias le pregunta a su amo Dioniso si debe protagonizar algunas de las escenas típicas de comedia,

²¹⁸ Olson (1998: 218).

²¹⁹ En *Pluto*, por ejemplo, el blanco central de la sátira son los ricos, caracterizados por su deshonestidad.

²²⁰ Bakola (2005: 611 n. 12) subraya que no se debe tomar en serio la supuesta pobreza de Aminias.

como el recurso de hacer reír por llevar una carga demasiado pesada²²¹. Este pasaje retoma la crítica contra los cómicos contemporáneos, que solían poner en escena el padecimiento de los esclavos y ubicarlos como blanco cómico recurrente²²².

Sin embargo, en el propio Aristófanes encontramos algunas escenas farsescas en las cuales aparece el motivo del maltrato físico al esclavo²²³. Por ejemplo, en *Aves* (v. 1327) el esclavo haragán recibe el escarnio de su amo. También en *Avispas* (vv. 1307) el esclavo funciona como blanco cómico en el sentido más tradicional: el comediógrafo introduce un juego de palabras entre el sustantivo *παῖς* (“esclavo”, “niño”) y el verbo *παίειν* (“golpear”)²²⁴.

Nuevamente, Aristófanes parece contradecirse y nos lleva a preguntarnos si realmente debemos tomar en serio las afirmaciones del coro de *Paz*. Por cierto, el comediógrafo echa mano de recursos tradicionales, pero introduce al mismo tiempo variantes fundamentales. La comedia *Caballeros*, como hemos intentado demostrar, constituye la prueba más evidente: el blanco privilegiado de

²²¹ *Ranas* 1-18 (ed. Dover, 1993): *Ξανθίας*: Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὦ δέσποτα, / ἐφ’ οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι; (...)/ *Ξανθίας*: μὴδ’ ὅτι τοσοῦτον ἄχθος ἐπ’ ἐμαντῶ φέρων, / εἰ μὴ καθαιρήσει τις, ἀποπαρδήσομαι; / *Διώνυσος*: μὴ δῆθ’, ἴκετεύω, πλήν γ’ ὅταν μέλλω ‘ξεμείν. / *Ξανθίας*: τί δῆτ’ ἔδει με ταῦτα τὰ σκεύη φέρειν, / εἶπερ ποιήσω μὴδὲν ὥνπερ Φρύνιχος / εἴωθε ποιεῖν καὶ Λύκις κάμειψίας; / *Διώνυσος*: μὴ νυν ποιήσης, ὡς ἐγὼ θεώμενος, / ὅταν τι τούτων τῶν σοφισμάτων ἴδω, / πλεῖν ἢ ‘νιαυτῶ πρεσβύτερος ἀπέρχομαι (*Jantias*: “¿Debo decir alguno de los chistes acostumbrados, amo, / que siempre hacen reír a los espectadores? (...)/ ¿No debo decir que si llevo sobre mí una carga tan pesada, / si no me la quitan, me tiraré un pedo?” / *Dioniso*: “No, te lo suplico, solo cuando ya vaya a vomitar”. / *Jantias*: “¿Y para qué era necesario que llevara este equipaje, / si no voy a hacer nada de lo que acostumbran / componer en sus comedias Frínico, Lícide y Amipsias?” / *Dioniso*: “Pues no lo hagas, porque yo como espectador / cuando veo una de esas invenciones, / salgo del teatro más de un año más viejo”).

²²² Sousa Silva (1997: 237) señala que en los frs. 318 y 319 K Aristófanes vuelve a emplear el motivo del esclavo que lleva el equipaje.

²²³ Sommerstein (2009: 140) destaca que en la comedia aristofánica no solo los esclavos son sujetos a maltrato físico, sino también algunos hombres libres como, por ejemplo, los sicofantas. En este sentido, afirma que Aristófanes subvierte algunas distinciones entre ciudadanos y esclavos. Sommerstein sostiene que la distinción entre el “nosotros” y el “ellos” en la comedia no se relaciona con el hecho de si el personaje es un hombre libre o un esclavo, sino con la circunstancia de si está a favor o en contra del proyecto cómico. El espíritu inclusivo de la comedia incorpora también a los esclavos, que suelen participar de los planes del héroe.

²²⁴ Cf. Ehrenberg (1951: 187).

la obra ya no es el esclavo en sí mismo, sino el poderoso Cleón. Aristófanes, por lo tanto, realiza una inversión respecto del tópico cómico convencional al colocar como objeto de burla ya no a un individuo sin relevancia social, sino a un personaje de máxima importancia política. Podemos afirmar, sin embargo, que si en *Caballeros* el tratamiento del tópico resulta innovador, en otras obras el comediógrafo apela ocasionalmente al recurso tradicional²²⁵.

Luego de enumerar y cuestionar los motivos tradicionales (pobres, Heracles, esclavos), el comediógrafo hace referencia a su propia elección del blanco cómico privilegiado:

Χορός

τοιαῦτ' ἀφελῶν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ
 ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπύργωσ' οἰκοδομήσας
 ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις,
 οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῶδῶν οὐδὲ γυναῖκας,
 ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει,
 διαβάς βυσσῶν ὄσμάς δεινὰς κάπειλὰς βορβοροθύμους.
 καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,
 οὐ δεινότεται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτίνες ἔλαμπον (...).

Dejando de lado estas cosas malas, vulgaridades e innobles bufonadas, compuso para nosotros un gran arte, y al construirlo levantó torres con grandes palabras y pensamientos y con burlas que no son de mercado; no ridiculizó ni a hombrécitos comunes ni a mujeres, sino que con la furia de Heracles atacó a los más grandes, atravesando el terrible hedor de los cueros y las amenazas de espíritus

[cenagosos.

Y en primer lugar luchó contra la fiera misma de dientes afilados, de cuyos ojos de Cinna brillaban terribles rayos (...).

(vv. 748-755)

²²⁵ En *Ranas* 628-673 encontramos otro ejemplo de ruptura del tópico convencional: Dioniso aparece disfrazado de esclavo y su esclavo Jantias, de amo. Para descubrir quién es el verdadero amo, Éaco los somete a una golpiza, con el supuesto de que los dioses no sufren el dolor físico. En la escena Dioniso disimula cómicamente sus quejas de dolor después de cada azote. En este caso, el verdadero objeto de burla, el blanco privilegiado, es el dios Dioniso. Esta operación de desplazamiento del blanco—desde un personaje inferior (el esclavo) hacia un personaje superior (el dios)— es en cierta medida análoga a la que el poeta realiza en *Caballeros*.

De acuerdo con esta poética explícita de *Paz* y con la realización concreta que encontramos en algunas de sus obras, Aristófanes de manera deliberada deja de lado los sujetos sociales poco valorados para tomar como objeto de burla privilegiado a sujetos de alta relevancia social. El poeta, según afirma el mismo coro, ha desplazado a los “hombrecitos simples” (ἰδιῶται ἀνθρωπίσκοι), hombres comunes y vulgares, para ridiculizar a los “más grandes”, los más poderosos (μέγιστοι; vv. 51-52). El mejor ejemplo de este cambio de perspectiva es, precisamente, el ataque virulento centrado en la figura de Cleón en *Caballeros*, como el propio Aristófanes explicita en la parábasis (“la fiera misma de dientes afilados, de cuyos ojos de Cinna brillaban terribles rayos”, vv. 754-5). Este pasaje de *Paz* representa, por lo tanto, todo un programa manifiesto en relación con la poética del blanco cómico²²⁶: la desviación deliberada de blancos sin poder (*i.e.* el pobre, el esclavo) o de blancos mitológicos tradicionales (el Heracles glotón), que también era frecuentemente presentado como esclavo²²⁷, para focalizarse en blancos de mayor riesgo y compromiso.

A propósito del tópico de Heracles, podemos subrayar el giro que va de la comedia mitológica²²⁸ hacia el predominio completo de la sátira en Aristófanes²²⁹. Por cierto, la figura de Heracles, junto con la de Odiseo, eran los personajes favoritos de la comedia mitológica²³⁰. El ataque de blancos mitológicos conlleva, sin duda, menos riesgo y menores consecuencias extratextuales que el ataque satírico contra blancos de existencia real. De acuerdo con nuestra hipótesis, los blancos satíricos tienen una dimensión polémica mayor que los blancos paródicos intertextuales porque permiten trascender más fácilmente las fronteras

²²⁶ En *Avispas* 1029-35 encontramos un pasaje similar al de *Paz*, en el cual el coro elogia los servicios prestados por el poeta al pueblo ateniense en su lucha contra los μέγιστοι y, en particular, contra Cleón.

²²⁷ Sobre la figura de Heracles como esclavo, véase Olson (1998: 218-9).

²²⁸ En el poeta Epicarmo y en el comediógrafo Cratino encontramos ejemplos de comedia mitológica, si bien en Cratino la comedia mitológica suele mezclarse con la sátira política.

²²⁹ Este giro se verifica, al menos, en las obras tempranas en las cuales la parodia mítica tiene un lugar marginal.

²³⁰ Phillips (1959) y Murphy (1972: 175).

de la mera ficción. Este giro de la parodia mitológica a la sátira plena pone también en evidencia la intención de potenciar los efectos argumentativos extratextuales del humor²³¹.

Por último, cabe subrayar que el poeta incluye dentro de su serie de motivos cómicos sin relevancia a las mujeres. Sin duda, la mujer constituía un blanco cómico privilegiado dentro de la tradición cómica. El yambo sobre las mujeres del poeta arcaico Semónides, que retoma la visión de Hesíodo, constituye una prueba evidente. Como en los otros motivos antes analizados, Aristófanes no prescinde del blanco femenino en sus obras (*Lisístrata*, *Tesmoforiantes*, *Asambleístas*)²³²; pero al igual que en los otros casos el blanco satírico central, por ejemplo, en *Lisístrata*, se desplaza de los tópicos tradicionales para tomar como eje privilegiado de la burla la política belicista masculina. Las burlas típicas contra las mujeres, como por ejemplo las referencias a su avidez sexual y su gusto por el engaño –ya presentes en el yambo sobre las mujeres de Semónides²³³–, no constituyen más que motivos cómicos secundarios que rodean el eje satírico privilegiado: la política a favor de la guerra sustentada por los ciudadanos de la asamblea, compuesta íntegramente por hombres. El verdadero blanco, entonces, son los agentes reales de la política en Atenas, es decir, los hombres, y no las mujeres que quedaban al margen de la asamblea y de la toma de decisiones en los asuntos públicos²³⁴.

²³¹ Es interesante destacar que en la comedia aristofánica la figura del glotón, que retoma el tópico del Heracles voraz, ya no es encarnado por el mítico Heracles, sino por los políticos que devoran los bienes de Demos. Por lo tanto, el *tópos* tradicional se ha politizado.

²³² Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estas obras son posteriores a *Paz*.

²³³ Loraux (1991: 221) destaca que Aristófanes retoma en sus obras la vieja tradición de la invectiva que evidencia el desprecio de lo femenino.

²³⁴ Robson (2009: 84-7) afirma que los estereotipos femeninos en la comedia aristofánica (*i.e.* ser amantes del vino, del sexo, engañar a sus maridos) reflejan preocupaciones serias de los hombres respecto a las mujeres y refuerzan actitudes culturales existentes, esto es, la idea de que la mujer es potencialmente peligrosa y debe ser segregada de los hombres y estrictamente vigilada. En nuestra opinión, la sátira aristofánica no se limita a fortalecer ideas compartidas, sino que va más allá de esta mera función de refuerzo. Las ideas comunes se emplean como recursos persuasivos para favorecer la complicidad y, a partir de esa base común, derivar hacia objetos

Hubbard (1991), en su análisis sobre las parábasis en Aristófanes, considera que las afirmaciones del coro de *Paz*, así como otras de la misma índole, son irónicas porque Aristófanes no evita los tópicos cómicos allí mencionados²³⁵. Desde nuestro punto de vista, en cambio, Aristófanes se vale de motivos cómicos tradicionales (esclavos, mujeres) como una estrategia retórica para darles mayor consenso a sus nuevos blancos privilegiados. El comediógrafo necesita generar complicidad con su público para orientar la risa hacia esos nuevos blancos controvertidos; por lo tanto, se apoya en la utilización de estos motivos cómicos socialmente instalados con el objetivo de producir el consenso necesario. Pero esos tópicos tradicionales ya no son su verdadero blanco privilegiado de burla, sino que Aristófanes los utiliza para captar la empatía de su público, vencer sus posibles resistencias y poder derivar, entonces, desde blancos compartidos hacia blancos controvertidos como Cleón.

6.5. El tópico del esclavo en *Caballeros*: conclusiones

Caballeros implica un giro contundente en la elección de blancos cómicos privilegiados, que se instala dentro del género cómico. Con el impulso inicial de Cratino, Aristófanes amplía los límites de lo risible y lo desplaza de blancos me-

más conflictivos de burla, como ser la política masculina dominante. Una opinión distinta sostiene Taaffe (1993: 21), quien argumenta –a propósito de *Lisístrata*– que esta comedia celebra la masculinidad, al espectador ideal masculino y muestra el absurdo de la actuación de las mujeres en la vida pública. A nuestro modo de ver, esta postura es parcialmente cierta, ya que consideramos que el blanco central de *Lisístrata* no son las mujeres, sino la política belicista masculina. Por otra parte, la mujer de Atenas reemplaza como heroína al campesino, como bien han señalado Lévy (1976) y Loraux (1991: 213).

²³⁵ Sidwell (2009: 31-44) sintetiza todos los motivos que Aristófanes critica (cf. Emerson, 1889; Murphy, 1972; Murray, 1987). Sidwell (2009) argumenta que no hay contradicción en el empleo por parte de Aristófanes de estos motivos que descalifica, porque el comediógrafo simplemente estaría parodiando a sus rivales, afectos a estos recursos vulgares (2009: 18). Robson (2009: 4-8), por su parte, considera que hay que tener en cuenta que la crítica contra los rivales era un recurso convencional de la comedia, por ende, resulta problemático identificar cuál era la verdadera opinión personal del poeta sobre el uso de estos motivos.

nos comprometidos, por el lugar que ocupan en la sociedad (el Tersites vapuleado, el enemigo personal del poeta yámbico, los esclavos, los pobres, las mujeres), a blancos más significativos desde el punto de vista político y social (demagogos, generales, reconocidos sabios y poetas).

Esta elección de nuevos blancos privilegiados, que no implica la desaparición completa de los tradicionales, sino su pérdida de relevancia frente a los nuevos, significa un giro en la relación del arte cómico con la realidad política y social. Si los blancos tradicionales no hacen más que reafirmar el lugar degradado de ciertos sujetos sociales (los débiles, las mujeres, los esclavos, los pobres, etc.), la nueva elección de blancos cómicos desafía a la "opinión pública" al poner en cuestión a sujetos prestigiosos e influyentes. Este cambio en la elección del blanco –ya presente en *Acarnienses*, pero de manera menos contundente y radical– implica una voluntad de ejercer mayor grado de influencia sobre los asuntos públicos, de incidir en la vida de la *pólis* y torcer opiniones mayoritarias sobre personajes socialmente valorados. El blanco aristofánico ya no genera, entonces, un efecto argumentativo débil de mero refuerzo de estereotipos negativos compartidos, sino que promueve un fuerte efecto argumentativo-polémico contra blancos prestigiosos.

Hemos sostenido que el blanco relevante o destacado permite que el discurso cómico tenga mayor capacidad de daño. En cambio, cuando el blanco es irrelevante o sin poder y se encuentra devaluado *a priori* a los ojos del receptor, la dimensión polémica potencial de lo cómico disminuye porque el personaje ya es bajo por sí mismo. Al mismo tiempo, si la comedia ataca estereotipos negativos aceptados de larga tradición, cumple una función polémica débil: el simple refuerzo de esa imagen negativa preexistente; en cambio, si presenta blancos novedosos (al menos parcialmente) y, por lo tanto, menos consensuados, el efecto polémico se acrecienta. En definitiva, la adopción del blanco del demagogo –blanco a la vez poderoso y, por eso mismo, innovador– potencia claramente la fuerza argumentativo-polémica del humor respecto de los pares cómicos

tradicionales anteriores que se focalizaban en objetos de mofa convencionales y sin poder. En la medida en que Cleón es el político más influyente de la época, la ruptura respecto del modelo del débil es más radical que en *Acarnienses* y la capacidad de daño de lo cómico alcanza su potencia máxima.

Podemos preguntarnos, por último, cuáles eran los límites para la burla en la Atenas del siglo V a. C., o bien cuál era el orden del discurso²³⁶ cómico que regulaba qué blancos podían ser susceptibles de convertirse en objeto de risa y cuáles no. A nuestro modo de ver, en el marco de la democracia ateniense que permite la *parrhesía* (libertad de palabra), se produce la posibilidad de ampliar el espectro típico de blancos cómicos; en ese marco, los blancos tradicionales sin poder dejan lugar entonces a blancos más destacados. El surgimiento de la “comedia de demagogo” y el desplazamiento desde la comedia mitológica hacia la sátira neta posibilitan un mayor grado de cuestionamiento, al menos un cuestionamiento más directo respecto de la realidad política. Por otra parte, los personajes tópicos tradicionales pasan a cumplir una función diferente en la obra del comediógrafo de la que desempeñaban en sus modelos antecesores: ya no ocupan el eje del ataque cómico, no constituyen un **fin**, un objeto cómico en sí mismo, sino que se emplean meramente como un **medio** para generar complicidad en torno a blancos menos compartidos y, a partir de esos lugares comunes, vencer las posibles resistencias que podría haber experimentado el público frente a blancos poco consensuados como Cleón.

²³⁶ Véase Foucault (1970), quien analiza en *El orden del discurso* diversos tipos de control que la sociedad impone a la producción discursiva.

7. CONCLUSIONES

Nos hemos concentrado en el análisis de las tres escenas agonales que estructuran la obra para estudiar la construcción del par cómico del Morcillero y Paflagonio, que constituye el eje de los mecanismos de persuasión cómica en *Caballeros*. Destacamos, además, la función persuasiva del orden y el carácter estratégico de estas tres escenas y de los tópicos tradicionales, con especial énfasis en el tópico del esclavo.

En primer lugar, concluimos que el ordenamiento de las escenas agonales, sus características y el papel que cumplen los personajes en cada una de ellas reproducen la estructura del discurso político no ficcional y potencian la eficacia persuasiva de la obra. La primera escena agonal se dirige especialmente hacia el público afín a la postura del enunciador: clases acomodadas y políticos rivales; la segunda constituye un intermedio cómico que apunta a quebrar la relación entre Cleón y los consejeros satirizando el accionar de las dos partes involucradas; la tercera es la más relevante y se propone, principalmente, ganar la adhesión del público demótico partidario de Cleón.

Por otra parte, determinamos que *Caballeros* tiene una importancia fundamental en la creación y en la instalación definitiva, en el género, de nuevos blancos cómicos privilegiados. Aristófanes retoma la tradición del motivo del esclavo y del maltrato físico contra el débil, pero le imprime un nuevo sesgo: su blanco cómico dominante ya no son los ἰδιῶται, sino los μέγιστοι. Por el contrario, la poesía homérica toma como blanco de risa y objeto de maltrato a figuras inferiores; los poetas yámbicos ridiculizan con estos motivos al enemigo personal; en Cratino el blanco privilegiado es el poder político, pero todavía ridiculizado mediante la digna figura de un dios, a través de la tradicional parodia mitológica. Aristófanes, en cambio, ubica al demagogo en el último escaño social, el del esclavo, e impone un nuevo tipo cómico, un nuevo blanco privilegiado

que funda el subgénero de la “comedia de demagogo” e inaugura una nueva risa descarnada contra el poder político.

La elección en *Caballeros* de un blanco tradicional como el esclavo, socialmente consensuado –un blanco fácil, por así decirlo–, involucra una estrategia retórica que permite ampliar los límites de lo risible y desplazarse desde un tópico cómico compartido por el público y que, por lo tanto, no genera conflicto, hacia un blanco más controvertido y de escaso consenso, como el líder político más importante de la época. El personaje de Paflagonio-Cleón reúne, además, un concentrado de tópicos cómicos que favorecen la argumentación. No solo está presente el motivo del esclavo, sino también, entre otros, el del adulator, el del fanfarrón, el del perro ladrón y, fundamentalmente, el esquema tópico del burlador-burlado, que asocia al par cómico Paflagonio/Morcillero con la dupla tradicional y sus sentidos vinculados: de un lado un personaje positivo, burlador y vencedor; del otro un personaje negativo, burlado y vencido.

La construcción de la dupla cómica sigue operando, al igual que en *Acarnienses*, como el núcleo de los mecanismos de persuasión cómica implementados en la obra. Según nuestra hipótesis, la dupla permite distribuir de manera desigual las variables hostiles e inofensivas del humor y funciona como una clave central de interpretación para el público. En el par cómico de *Caballeros*, si bien el polo positivo presenta importantes variantes respecto del esquema de *Acarnienses*, el polo negativo se adapta perfectamente al modelo y concentra las variables más ofensivas del humor. Habíamos determinado que el anclaje contextual es un factor fundamental que refuerza la capacidad de daño de lo cómico. En este sentido, *Caballeros* apela permanentemente a referencias contextuales. El Cleón ficcional se ajusta en varios puntos –más de los que ha reconocido la crítica– al retrato del Cleón histórico (al menos pretendidamente histórico) que encontramos en Tucídides: 1) Cleón gozaba por la fecha de representación de *Caballeros* de la mayor popularidad ante el *dêmos*; 2) el demagogo mantuvo siempre una posición pro-belicista y frustró todo intento de tregua; 3) la des-

cripción de los sucesos de Pilo en Tucídides le atribuye el mayor mérito a Demóstenes y critica las aptitudes de Cleón como general; 4) el líder tenía un estilo oratorio violento; 5) recurría a la difamación; 6) era fanfarrón y sus valentonas habían llegado, incluso, a provocar la risa de la asamblea; 7) tenía una pésima relación con Nicias. En síntesis, el correlato contextual permanente de la obra permite identificar al Cleón real y las situaciones históricas en las que participa, y le asigna a la pieza un carácter predominantemente satírico que deja translucir sus intenciones argumentativas. El humor paródico (por ejemplo, la parodia de la *rhêsis* del mensajero o la parodia del héroe trágico encarnada por el antagonista) se subordina a la sátira, colaborando con el ataque contra el blanco contextual, y cumple un papel todavía más secundario que el que tenía en el ataque contra Lámaco. Sin duda, en *Caballeros* el humor satírico desplaza notablemente el uso de otras formas del humor menos hostiles y el ataque cobra, por lo tanto, la mayor virulencia.

Además de la presencia de claras **referencias contextuales** (1), Paflagonio recibe sin excepción las demás variables hostiles del humor, capaces de generar serios efectos argumentativos sobre su blanco:

(2) Los recursos cómicos son reforzados por múltiples **marcas de enunciación negativas**, marcas convencionales que permiten al público determinar quién es el blanco central y quiénes los atenuados (por ejemplo, las sucesivas derrotas del personaje en los *agônes* frente a las victorias del héroe; la caracterización negativa de Paflagonio sostenida desde el principio hasta el final de la obra, por oposición a los blancos atenuados –el Morcillero y Demos– que experimentan una conversión en el desenlace).

(3) Las marcas de enunciación negativa (incluidos los recursos cómicos) generan una **distancia antagónica entre el polo negativo y el enunciador-autor** –incrementada por el dato contextual de que Aristófanes habría tenido un litigio real con el demagogo–, y al mismo tiempo propician la identificación entre el polo positivo (Demóstenes, los caballeros y finalmente el Morcillero) y el poe-

ta. El polo positivo se asimila también a la figura del poeta por su papel de “satirista”. Esto significa que los recursos cómicos se generan por doble vía, como en el par tradicional: a través de los burladores-personajes en escena y a través del burlador-autor que construye una imagen ridícula del antagonista. Paflagonio, por cierto, siempre ataca poniéndose en ridículo a sí mismo. La doble vía del ridículo produce un efecto polémico multiplicado.

(4) El blanco central es ridiculizado con una **frecuencia** tal que exagera la dimensión polémica de lo cómico. Como subrayamos, todas las intervenciones de Paflagonio lo dejan en ridículo a él mismo y este constituye el blanco dominante desde la apertura hasta el final de la pieza.

(5) El blanco central es ridiculizado casi exclusivamente en **aspectos comprometedores** que afectan seriamente su imagen pública de líder político; las burlas ingenuas, en cambio, atañen a los blancos atenuados (por ejemplo, los caballeros, ridiculizados por el aspecto físico de sus melenas).

(6) El blanco central es **excluido** de manera drástica del conjunto de los destinatarios: es el único verdadero “contradestinatario” de la obra, mientras que los otros actores sociales involucrados son “prodestinatarios” (afines al enunciador) o “paradestinatarios” (indecisos). La exclusión de Paflagonio, además, se pone en escena de manera concreta mediante su expulsión de la Pnix.

(7) El blanco central es **poderoso** y, a la vez, **novedoso** respecto de los blancos tradicionales (débiles, esclavos, mujeres, pobres, etc.), hecho que incrementa la capacidad de daño de lo cómico.

Si comparamos la construcción del blanco central de *Acarnienses* y el de *Caballeros* podemos notar que en esta última obra las variables de por sí ofensivas del humor no solo se aplican de manera concentrada sobre el antagonista, sino que además se potencian al máximo: 1) el anclaje contextual del personaje de Paflagonio es más insistente y aporta mayores precisiones que el de Lámaco; 2) las marcas de enunciación negativa, con la mención constante

de las nefastas cualidades de Paflagonio, no abandonan en ningún momento al personaje; 3) el antagonismo presente entre el polo negativo y el enunciador-autor está acentuado por la existencia de un litigio real entre ellos; 4) la recurrencia del ataque, que comienza en los primeros versos de la obra y se extiende hasta el final, es marcadamente mayor que en el caso de Lámaco; 5) el ataque cómico involucra aspectos comprometedores desde el primer momento y no presenta un tono gradual ascendente como en *Acarnienses*; 6) la exclusión del conjunto de los destinatarios es, por lo tanto, inmediata; 7) la mezcla de tópicos tradicionales y aspectos innovadores respecto de esos tópicos está presente tanto en Lámaco como en Paflagonio; sin embargo, el concentrado de tópicos que se aplica sobre Paflagonio potencia la fuerza persuasiva negativa de los mismos. En particular, el *tópos* del esclavo, al rebajar al político más poderoso de Atenas al lugar más degradado, genera una fuerza destructiva notable. Por otra parte, el poder real de Cleón, el político más influyente del momento, era más destacado que el de Lámaco; en este sentido, el quiebre con el estereotipo del débil resulta más notorio y radical en su caso y el humor tiene, por ende, una capacidad de daño mucho mayor, proporcional a su poder.

Sin duda, la aplicación sobre Paflagonio de las variedades más ofensivas del humor potenciadas al máximo hace que la intención argumentativa polémica sea más evidente en *Caballeros* que en *Acarnienses*, y explica concretamente por qué parte de la crítica ha aceptado la presencia de esta dimensión persuasiva en un caso y no en el otro²³⁷, si bien está presente en ambas.

Como de costumbre, los otros personajes reciben las variedades más inocuas del humor que mitigan el poder corrosivo de lo cómico. La escala cómica ubica en el estrato inferior al blanco central aislado y bien diferenciado de los demás estratos. En la cima se destaca el poeta, elogiado como de costumbre en la parábasis. Por debajo del poeta, se posicionan los personajes que secundan al héroe y que cumplen una función de héroes cómicos alternativos en la primera

²³⁷ Véase introducción de este capítulo (pp. 238-9).

mitad de la obra hasta la parábasis: Demóstenes y el coro, favorecidos por múltiples marcas de enunciación positivas. Inmediatamente luego de esa franja se encuentra el personaje de Demos, equivalente a los campesinos de Acarnes. Si bien Demos en un primer momento es sometido a la burla mediante la imagen del tonto engañado, luego esa ridiculización se mitiga mediante su transformación y reforma final. La conversión de Demos expresa, en primer lugar, los efectos que el poeta espera conseguir sobre el público demótico; en segundo término, permite ubicar al pueblo en un lugar finalmente positivo, de blanco cómico atenuado, que mantiene intacta la empatía entre el poeta y su público y deja aislado a Paflagonio como blanco central de la pieza.

El Morcillero, por su parte, asume un papel complejo y ambiguo en la escala cómica: al principio constituye un doble cómico de Paflagonio y un recurso humorístico más para atacar a Cleón desde una perspectiva genérica; pero al final se transforma en héroe cómico neto, opuesto y complementario del polo negativo de la dupla, es decir, un buen líder benefactor y salvador de Demos. Los héroes cómicos alternativos cumplen, por lo tanto, la función fundamental de defender la posición del enunciador-autor mientras el héroe –su portavoz más habitual– no goza todavía de suficiente legitimación por su carácter negativo de doble cómico. El Morcillero mantiene, además, una serie de marcas convencionales que caracterizaban al polo positivo de la dupla de *Acarnienses* y que lo contraponen al polo negativo: (1) es un personaje ficcional, sin referencia individualizada, como Diceópolis; (2) recibe marcas de enunciación positivas, especialmente, al final de la pieza; (3) se identifica con el enunciador-autor, básicamente por el enemigo común; (4) la frecuencia del ataque cómico es sostenida, pero se interrumpe por completo con su transformación final; (5) el desenlace anula todo tipo de burlas comprometedoras e incorpora al héroe dentro del conjunto de destinatarios (6); (7) el héroe es un ciudadano ordinario, sin poder, que ocupa una posición más débil que su antagonista, pero que experimenta una *peripéteia* positiva. En otras

palabras, el héroe concentra las variables más inofensivas del humor, mientras que Paflagonio absorbe claramente las hostiles. En definitiva, la utilización –con variantes– del esquema del par cómico, especialmente en el final cuando se reinstala plenamente su lógica binaria, es también en *Caballeros* el recurso central de persuasión cómica, que permite guiar la interpretación de los espectadores, pese a las irreductibles ambigüedades de la obra.

El par cómico de *Caballeros* se caracteriza, sin duda, por la particularidad de que la figura del héroe cómico es mutante; por el contrario, la del antagonista no presenta prácticamente ambigüedades. El carácter totalmente definido del antagonista desde la primera escena permite que la figura del héroe aparezca un tanto desdibujada hasta el final. En este sentido, la construcción de la dupla cómica de *Caballeros* es inversa a la de *Acarnienses*: en *Acarnienses* la función de Diceópolis como héroe cómico resulta menos equívoca, más transparente y se concentra en su sola figura desde el comienzo, mientras que su antagonista Lámaco tiene un protagonismo restringido y el discurso negativo es asumido antes de su aparición por una serie de personajes alternativos, como los participantes de la asamblea y el coro de acarnienses. Por el contrario, en *Caballeros* la figura del polo positivo es múltiple y sujeta a cambios, mientras que el polo negativo resulta totalmente estable, protagónico y unificado de principio a fin. Pero a pesar de la condición mutante del polo positivo, la lógica del par cómico se mantiene gracias al carácter claramente definido del polo negativo, a la distribución desigual de las variedades hostiles e inofensivas del humor y a la presencia de los héroes alternativos de refuerzo.

CAPÍTULO QUINTO

EL PAR CÓMICO EN AVISPAS Y PAZ

I. INTRODUCCIÓN

El estudio de *Acarnienses* y *Caballeros*, las primeras obras del *corpus* conservado, nos ha llevado a determinar que el par cómico aristofánico estructura el eje de la polémica política en las comedias tempranas, funciona como una sencilla clave de interpretación para el público, en todos sus niveles, y colabora con la estrategia persuasiva de las obras.

En *Acarnienses* hemos identificado los rasgos distintivos de la dupla en su forma más pura. En *Caballeros* el esquema sufre ligeras modificaciones, sobre todo en cuanto a la construcción de la figura del héroe, que obedecen a las intenciones comunicativas de la obra: el Morcillero solo asume de manera cabal su condición de polo positivo en el desenlace de la pieza. Sin embargo, en líneas generales, ambas comedias se sujetan al esquema binario, heredado de la tradición literaria, compuesto por los polos antagónicos del burlador y el burlado y del vencedor y el vencido. También la comedia *Nubes*, si bien escapa a nuestro *corpus*¹ y contamos solo con una segunda versión modificada de la misma, mantendría a grandes rasgos el esquema básico definido a partir de *Acarnienses*: Sócrates tiene un referente extratextual, es burlado en aspectos que comprometen seriamente su imagen y, por su condición de hombre sabio, constituye un personaje destacado en la Atenas contemporánea, entre otros factores que potencian la fuerza corrosiva del humor. Por el contrario, Estrepsiades carece de referencia y representa a un simple ciudadano. A diferencia de los otros héroes cómicos, es un campesino ingenuo y falto de inteligencia, pero se redime finalmente de su credulidad pasada en la "nueva educación" con el incendio del "pensadero" y su

¹ Véase nota 1 de la "Introducción".

repudio de la enseñanza de corte sofístico. En este sentido, Estrepsíades se asemeja al Morcillero por su redención final. El héroe termina por alcanzar un nivel superior en el plano intelectual del que tenía al comienzo, en tanto descubre los embustes y el peligro de las lecciones de su antagonista; en otras palabras, aspira en un principio a convertirse en doble cómico de su inescrupuloso maestro, pero finalmente deviene su detractor y destructor. Sócrates, en cambio, no experimenta transformaciones, constituye un blanco negativo inamovible de principio a fin y se encuadra en el estereotipo del mentiroso amoral y burlador astuto, que termina burlado y vencido por el polo positivo².

Hasta la comedia *Nubes* el esquema del par cómico se ajusta básicamente al modelo de *Acarnienses*, sobre todo en lo que respecta a la construcción del polo negativo, que puede ser claramente reconocido por el público gracias a las marcas de enunciación convencionales. De todas ellas, la más relevante y definitoria en las obras analizadas es la presencia de un referente extra-textual individualizado, que si bien puede no ajustarse exactamente con la realidad histórica, permite que el humor traspase las fronteras de la ficción³. Las obras restantes de nuestro corpus, *Avispas* y *Paz*, siguen igualmente al esquema binario de la dupla cómica, pero ambas introducen la significativa variante de presentar un polo negativo sin referencia extratextual personalizada: Filocleón, en un caso, y Pólemos en otro. Dado que las características estructurales del par cómico aristofánico han sido analizadas con detalle tanto en *Acarnienses* como en *Caballeros*, nuestro análisis de *Avispas* y *Paz* se limita, sobre todo, al estudio de las particularidades que diferencian a estas duplas de las anteriores y sus implicancias para la interpretación de las obras.

² Para un análisis más detallado del par cómico en *Nubes*, véase Schere (2009).

³ Lámaco y Paflagonio son fáciles de individualizar, el primero por su nombre y el segundo por sus características bien reconocibles.

II. EL PAR CÓMICO EN AVISPAS

II.1. EL PROBLEMA DEL HÉROE CÓMICO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La comedia *Avispas* pone en escena el enfrentamiento entre el viejo juez Filocleón, adicto a la actividad judicial e impiadoso con los imputados, y su hijo Bdelicleón, quien intenta alejarlo definitivamente de las cortes y retenerlo en su hogar. A partir del influyente estudio de Whitman (1964), la crítica contemporánea se ha inclinado por sostener que el personaje de Filocleón es el héroe cómico de la pieza, si bien no se ajusta plenamente al paradigma conocido. Según Whitman, el carácter heroico de Filocleón se estructura en torno a la noción de *πονηρία* y a la presencia de componentes animales, humanos y divinos en el personaje⁴. Sin embargo, el autor destaca que Filocleón, a diferencia de otros héroes, no presenta la mezcla grotesca de elementos diversos: Filocleón es de manera excluyente un animal o un dios, pero no todo a la vez⁵. Desde nuestra perspectiva, el juez Filocleón es en realidad el blanco central de la obra y obedece al estereotipo humorístico del tonto, de acuerdo con el esquema heredado del par cómico. Su hijo Bdelicleón, por su parte, quien se muestra en todo superior a su padre, constituye el verdadero héroe de la pieza, según intentaremos demostrar.

En la década de los setenta, Dover (1972) retoma la hipótesis fundacional de Whitman y considera también a Filocleón como el héroe cómico de la obra. Sin embargo, el autor observa que los dos personajes generan la simpatía del público y reconoce que Filocleón acumula un concentrado de rasgos negativos que no tiene equivalente en ningún otro héroe aristofánico⁶. En la misma línea, Paduano (1974) advierte lo que ha denominado "estructura paradójica de la obra": el héroe cómico, a su entender Filocleón, ya no es el portador de la ideología defen-

⁴ Whitman (1964: 162-3).

⁵ Whitman (1964: 163).

⁶ Dover (1972: 125-127) sintetiza las cualidades negativas de Filocleón: disfruta condenando a los imputados (*i.e.* vv. 320-323); es afecto al robo (*i.e.* v. 357); confiesa su cobardía en la guerra (vv. 357 ss.); no respeta la voluntad de los muertos (vv. 583-586); mantiene contactos incestuosos con su hija (vv. 607-9).

dida en la pieza, como suele suceder en las otras comedias⁷, sino su hijo Bdelicleón; esto significa que el espectador se identifica, por un lado, con la "vitalidad prepotente" de Filocleón y, por otro, con la razón política de su hijo⁸. En este sentido, el efecto político de *Avispas*, subraya Paduano, no puede ser nunca tan eficaz como el de *Acarnienses* o *Paz*⁹.

Otros autores clásicos que en la década siguiente han estudiado el problema del héroe cómico, como McLeish (1980) y Thiery (1986), reafirman la posición de Whitman. McLeish considera que Filocleón encuadra en el personaje del *πονηρός*, así como otros héroes de las obras tempranas (*i.e.* Diceópolis, Morcillero, Trigeo); mientras tanto, Bdelicleón obedece al tipo del *σπουδαῖος*, es decir, un personaje de carácter serio¹⁰. Thiery, por su parte, reconoce que la identificación de la audiencia puede orientarse tanto hacia Filocleón como hacia Bdelicleón porque este último representa el punto de vista razonable de todas las cosas; asimismo, Bdelicleón constituye un portavoz privilegiado del poeta¹¹. Sin embargo, Thiery subraya que Bdelicleón resulta una figura insípida, mientras que Filocleón es uno de los personajes más simpáticos de Aristófanes. A su en-

⁷ Paduano (1974: 38).

⁸ Paduano (1974: 28-29).

⁹ Paduano (1974: 40). También en los años setenta Henderson [1975] (1991: 78-82) admite que Bdelicleón está en lo cierto al sostener que la permanencia en el hogar es el mejor lugar para un hombre viejo. Con todo, considera que Filocleón alcanza su estatura heroica como una suerte de "hombre natural", si bien debe finalmente permanecer en el mundo real y someterse a sus leyes, y subraya que el personaje genera nuestra simpatía por su deseo de liberarse de las restricciones sociales y físicas propias de su edad. Sobre la oposición entre *φύσις* y *νόμος* encarnada por los protagonistas, cf. también Whitman (1964: 145).

¹⁰ McLeish (1980: 54-56). Según el autor, la mayoría de los oponentes de las obras tempranas son *ἀλαζόνες* (*i.e.* Lámaco, Paflagonio, Pólemos), a diferencia de Bdelicleón.

¹¹ Reckford (1987: 273-4) destaca también los paralelismos entre Bdelicleón y la figura del poeta. Hubbard (1991: 114), por su parte, ha argumentado que las figuras de Bdelicleón y Filocleón representan la confrontación entre "el joven poeta cómico y el obstinado, incorregible, público ateniense, al que intenta reformar solo con limitado éxito". Sin embargo, Hubbard resalta que Bdelicleón resulta finalmente tan tiránico como los demagogos que manipulan a los jueces y que el poeta termina por reconocer que el público es su propio amo y no puede ser controlado por el comediógrafo más que por los políticos. En suma, Hubbard considera que la característica distintiva de *Avispas* es la presencia de dos protagonistas simpáticos con visiones contrapuestas, mientras que en otras obras hay un solo protagonista (*i.e.* *Acarnienses*, *Caballeros*, *Paz*).

tender, sus defectos tampoco resultan tan graves y son en definitiva responsabilidad última del líder Cleón, quien manipula a los jueces¹².

En la década de los noventa hasta la actualidad, la crítica ha mantenido esta misma interpretación dominante. Autores de referencia como Konstan (1995)¹³ y MacDowell (1995)¹⁴ reafirman la función de Filocleón como héroe cómico. Sin embargo, esta lectura ha sido defendida, por lo general, con ciertas salvedades y vacilaciones¹⁵. MacDowell (1995), por ejemplo, editor de la obra en 1971, afirma que la función de Bdelicleón en toda la comedia es mostrar el punto de vista verdadero de cada problema y aportar la medida de la normalidad, pero que resulta un personaje sin brillo¹⁶. Por el contrario, Filocleón presenta un comportamiento equivocado en toda la pieza, no solo en su actitud como juez, sino también en las escenas finales del simposio, pero su conducta incorrecta resulta de alguna manera perdonable y atribuible a la influencia de Cleón. Konstan (1995), por su parte, justifica su elección del héroe en virtud de la energía que observa en Filocleón, su inagotable fantasía y su triunfo sobre los esfuerzos del hijo para domesticarlo¹⁷.

En contra de la línea de interpretación dominante, nuestro modelo de análisis, basado en la lógica binaria del par cómico con todos sus rasgos convencionales, permite aportar elementos para justificar sin mayor ambigüedad la hipótesis de que en realidad Bdelicleón es el héroe de la pieza y que Filocleón representa el polo negativo y el blanco central de la comedia.

¹² Thiery (1986: 266-277). El autor advierte, por otra parte, la particularidad de que *Avispas* no presenta un triunfo heroico de Filocleón y que la conclusión de la pieza queda en un terreno ambiguo.

¹³ Konstan dedica también un artículo a la obra en 1985.

¹⁴ MacDowell (1995) retoma la misma lectura que presenta en su edición de la obra (1971: 7-9).

¹⁵ McGlew (2004: 13) presenta a Filocleón como el héroe. Sin embargo, en un artículo anterior (McGlew, 2001: 88) menciona a Bdelicleón como héroe de la pieza.

¹⁶ Más recientemente, la misma opinión sostiene Beltrametti (2000: 220) sobre Bdelicleón. La autora argumenta que los dos protagonistas representan un mismo tipo de ciudadano que persigue solo su propio interés.

¹⁷ Konstan (1995: 15). El autor destaca además el egoísmo e individualismo del personaje, rasgo propio del campesino que solo se vuelve nocivo por la manipulación de los demagogos (1995: 21).

II.2. LA PRESENTACIÓN DEL BLANCO CENTRAL EN EL PRÓLOGO

La comedia *Avispas* repite en el prólogo el esquema de apertura de *Caballe-ros*¹⁸: los dos esclavos del héroe inauguran la pieza y presentan el punto de vista de su amo, coincidente con el del enunciadador-autor. Los esclavos de Bdeliceón comentan que su amo intenta mantener encerrado a su padre, Filocleón, para evitar que este de satisfacción a su manía incontrolable de juzgar. Ambos sirven a su propósito de mantener encerrado al anciano, quien intenta burlar la vigilancia y escapar hacia los tribunales¹⁹. La primera descripción del polo negativo del par cómico (el juez Filocleón) será, de acuerdo con la convención aristofánica, a través del relato de uno de los dos esclavos, quien describe la situación desde la perspectiva del héroe:

Εαθίας

φῆγε νυν, κατέϊπαι τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον,
 ὀλίγ' ἄρθ' ὑπειπὼν πρῶτον ἀντοῖαι ταῖ, (55)
 ἤρδεν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,
 ἤρδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλήμενον.
 ἡμῖν γὰρ οὐκ ἔστ' οὔτε κάρυ' ἐκ φορμίδος
 δούλω διαρροῦντε τοῖς θεαμένοις,
 οὐθ' Ἡσακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαρτάμενος, (60)
 οὐδ' ἀθῆς ἀνασελγαινομένης Εὐριπίδης.
 οὐδ' εἰ κλέων γ' ἐλαμψε τῆς τύχης χάριν,
 ἀθῆς τὸν ἀντὸν ἀνδρα μὲν τῶν εὐνοίην.
 ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν λογιῶν γνῶμην ἔχων,
 ὑμῶν μὲν ἀντῶν οὐχὶ δεξιώτερον, (65)
 καμψόδιας δὲ φορμικῆς σοφώτερον.
 ἔστιν γὰρ ἡμῖν δεσπότης ἐκείνοισι
 ἄνω καθεῦδων, ὁ μέγας, οὐπι τοῦ τέλους.
 οὗτος φησὶ ἀττεῖν τὸν πατῆρ' ἐπέταξε νῦν,
 ἔνδον καθεῖρῃς, ἵνα θυραῖε μὴ ἴζη, (70)
 νόσον γὰρ ὁ πατῆρ' ἀλλόκοτον ἀντὸν νοοεῖ.

¹⁸ En *Caballeros* los dos esclavos, partidarios del héroe, inauguran la pieza y presentan el punto de vista favorecido por el enunciadador-autor.
¹⁹ Sommerstein (1996: 158) señala que el hijo Bdeliceón, debido a la vejez del padre, es la cabeza del hogar, aunque el padre siga vivo. Por lo tanto, consideramos que los dos esclavos responden al héroe, en este caso Bdeliceón, como ocurre en *Caballeros y Paz*.

ἦν οὐδ' ἄν εἰς γνοίη ποτ' οὐδὲ ξυμβάλοι,
εἰ μὴ πύθοιθ' ἡμῶν ἐπεὶ τοπάζετε²⁰.

Jantias: Vamos ahora, voy a explicar el argumento a los espectadores, diciéndoles primero a modo de prefacio estas pocas palabras: que no esperen de nosotros nada demasiado grande, ni, por el contrario, chistes robados de Mégara. Porque no tenemos ni un par de esclavos que, de una canasta, arrojen nueces a los espectadores, ni un Heracles defraudado con su cena, ni un Eurípides insultado de nuevo con indecencia, ni aun si Cleón brilló a causa de su buena suerte, vamos a hacer al mismo hombre picadillo de nuevo. En cambio, tenemos una pequeña historia, que tiene sentido: no más inteligente que vosotros mismos, pero más sabia que la comedia vulgar. Tenemos un amo, el hombre grande, que duerme arriba, en el techo. Este nos ordenó a los dos vigilar a su padre, al que ha encerrado adentro, para que no pueda salir. Porque el padre está enfermo de una enfermedad extraña, que nadie podría identificar o deducir, si no lo supiera de nosotros. Adivinad entonces.

(vv. 54-73)

En primer lugar, se pone en boca del esclavo Jantias el uso privilegiado de la palabra "espectadores" (θεαταί, v. 54)²¹. El término θεαταί suele servir para generar empatía entre el público y la postura presentada, en este caso, la visión negativa del juez Filocleón. Hemos analizado la utilización del mismo recurso en la comedia *Acarnienses* y en *Caballeros*: en la primera Diceópolis emplea en su discurso de autodefensa el vocativo ἄνδρες οἱ θεώμενοι (v. 497) y, en la segunda, el héroe provisorio Demóstenes se vale del término θεαταί para presentar al blanco central de la obra²². A esta altura del análisis, podemos afirmar con seguridad que la mención o invocación explícita del público, que quiebra la ilusión teatral y provoca una cercanía cómplice con él, constituye una marca enunciativa convencional, de aplicación sistemática, que en las comedias analizadas orienta sobre las

²⁰ Utilizamos la edición de MacDowell (1971).

²¹ Paduano (1974: 9) señala que la exposición del esclavo rompe la ilusión dramática, apenas establecida, y busca generar un contacto directo con el público.

²² *Caballeros* 36: βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω; (Demóstenes: "¿Quieres que explique el asunto a los espectadores?").

preferencias del enunciador-autor, indicando cuál es la postura avalada en la pieza y cuál es su blanco central.

El parlamento del esclavo funciona, además, como un pequeño proemio que apunta a captar la benevolencia del público y predisponerlo favorablemente respecto de la comedia que va a presenciar. El esclavo expone brevemente la poética de la presente obra y opera, en este sentido, como un *alter ego* del poeta, tal como suele ocurrir en los casos en los que todavía el héroe (portavoz privilegiado del enunciador-autor) no ha aparecido en escena, o cuando el héroe no goza aún de suficiente legitimación²³. La función de explicitar la poética del comediógrafo suele estar a cargo del coro en la parábasis; pero también el esclavo puede asumir este papel en la escena inicial de la comedia²⁴.

Jantias describe el estilo y el tono de la obra: un término medio entre lo alto y lo bajo, entre el exceso de sofisticación –que sobrepasaría el nivel del espectador medio– y la comedia vulgar, que defraudaría su inteligencia. También postula de modo indirecto el tema recurrente de la originalidad del poeta. Aristófanes no se propone autoplagiarse: la presente pieza –según expresa Jantias– no trata sobre Eurípides, blanco frecuente de la comedia aristofánica, ni sobre Cleón²⁵. Sommerstein ha sugerido que, con la mención de Eurípides, Aristófanes no aludiría a sus propias sátiras sobre el trágico, porque el término es demasiado despectivo como para referirlo a su propio trabajo, sino que se referiría a otras comedias no identificadas²⁶. Sin embargo, Eurípides es un personaje tópico de la comedia de Aristófanes, presente a veces de modo directo, como personaje de la obra, y a veces de modo indirecto, a través de la parodia de sus tragedias. Cleón

²³ Por ejemplo, en *Caballeros* el esclavo Demóstenes (y el coro) asumen la función de portavoces provisorios del enunciador-autor, antes de la aparición y de la legitimación del héroe.

²⁴ En *Ranas* 1-18 se utiliza este mismo procedimiento.

²⁵ Paduano (1974: 16) observa que la enumeración del esclavo se construye bajo la forma de “un *crescendo* evolutivo continuo”, que parte de la farsa megarense y culmina en una referencia a la sátira política de *Caballeros*.

²⁶ Cf. Sommerstein (1996: 157) y MacDowell (1971: 137). Posteriormente, MacDowell (1995: 177) afirma no estar seguro de su anterior postura de 1971 (*i.e.* Aristófanes no hace referencia a su propia obra) y observa que solo se puede sostener con seguridad que el comediógrafo se propone en *Avispas* alejarse del tema sustancialmente literario y político.

también tiene esta misma presencia tópica en la comedia temprana del autor, pero solo en *Caballeros* constituye el blanco central, es decir, el polo negativo del par cómico. En el resto de las obras, aunque su presencia es importante, Cleón representa o bien un blanco ocasional –por ejemplo, en *Acarnienses*²⁷– o bien un blanco secundario como en *Avispas*, en la medida en que aparece en segundo plano y no constituye el polo negativo del par cómico²⁸. Aunque la figura del demagogo sea fundamental en *Avispas*, la obra no concentra en él su ataque, sino en el sector que parece haber sido más favorable al líder: los jueces atenienses, en particular, los jueces irredimibles como Filocleón. Por cierto, cuando Paflagonio-Cleón menciona a sus aliados en *Caballeros*, nombra en primer lugar a los jueces (v. 255), en segundo, al *dêmos* (vv. 273, 396) y, por último, a los consejeros (v. 395). Al nombrarlos en primer orden, Paflagonio presenta a los jueces como su principal apoyo. Hemos determinado que *Caballeros* apunta a quebrar la alianza entre Cleón, los consejeros y el pueblo, pero no la relación particular entre el líder y los jueces, propósito que domina toda la comedia *Avispas*. En *Caballeros* tampoco se ubica a Demos ni al Consejo como polo negativo del par, si bien estos sectores protagonizan las dos últimas escenas agoniales de la pieza. Por el contrario, el lugar del polo negativo se destina en *Caballeros* siempre para Paflagonio. En *Avispas*, en cambio, la figura del juez Filocleón ocupa el eje del ataque, esto es, el lugar del polo negativo de la dupla, reservado para el contradiscurso central.

Edmunds (1987) ha sostenido que la afirmación antes citada del esclavo de *Avispas* constituye una forma de *praeteritio* dramática: el personaje anuncia cuál será el tema de la comedia (Cleón), por medio de la negación del mismo²⁹. A nuestro entender, en cambio, el anuncio del esclavo se cumple de manera efec-

²⁷ Cleón es mencionado varias veces en *Acarnienses* (vv. 6, 300, 377, 502, 659).

²⁸ Es preciso subrayar la diferencia entre un blanco ocasional y uno secundario: el primero implica un ataque al pasar, circunscrito a una breve mención, que bien puede ser repetida en varias oportunidades, como en el caso del ataque contra Cleón en *Acarnienses*; el segundo, significa que el personaje tiene una presencia más que ocasional en la pieza, pero tampoco constituye el eje del ataque ni ocupa el lugar del polo negativo de la dupla.

²⁹ Edmunds (1987: 52). Cf. Storey (1995: 12).

tiva, porque el principal contradiscurso de *Avispas* no es Cleón ni el mal liderazgo de los políticos –como sí lo es en *Caballeros*–, sino la figura del mal juez.

Es preciso destacar, además, que por primera vez en la comedia aristofánica conservada un personaje demótico, sin referencia contextual personalizada, ocupa el polo negativo del par. Sin duda, esta particularidad podría haber generado un quiebre en la relación entre el enunciador-autor y el público popular. Sin embargo, el comediógrafo ha tomado sus recaudos para no perder la empatía del *dêmos* y limitar el alcance de la crítica: en la obra se diferencia claramente entre la figura del juez Filocleón y el coro demótico de avispas, a pesar de la aparente identificación entre ellos. El personaje de Filocleón se construye como una figura negativa en grado superlativo y como una excepción respecto del resto de las avispas, desde la primera mención del personaje hasta el final de la obra:

- 1) El esclavo en la primera presentación de Filocleón refiere que este padece una extraña enfermedad (v. 71). Filocleón es un loco, que tiene la manía de juzgar y que se define exclusivamente por su actividad de juez.
- 2) Más adelante, esta imagen excepcional de Filocleón se retoma en el verso 277b cuando el coro de avispas lo define como el juez “más punzante” de todos (δριμύτατος).
- 3) El coro cambia de opinión luego del *agón* y se pone del lado del héroe. Este cambio de postura representa una clara marca de enunciación positiva, que transforma al coro en un blanco atenuado³⁰. Pero Filocleón, al igual que todos los antagonistas anteriores, no modifica jamás su naturaleza negativa: es nocivo para los demás hasta el final de la obra, con la diferencia de que en la

³⁰ La transformación del coro representa, generalmente, los efectos que la obra aspira a conseguir sobre el público demótico. El coro de *Acarnienses* y el personaje de Demos en *Caballeros* sufren la transformación que la obra espera lograr sobre el *dêmos*.

primera parte su maldad trae consecuencias en el orden político y social, mientras que después del *agón* su conducta perjudicial se reduce por iniciativa del héroe Bdelicleón al ámbito privado³¹.

Desde la primera presentación del blanco, el esclavo define los rasgos negativos de Filocleón, que se retoman como *Leitmotive* cómicos en toda la pieza. Se trata del mismo procedimiento que se utiliza en las comedias anteriores: las características centrales del blanco se presentan o bien en la primera escena en la que aparece el antagonista³² o bien en el primer parlamento extendido a cargo del esclavo³³. Thiery (1986) ha destacado como una anomalía el hecho de que *Avispas* sea la primera comedia aristofánica que describe los rasgos del héroe Filocleón antes de que este aparezca en escena³⁴. Si aceptamos la lectura de que Filocleón es en realidad el antagonista de la dupla, la supuesta anomalía que observa Thiery no resulta tal. Al igual que en *Caballeros*, la presentación del polo negativo se produce en el prólogo a través del relato del esclavo. Los dos rasgos centrales del antagonista, descritos aquí por Jantias, son: 1) Filocleón está loco y no puede dejar de juzgar, ni ser otra cosa que juez; 2) Filocleón es, además, el peor de los jueces en tanto condena sin pruebas a todos los acusados sin excepción, antes de escuchar cualquier alegato de defensa³⁵.

El primer rasgo del personaje es mencionado por el esclavo, después de una competencia de adivinanzas en la que le propone al público que acierte cuál

³¹ Los polos negativos del par cómico aristofánico (Lámaco, Cleón, Sócrates, Filocleón) se caracterizan por ser irredimibles y bien definidos desde el comienzo hasta el desenlace, a diferencia de los blancos atenuados, redimibles y temporarios.

³² Es el caso de Lámaco en *Acarnienses*.

³³ Por ejemplo, el esclavo Demóstenes presenta las características centrales del blanco Paflagonio (vv. 40-72).

³⁴ Thiery (1986: 267).

³⁵ Véanse, por ejemplo, vv. 106-8. También en *Caballeros* Paflagonio se caracteriza, desde la apertura de la obra (v. 7), por su afición a la difamación y a la acusación infundada. Por lo tanto, la actividad del mal juez colabora con la del mal demagogo, en tanto el primero cumple la tarea de condenar a todos los enemigos del líder de turno sin ninguna prueba.

es la enfermedad del amo³⁶. Filocleón, revela finalmente el esclavo, es "amante de la Helia" (φιληλιασστής, v. 88), "ama ser juez" (ἐρᾷ τοῦ δικάζειν, v. 89). La enfermedad del anciano se ilustra mediante la descripción por parte del esclavo de la rutina diaria del personaje: no duerme esperando que llegue el nuevo día para ir al tribunal y vive obsesionado por juzgar (vv. 89-112).

El tema de la locura, de larga tradición en la mitología griega, adquiere en *Avispas* un tratamiento particular. En la tradición mitológica, la locura puede desencadenarse por varias causas. En primer lugar, por un dolor o un desencanto muy fuerte, como en la leyenda de Áyax³⁷. Pero también suele llegar como un castigo de los dioses: tal es el caso de las Erinias, que enloquecen a la víctima y vengan crímenes de sangre, como en el mito de Orestes³⁸. La locura suele desencadenar, además, trágicas consecuencias: por ejemplo, en el mito de Heracles, este mata a sus hijos de forma cruenta en un acceso de locura enviado por Hera³⁹. La manía de Filocleón resulta paródica en relación con la tradición mitológica y con las representaciones de la tragedia, que abordan la temática de modo serio. Sin embargo, esta locura cómica y paródica del juez, por ser cómica, no deja de ser menos dañina. La locura de Filocleón genera también consecuencias negativas, así como en la tradición mítica, ya que el personaje no puede dejar de juzgar y, más precisamente, de condenar a los acusados. Por lo tanto, la locura en su versión paródica sigue asociada a una pasión destructora⁴⁰. Como de cos-

³⁶ Paduano (1974: 107-132) analiza la enfermedad de Filocleón en términos de evasión y obsesión utilizando como marco la teoría freudiana. Sidwell (1990), por su parte, se concentra en los elementos del ritual coribántico.

³⁷ Tetis decide entregar las armas de Aquiles a Odiseo, a quien considera el más valiente de los griegos. Por este motivo, Áyax enloquece, mata rebaños destinados a alimentar a los griegos y luego se suicida. Véase *Áyax* de Sófocles; cf. Grimal (1981: 66-7).

³⁸ Véase *Orestíada* de Esquilo; cf. Grimal (1981: 169).

³⁹ Grimal (1981: 241).

⁴⁰ Paduano (1974: 30-36) ha señalado que Filocleón comparte con otros héroes muchas de sus características definitorias: es un viejo campesino, inconformista, deseoso de libertad, egocéntrico y preso de la locura; mientras tanto Bdelicleón, representante de la normalidad, ejerce su autoridad represiva contra el héroe. A nuestro modo de ver, la locura de Filocleón se diferencia, por ejemplo, de la de Trigeo en el hecho fundamental de que el primero tiene una locura dañina para la *pólis*, mientras que la manía de Trigeo resulta claramente benéfica.

tumbre, la parodia sirve a los fines de ridiculizar no tanto el blanco intertextual (*i.e.* el intertexto mitológico tradicional y su tratamiento en la tragedia), sino el tipo de justicia irracional que imparte Filocleón (el blanco contextual), es decir, que satiriza el mal ejercicio real de la justicia en la Atenas contemporánea.

Vale destacar que aunque el juez Filocleón no tenga un referente individualizable y personalizado, no por eso deja de ser un blanco satírico. Seguramente los jueces, por su condición de ciudadanos comunes, no tenían un protagonismo individual como el que podían alcanzar un general (*i.e.* Lámaco), un demagogo (Cleón), un filósofo (Sófocles) o un poeta (Eurípides) reconocidos. La identidad anónima de los verdaderos jueces atenienses, generalmente ancianos que se desempeñaban en la tarea, habrá dificultado la posibilidad de encontrar un referente contextual bien individualizado e identificable para el público. Por lo tanto, Aristófanes construye un personaje ficcional, pero con rasgos claramente definidos: se trata del peor de los jueces atenienses, figura que seguramente intenta caricaturizar a los peores exponentes reales del tribunal ateniense, el blanco contextual de esta obra. Por el contrario, el coro representa de manera genérica al común de los jueces, capaces de corregir sus errores.

En síntesis, si bien el par cómico de *Avispas* tiene la particularidad de construir la figura de un antagonista demótico y anónimo, el público demótico no podría sentirse identificado con Filocleón porque este se encuentra desde el inicio bien diferenciado del resto del coro y bien definido como *solamente juez*, y como el juez más injusto de todos. Su excepcionalidad y maldad incorregible lo ubican claramente como polo antagonista y blanco central de la pieza –a pesar de la opinión contraria de la crítica– y lo separan del resto de los personajes de la obra, que constituyen blancos atenuados.

II.3. LAS PRIMERAS ESCENAS DE CONFRONTACIÓN ENTRE EL HÉROE Y SU ANTAGONISTA

El héroe cómico Bdelicleón sale a escena en tercer orden luego del diálogo entre sus dos esclavos, clara marca enunciativa de que se trata del héroe. Según hemos comprobado, el primer personaje relevante que aparece en la comedia, ya sea en la escena de apertura (Diceópolis, Estrepsíades) o luego del diálogo de los dos esclavos (Morcillero, Bdelicleón, Trigeo) funciona en las comedias tempranas como una clave de interpretación segura para los espectadores, que de este modo pueden identificar al héroe desde el comienzo sin mayores ambigüedades.

Filocleón ha ideado una estratagema para escapar del encierro en que lo mantiene su hijo Bdelicleón y poder volver a los tribunales; frente a este intento de fuga, el héroe se presenta por primera vez en escena con el objetivo de detener a su padre:

Βδελυκλέων

ἄναξ Πόσειδον, τί ποτ' ἄρ' ἡ κάπνη ψοφεῖ;
οὗτος, τίς εἶ σύ;

Φιλοκλέων

καπνὸς ἔγωγ' ἐξέρχομαι.

Βδελυκλέων

καπνός; φέρ' ἴδω, ξύλου τίνος σύ.

Φιλοκλέων

συκίνου.

Βδελυκλέων

νῆ τὸν Δί', ὅσπερ γ' ἐστὶ δοιμύτατος καπνῶν.

ἀτὰρ οὐκ ἐσερρήσεις γε; ποῦ 'σθ' ἡ τηλία;

δύου πάλιν φέρ', ἐπαναθῶ σοι καὶ ξύλον.

ἐνταῦθά νυν ζητεῖ τιν' ἄλλην μηχανήν.

Bdelicleón: ¡Soberano Poseidón! ¿Qué es ese ruido que hace la chimenea?

¡Tú! ¿Quién eres?

Filocleón: Yo, el humo que salgo.

Bdelicleón: ¿El humo? Dime, ¿y de qué tipo de madera?

Filocleón: De higuera.

Bdelicleón: ¡Sí, por Zeus!, la que tiene el más punzante de los humos.

¿Pero no irás adentro?, ¿dónde está la tapa de la chimenea?

¡Métete de nuevo! ¡Vamos! Te pondré encima también una tabla.

Entonces ahora busca alguna otra estratagema.

(vv. 143-149)

La primera escena que confronta a la dupla cómica comienza a definir los rasgos opuestos y complementarios de cada uno de los polos. Filocleón intenta engañar a su hijo, pero sus engaños resultan ingenuos, ridículos y son fácilmente desarticulados por el héroe. Filocleón, por lo tanto, ocupa el lugar del tonto del par⁴¹ (el burlador-burlado), mientras que Bdelicleón desempeña el papel contrario de descubridor de engaños. Filocleón es también el νήπιος engañado por los demagogos, como lo demostrará su hijo en el *agón*.

En este pasaje, Bdelicleón sugiere a su padre que busque otra μηχανή para lograr escapar (v. 149), término asociado al epíteto propio de Odiseo (πολυμηχανος⁴²). El uso del término μηχανή resulta paródico al ser aplicado a Filocleón, cuyos engaños pueriles no alcanzan ningún resultado positivo, en contraste con las estratagemas siempre eficaces de Odiseo. Bdelicleón, en cambio, se ubica claramente en el polo positivo, el del astuto Odiseo y el de burlador del burlador, que desenmascara fácilmente las μηχαναί de su padre⁴³.

Otro de los rasgos característicos del antagonista aristofánico que vemos repetirse en Filocleón, además de su falta de verdadera perspicacia, es la práctica sistemática de la autodenuncia. Los parlamentos de Filocleón lo delatan siempre como el peor de los jueces y lo dejan en ridículo a los ojos del público. Por ejemplo, cuando Filocleón intenta escapar por la chimenea afirma que es humo "de higuera" (v. 145). La referencia a la higuera, que alude por semejanza fónica a los sicofantas, es un recurso de humor verbal que apunta contra el propio personaje

⁴¹ McGlew (2004: 24) sostiene también que Filocleón es un tonto ingenuo. Thiery (1986: 269) considera, en cambio, que Filocleón no es tonto, contrariamente a otros viejos aristofánicos como Estrepsíades. De la misma opinión que Thiery es Henderson [1975] (1991: 80).

⁴² Por ejemplo, *Iliada* II. 173.

⁴³ El héroe Bdelicleón, a diferencia de los políticos engañadores, aúna a la vez la astucia y la rectitud moral.

que lo pronuncia⁴⁴. Asimismo, la identificación entre el antagonista y el humo (κάπνη, v. 144) ridiculiza al propio Filocleón: el término κάπνη se suele utilizar en sentido metafórico para referirse a hechos o palabras que no tienen ningún valor⁴⁵.

En un nuevo intento de huida⁴⁶, Filocleón intenta escapar bajo el vientre de un asno, a la manera de un paródico y tonto Odiseo, que será descubierto por su astuto hijo:

Βδελυκλέων

(....) τί στένεις, εἰ μὴ φέρεις

Ὀδυσσέα τιν’;

Ξανθίας

ἀλλὰ ναὶ μὰ Δία φέρει

κάτω γε τουτονί τιν’ ὑποδευκότα.

Βδελυκλέων

ποῖον; φέρ’ ἴδωμαι.

Ξανθίας

τουτονί.

Βδελυκλέων

τουτί τί ἦν;

τίς εἶ ποτ’, ὦ ’νθρωπ’, ἐτεόν;

Φιλοκλέων

Οὔτις, νῆ Δία.

Βδελυκλέων

⁴⁴ La referencia de Filocleón a los sicofantas deja en evidencia que este desempeña su función de juez de manera incorrecta, cegado por su manía condenadora. Sobre la relación entre la figura de los higos y la actividad de los sicofantas, cf. Allen (2003: 93).

⁴⁵ Liddell-Scott-Jones (1996: 876). Paduano (1974: 115) señala que el humo representa la ligereza inaferrable y la libertad de movimiento, imagen que tiene un origen literario en *Supplices* de Esquilo (vv. 779 ss.). Brillante (1987: 29), por su parte, destaca que la referencia al humo no implica una comparación, sino una metamorfosis. El autor observa que este intento de fuga de Filocleón, como los posteriores, tienen en común el hecho de que el personaje prescinde de su realidad corpórea y escapa a la condición humana, mientras que los demás personajes operan en un mundo real y deben afrontar esos medios impensados de evasión. Según Brillante, la materialidad esquiva del anciano y sus sucesivas metamorfosis (en ratón, humo, pájaro, etc.) sugieren una representación del personaje como el εἶδωλον del sueño o de un ánima. A nuestro modo de ver, los intentos de fuga subrayan más bien la puerilidad del anciano que pretende hacerse pasar de manera inverosímil por humo y por “Odiseo-Nadie”, tentativas absurdas de las que se burlan los dos esclavos.

⁴⁶ Orfanos (2006: 247, n. 294) contabiliza cinco intentos de evasión: por la chimenea (v. 143), forzando la puerta (v. 152), royendo la red (v. 164), bajo el vientre del asno (vv. 169 ss.), por el techo (vv. 202 ss.).

Οὔτις σύ; ποδαπός;
Φιλοκλέων
 Ἴθακος Ἀποδρασιππίδου.
Βδελυκλέων
 Οὔτις μὰ τὸν Δί' οὔτι χαιρήσων γε σύ.
Bdelicleón: (*al asno*) ¿Por qué lloras, si no llevas
 a ningún Odiseo?
Jantias: Pero ¡por Zeus! Lleva
 a uno que se le ha puesto debajo.
Bdelicleón: ¿Quién? Vamos a ver.
Jantias: Aquí.
Bdelicleón: ¿Qué era esto?
 ¿Quién eres, hombre, en verdad?
Filocleón: Nadie, por Zeus.
Bdelicleón: ¿Nadie tú? ¿De qué país?
Filocleón: De Itaca, hijo de Apodrasípides.
Bdelicleón: Nadie, por Zeus, tú que por cierto no te vas a alegrar nada.
 (vv. 180-186)

Esta escena de *Avispas* parodia claramente la estratagema de Odiseo. Pero en el caso de Filocleón, la estrategia resulta burda y descontextualizada, y ya no es una demostración de astucia, como en Odiseo, sino de torpeza. Asimismo, el éxito de la ingeniosa hazaña en *Odisea* se resuelve aquí a la inversa: el fracaso del ingenuo plan de evasión. El propio nombre inventado por Filocleón (Apodrasípides) delata la intención del personaje que intenta la fuga: Apodrasípides es una deformación del verbo griego ἀποδιδράσκω ("escapar"). Por último, la referencia al asno (ὄνος) constituye también una alusión a la estupidez de Filocleón, por todas las asociaciones negativas de este animal en la fábula⁴⁷. Esta parodia ocasional del modelo homérico, que convierte a Filocleón en un Odiseo al revés, un Odiseo paródico sin inteligencia, revela una vez más de manera indirecta la vinculación intrínseca entre el par cómico aristofánico y el modelo de la dupla homérica paradigmática, representado aquí de manera invertida.

Nuestra interpretación de la escena va en contra de la lectura de Whitman (1964), que parangona directamente a Filocleón con Odiseo; también Paduano,

⁴⁷ Dentro del *corpus* de fábulas analizadas en el capítulo II, véase por ejemplo "El burro que llevaba una estatua" (Ch. 266, Pe. 182, Hrs. 193).

Brillante y De Laberterie⁴⁸, entre otros, señalan la semejanza entre Filocleón y Odiseo durante su intento de huida, pero no advierten la inversión del modelo. Filocleón ya no representa al astuto, que burla exitosamente a su antagonista, sino a un burlador que resulta descubierto y burlado a su vez por un oponente más perspicaz que él. Este esquema del burlador-burlado ya se encuentra presente, como hemos visto, de manera embrionaria en la escena del canto IX de *Odisea*⁴⁹. La vinculación de Filocleón con el polo desfavorecido de la dupla homérica, el *νήπιος* y el burlador-burlado, atrae sobre el polo negativo aristofánico una serie de valores negativos (en este caso, el rasgo de estupidez y maldad⁵⁰) que contribuyen a degradar su figura con el respaldo de la tradición literaria.

A pesar de todos los recaudos de Bdelicleón, su padre no abandona sus intentos de fuga. Bdelicleón, entonces, pide a su esclavo que castigue físicamente al anciano (v. 398). En este punto, se retoma también un motivo característico de las duplas homéricas y tradicionales: el polo negativo es sujeto a amenazas de maltrato físico o efectivamente golpeado. Por otra parte, el eje de la agresión física se desplaza del esclavo hacia el juez. El esclavo será el encargado de ejecutar el castigo en vez de ser su víctima. Este movimiento de desplazamiento es equivalente al observado en *Caballeros*: el objeto de maltrato ya no es el servidor (de acuerdo con el tópico cómico tradicional), sino el personaje revestido de algún tipo de poder, en este caso, el juez, investido del poder de administrar justicia.

⁴⁸ Paduano (1974: 116), Brillante (1987: 25), De Laberterie (1998: 33).

⁴⁹ Véase capítulo 2, pp. 127-8. En los vv. 279-283 del canto IX de *Odisea* Polifemo trata de sacarle información a Odiseo sobre dónde ha dejado la nave, pero el héroe engaña a su vez al Cíclope diciéndole que esta ha sido destruida por Poseidón.

⁵⁰ Ante los intentos de fuga de Filocleón, Bdelicleón caracteriza a su padre como *πονηρός* ("malvado", v. 192). La misma caracterización de *πονηρός* recaía sobre Paflagonio. Podemos observar que la *πονηρία* que Whitman atribuye al héroe es también, especialmente, atributo del antagonista.

II.4. EL CORO DE AVISPAS

El coro de jueces, que ingresa en escena a partir del verso 230, presenta una serie de características semejantes al Demos de *Caballeros*, representación del pueblo ateniense y *alter ego* del público demótico. En su primera aparición, los jueces-avispa nombran a Cleón como su protector (κηδεμίων, v. 242), del mismo modo en que Demos mantiene al comienzo una alianza con Paflagonio. Asimismo, en un principio el coro actúa de acuerdo con las directivas del líder, dispuesto a condenar a Laques (vv. 240-244)⁵¹.

Un segundo rasgo común con el Demos de *Caballeros* es el carácter colérico del coro de avispa (v. 243): Cleón les encarga que apliquen su ὀργή πονηρά ("cólera maligna") contra el acusado Laques⁵². En tercer lugar, se atribuyen al coro de avispa conocimientos campesinos (vv. 264-5)⁵³, imagen que lo asimila también al campesino Demos y a todas las figuras campesinas de Aristófanes: el coro de Acarnes y los héroes cómicos Diceópolis, Estrepsíades y Trigeo. Los campesinos, si bien son sometidos al ridículo al igual que todos los demás personajes, suelen tener o bien un trato preferencial (como los héroes Diceópolis y Trigeo) o bien experimentan una conversión que los redime de sus errores pasados (como el coro de *Acarnienses* y Demos). En el caso de las avispa, este coro responde al segundo modelo: presenta primero una imagen negativa, en tanto aliado del an-

⁵¹ Laques fue un destacado soldado y actuó como general en una expedición a Sicilia. No hay datos históricos que confirmen que el juicio contra Laques se haya llevado a cabo (cf. MacDowell, 1971: 164, 1995: 168; Sommerstein, 1996: 172). El tema del juicio a Laques se desarrolla luego en el tribunal doméstico.

⁵² En el verso 41 de *Caballeros* se caracteriza a Demos como un campesino colérico (ἄγροικος ὀργήν). Allen (2003) sostiene que la ὀργή se encuentra asociada en la oratoria ateniense a la búsqueda de legítima justicia. La ὀργή del orador demuestra que ha sido personalmente damnificado y lo distingue, por ejemplo, del sicofanta que se concibe como un acusador profesional. Respecto de *Avispa*, Allen (2003: 83-83) señala que la obra presenta una "valorización de la cólera como socialmente útil y necesaria". La cólera ateniense ha servido, según el coro, para enfrentar a los persas (cf. vv. 387, 1071-88), mantener la independencia de la ciudad y sirve para igualar la estructura interna del poder, ya que engendra el temor de los ricos y de la aristocracia (vv. 1107-11). El autor considera que es difícil saber si Aristófanes acuerda o se burla de estos postulados del coro, pero la obra prueba –según Allen– que los atenienses concebían la ὀργή como un componente principal de la política democrática.

⁵³ Ehrenberg (1951: 84-5).

tagonista, para abrazar luego la postura del héroe⁵⁴. Ya en su primera aparición en escena, como señalamos, el coro marca la diferencia entre Filocleón y su propia imagen:

Χορός

ἢ μὴν πολὺ δριμύτατός γ' ἦν τῶν παρ' ἡμῖν,
καὶ μόνος οὐκ ἀνεπίθετ' (...).

Coro: Verdaderamente [Filocleón] era el más punzante con mucho de entre
[nosotros,
y el único que no se dejaba convencer (...).

(vv. 277b -8)

El término δριμύτατος retoma la misma imagen que se utiliza en la primera aparición de Filocleón, cuando el anciano se quiere hacer pasar por humo de higuera y su hijo lo describe como el humo "más punzante" (δριμύτατος, v. 146). Sin duda, este término remite a la figura del aguijón que caracteriza negativamente, al principio, a todo el conjunto de las avispas. La imagen atemorizante y hostil de las avispas no es una invención de Aristófanes, sino que se remonta a la tradición fabulística, género que las describe como insectos con capacidad de dañar a los demás⁵⁵. Sin embargo, el uso del superlativo δριμύτατος para definir a Filocleón ubica a este último en el grado de máxima maldad y lo destaca del resto de los jueces-avispa.

Hay otro punto central que diferencia a Filocleón del coro. Filocleón se manifiesta orgulloso de su sueldo cuando relata la manera en que es recibido en su casa a causa del salario. El coro, en cambio, si bien percibe la misma paga, se lamenta de la pobreza en que vive (v. 300). En este punto, el coro se acerca a la

⁵⁴ McGlew (2004: 19-20) observa que el coro es a la vez persuadido y purificado por la retórica de Bdelicleón y de la propia comedia aristofánica, que tiene un poder catártico. Según el autor, el coro no cambia de naturaleza, sino que clarifica la propia. Sobre el arte catártico del poeta, véanse Reckford (1987: 221), Edmunds (1987: 57) y Hubbard (1991: 118).

⁵⁵ Véase *Las avispas y la serpiente* (Ch. 331). Cf. también *Las avispas, las perdices y el labrador* (Ch. 330). En estas fábulas, las avispas tienen el poder de atormentar a los demás con su aguijón. Por otra parte, Bowie (1993: 83) observa la complejidad de que la avispa en la historia natural griega es descrita a la vez como un feroz luchador y como un πολιτικὸν ζῷον. Sobre la visión de la avispa en el imaginario griego, cf. Rothwell (2007: 107-8).

postura de Bdelicleón, que hará referencia en el *agón* a la miseria con la que Cleón intenta conformar a los jueces (vv. 655 ss.). La queja del coro, entonces, se orienta en la misma línea que la argumentación del héroe (y la del enunciador- autor) más que en la de su antagonista. Por otra parte, también por su pobreza, el coro de avisvas se acerca a la imagen del Demos pauperizado de *Caballeros*⁵⁶. Filocleón, en cambio, goza de una situación privilegiada en casa de su hijo, que se ofrece a mantenerlo. En el caso de Filocleón, el ejercicio de la justicia responde más al gusto por dañar al prójimo que a la necesidad económica⁵⁷; por el contrario, el coro campesino de avisvas no tiene más remedio que dedicarse a la actividad judicial, una vez que ha perdido sus medios de subsistencia a causa de la guerra.

A partir del verso 317, se desarrolla un diálogo entre el coro y Filocleón. El anciano juez, como de costumbre, se pone en ridículo y denuncia su propia mal- dad:

Φιλοκλέων

οὐκ ἔα μ', ὧ' νδρες, δικάζειν οὐδὲ δοῦν οὐδὲν κακόν·

Señores, [Bdelicleón] no me permite juzgar ni hacer ningún mal.

(v. 340)

La reacción inicial del coro frente a las quejas de Filocleón contra su hijo es acusar a Bdelicleón de conspirador (vv. 345, 484), de preparar el camino para la

⁵⁶ En *Caballeros* 792-4, el Morcillero reprocha a Paflagonio la pobreza del pueblo campesino, emigrado y dependiente del salario público para su subsistencia (“¿Y cómo tú lo amas [a Demos], si no te compadeces de verlo habitar en toneles / y en nidos de buitres y en almenas durante ocho años / y, por el contrario, luego de haberlo encerrado, lo exprimes?”).

⁵⁷Konstan (1995: 21-22) argumenta que el coro de avisvas representa un conjunto de campesinos pobres, pero que Filocleón goza de una situación económica privilegiada. Por el contrario, Rothwell (1995: 241) entiende que Filocleón es pobre, que asiste a los tribunales por la paga y que abraza “los valores, las instituciones y los líderes del *dêmos* con incondicional entusiasmo”. Por lo tanto, considera que es uno de los personajes aristofánicos “más demóticos” (1995: 244). Coincide, por otra parte, con Konstan en cuanto a que el coro está conformado por atenienses pobres (1995: 242). MacDowell (1995: 156-7), por su parte, reafirma que es verosímil que los verdaderos jueces atenienses fueran en su mayoría ancianos pobres que no podían aspirar a mejores salarios que la paga por su servicio en las cortes, si bien no hay pruebas decisivas al respecto (cf. Todd, 1990; Crichton, 1991-1993). Sin embargo, el autor advierte que el poeta exagera la edad y situación de pobreza de los jueces para crear un efecto dramático.

tiranía en la ciudad (vv. 464, 487) y de colaborar con el enemigo, Brásidas (v. 475)⁵⁸. Estas inculpaciones iniciales del coro entroncan con el estilo retórico de Paflagonio-Cleón en *Caballeros*, caracterizado fundamentalmente como un difamador que acusa de conspiradores a todos sus enemigos⁵⁹. En este punto de la representación, todavía la imagen del coro y la de Filocleón se asemejan y se oponen a la del héroe. Del mismo modo, en los versos 422-5, el coro alude a sus agujijones como si fueran espadas y amenaza con exterminar a Bdelicleón. Por el contrario, en la parábasis la imagen del agujijón de las avispas –que aquí es símbolo de maldad–, se resignifica como símbolo de valor viril contra los persas durante las guerras médicas (vv. 1071 ss.)⁶⁰. Pero hasta este punto la presencia del agujijón constituye un recurso cómico más para ridiculizar la agresividad maligna del coro de avispas y de su peor exponente, Filocleón.

En suma, la imagen del coro se asimila, por un lado, a la de los personajes demóticos de Aristófanes y, por otro, oscila entre la identificación y la diferencia con el antagonista. Este retrato ambivalente puede dar lugar a lecturas antagónicas de la obra. MacDowell (1995), por ejemplo, recalca que el ataque de Aristófanes no se focaliza contra el conjunto de los jueces, a quienes presenta en la parábasis como los salvadores de Grecia⁶¹, ni contra el sistema jurídico ateniense, sino contra la manipulación que los políticos ejercen sobre el poder judicial⁶². Sin embargo, el estudioso aclara que *Avispas* no es una segunda *Caballeros*: “no es una

⁵⁸Rothwell (1995: 240) afirma que estas acusaciones del coro demuestran que Bdelicleón encuadra en el tipo social de las clases acomodadas de Atenas. Bowie (1993: 98), por su parte, considera que las imputaciones sobre las tendencias antidemocráticas de Bdelicleón son fundadas (cf. Pütz, 2003: 11). En cambio, Reckford (1987: 244) y MacDowell (1995: 159) resaltan el carácter absurdo de las mismas, opinión que compartimos.

⁵⁹ MacDowell (1995: 159).

⁶⁰ Whitman (1964: 147). Reckford (1987: 236) asigna al agujijón un simbolismo fálico. Cf. Henderson [1975] (1991: 122).

⁶¹ MacDowell (1995: 156) subraya que la crítica involucra a los jueces jóvenes, que usufructúan del salario sin haber prestado sus servicios en el pasado.

⁶² MacDowell (1995: 175). Dover (1972: 130-131) destaca también que *Avispas* no aboga por la abolición del sistema judicial ateniense ni busca ningún cambio institucional, sino un cambio en ciertos patrones de comportamiento humano. Las implicancias de la obra, en definitiva, son moralizantes y no políticas. Harriott (1986: 43) reafirma que *Avispas* no pugna por abolir las cortes, sino que muestra el costado más débil del sistema a través del personaje de Filocleón.

obra con un objetivo ambicioso como estas comedias anteriores [*Caballeros*, *Nubes*], sino una pequeña historia que incluye una cuestión para que la audiencia reflexione sobre ella. El uso por parte de Cleón de los tribunales es materia para el pensamiento, pero primariamente la obra es la historia de un viejo juez y su conversión a un modo diferente de vida”⁶³. No coincidimos con MacDowell en que *Avispas* tiene un objetivo menos ambicioso que las comedias anteriores: *Avispas* se propone influir en la vida jurídica y política de la *pólis* en tanto busca generar una consciencia ciudadana sobre los abusos de los malos jueces. Por otra parte, si bien el ataque contra la justicia y los demagogos son de algún modo indisolubles en esta obra, el eje de la acusación es la figura del peor de los jueces, ubicado en el centro de la crítica por su lugar de polo antagonista. La elección del polo negativo marca una diferencia con *Caballeros*, que coloca en ese foco destacado directamente a Paflagonio. En el caso de Filocleón, si bien ya desde el nombre su figura queda ligada con la del demagogo, el juez y su mal desempeño ocupan el primer plano en la atención los espectadores. Así como *Caballeros* apuesta al mejoramiento de la conducta ciudadana de la asamblea y a la exclusión de los malos líderes, *Avispas* es una apuesta al mejoramiento del accionar de la justicia y a la exclusión de los malos jueces. La regeneración de la justicia comprende no solo la independencia de los jueces respecto del poder político, sino también el ejercicio responsable de su tarea, atento a las pruebas y no a otros factores como ser el beneficio personal, el gusto por la adulación o el sentimiento de poder que conlleva el abuso del mismo, presentes en la conducta de Filocleón.

Cartledge (1990), a diferencia de MacDowell, considera que la obra tiene un propósito ambicioso. Según el autor, *Avispas* apunta contra el sistema judicial y democrático: “la hostilidad de Aristófanes no está dirigida solo contra jueces o abusos particulares, sino contra el sistema judicial democrático en sí mismo”⁶⁴. En contra de la postura de Cartledge, la clara diferencia que se establece desde el

⁶³ MacDowell (1995: 178).

⁶⁴ Cartledge [1990] (1999: 52).

comienzo entre el coro y el antagonista Filocleón, nos permite sostener que la crítica de *Avispas* no involucra al sistema judicial en su conjunto (representado fundamentalmente por el coro), sino que se concentra en la acción de sus peores exponentes. El coro es capaz de recapacitar y corregir su mal desempeño pasado, por ende, constituye un blanco atenuado, semejante a la figura de los acarnienses y de Demos.

Konstan (1995), por su parte, reafirma la visión aristofánica negativa del sistema judicial⁶⁵ y sostiene que, desde el punto de vista ideológico, *Avispas* valoriza los ideales de las clases altas: el repliegue en el ámbito privado y el retiro de la vida pública. Discute con esta perspectiva Olson (1996), quien entiende que la obra no adscribe a un ideal aristocrático de retiro apolítico, sino que simplemente favorece una corriente democrática conservadora, opuesta a la tendencia radical sustentada por Cleón y sus seguidores⁶⁶. Coincidimos con Olson en que la comedia *Avispas* no pugna por el alejamiento de la vida pública; muy por el contrario, creemos que la obra aspira a mejorar el ejercicio ciudadano de la práctica política y judicial a partir del ataque cómico contra sus peores representantes. *Avispas* alienta al *dêmos* a ejercer con mayor responsabilidad su propia tarea y, en particular, a vigilar a los jueces incompetentes y desvincularlos de su actividad, así como Bdelicleón aleja a su padre de las cortes.

⁶⁵ Konstan (1995) coincide con de Ste Croix [1972] (1996: 59) en que Aristófanes considera las cortes como "una forma de tiranía popular".

⁶⁶ Olson (1996) sostiene que en la época en la que se pone en escena *Avispas*, la década del 420, no hay una polarización entre la clase alta oligárquica y el demócrata promedio, como ocurrirá durante el período del golpe oligárquico del 411. En la década del 420, solo existen diferentes corrientes de demócratas: los radicales como Cleón, que apoyan la guerra, y los demócratas como Nicias, partidarios de la paz. Para caracterizar la posición de Aristófanes, Olson prefiere hablar de corriente democrática conservadora antes que de visión antidemocrática. *Avispas* confrontaría entonces dos estilos de liderazgo: critica el estilo de Cleón, quien se queda con los beneficios del pueblo, y aboga por el estilo representado por Bdelicleón y Laques, que buscan que los bienes del imperio sean usufructuados por el *dêmos*.

II.5. EL AGÓN ENTRE BDELICLEÓN Y FILOCLEÓN

El agón entre Bdelicleón y Filocleón, que presenta el habitual enfrentamiento entre el polo positivo y el polo negativo del par cómico, se centra en la discusión sobre qué sector detenta el poder real en Atenas: Filocleón defiende la postura de que los jueces gozan de las mayores atribuciones, mientras que su hijo considera que no son más que esclavos y títeres de los demagogos. Los versos 512-514 preparan el comienzo del *agón* formal⁶⁷ (vv. 526-724) entre la dupla cómica:

Βδελυκλέων

νή Δῖ, εἰθίσθης γὰρ ἤδεσθαι τοιούτοις πράγμασιν.

ἀλλ' ἐὰν σιγῶν ἀνάσχη καὶ μάθης ἀγῶ λέγω,

ἀναδιδάξειν οἶμαί σ' ὡς πάντα ταῦθ' ἀμαρτάνεις.

Bdelicleón: ¡Por Zeus! Te acostumbraste a encontrar gusto en acciones de [este tipo.

Pero si soportas callarte y entiendes lo que digo, creo que te enseñaré que te equivocas en todo esto.

(vv. 512-4)

Bdelicleón emplea el verbo ἀναδιδάσκω (“enseñar” o “enseñar mejor”) para definir el tipo de función que se dispone a asumir en el *agón* formal; este verbo lo emparenta en sí mismo con la figura del poeta-educador, delineada en las parábasis⁶⁸, y lo ubica ya desde el preludio del *agón* en una posición favorecida. Además, Bdelicleón será el encargado de desengañar a su padre, en un papel que también lo presenta como un *alter ego* del poeta. El diálogo entre padre e hijo avanza empleando conocidos recursos:

⁶⁷ Geltzer (1960: 19-20) ubica un primer *agón* epirremático en los versos 334-402, que presentan el diálogo entre Filocleón y el coro en sus intentos de liberar al anciano; el segundo *agón* epirremático se desarrolla en los versos 526-724 y despliega el debate central entre la postura de Filocleón y la de su hijo. Reckford (1987: 522 n. 17), por su parte, prefiere considerar solo los versos 526-727 como el *agón* de la comedia.

⁶⁸ La visión del poeta como educador de su pueblo se hace explícita en la parábasis de *Acarnienses* mediante el uso del verbo διδάσκω en el verso 656 y 658: “[El poeta] dice que os enseñará muchas cosas buenas, de modo que seáis felices, / sin adularos, sin prometeros salarios, sin engañaros, / sin ser malvado, sin regaros con elogios, sino enseñándoos lo que es mejor” (vv. 656-8).

Φιλοκλέων

ἔξαμαρτάνω δικάζων;

Βδελυκλέων

καταγελῶμενος μὲν οὖν

οὐκ ἐπαίεις ὑπ' ἀνδρῶν, οὐς σὺ μόνον οὐ προσκυνεῖς.

ἀλλὰ δουλεύων λέληθας.

Φιλοκλέων

παῦε δουλείαν λέγων-

ὅστις ἄρχω τῶν ἀπάντων.

Βδελυκλέων

οὐ σύ γ', ἀλλ' ὑπηρετεῖς

οἰόμενος ἄρχειν (...)

Filocleón: ¿Me equivoco en ser juez?

Bdelicleón: Por cierto, no comprendes

que eres objeto de risa de hombres a los que solo te falta adorar

[prosternándote.]

Pero no te has dado cuenta de que eres un esclavo.

Bdelicleón: Termina de hablar de esclavitud...

Yo, que mando sobre todos.

Bdelicleón: Tú no; por el contrario, eres un servidor

aunque crees mandar.

(vv. 515-519)

Habíamos observado en *Acarnienses* y *Caballeros* que el verbo γελάω o sus compuestos se utilizaban para referirse a la acción burlona del héroe respecto de su antagonista. Sin embargo, en *Avispas* podemos advertir una variante: el blanco cómico, Filocleón, no es aquí objeto de risa del héroe, sino de un tercero, los líderes políticos. El héroe, en cambio, intenta ayudar a su padre para que deje de ser un νήπιος ingenuo y un motivo de burla de los demagogos.

En el *agón* formal, Bdelicleón desarrollará argumentos predominantemente serios, que evidentemente, en virtud de esta seriedad, buscan incidir de manera efectiva en la audiencia⁶⁹. El polo positivo suele adoptar en toda esta obra una actitud más protectora que burlona hacia su padre y el coro; es decir que opera

⁶⁹ Una opinión distinta sostiene Reckford (1987: 243), quien enfatiza los aspectos lúdicos de la comedia. Según el autor, el *agón* de la comedia, a diferencia de la tragedia, es un juego de argumentos sin consecuencias serias.

como "satirista" –doble del autor– solo de manera limitada⁷⁰. A diferencia de los héroes "satiristas" plenos, héroes demóticos campesinos (*i.e.* Diceópolis) o urbanos (Morcillero), Bdelicleón constituye una figura de clase acomodada⁷¹, cuyos hábitos de buena sociedad son, por otra parte, ridiculizados hacia el final de la obra; por esta razón, probablemente, Aristófanes evita poner en boca de Bdelicleón burlas recurrentes y ostensibles contra el mal ejercicio de la justicia, porque eso podría identificarlo peligrosamente con una actitud despectiva de las clases altas hacia el *dêmos* y hacia el sistema judicial de la democracia ateniense. El enunciador-autor mantiene, sobre todo, su habitual identificación con el héroe en el plano de la denuncia, más que en el plano de la burla: Bdelicleón, como el poeta, asume una función de educador y revela las mentiras de los políticos para desengañar al *dêmos*.

Además del motivo del tonto burlado (en este caso por los políticos), también se retoma en el citado pasaje el tópico del esclavo, que traza un paralelismo entre la figura de Filocleón y el blanco central de *Caballeros*. Bdelicleón advierte a su padre que él es en realidad un esclavo, aunque cree mandar (*δουλεύων λέληθας*, v. 517), y lo ubica claramente en el lugar del engañado. En *Caballeros* el representante del poder, Paflagonio-Cleón, es un esclavo de Demos; en *Avispas* el poder judicial, a su vez, es esclavo del poder político. Podemos observar que si el blanco principal de la comedia aristofánica temprana es el poder, ese poder se muestra siempre en sus aspectos más vulnerables; una de las operaciones de ridiculización dominantes consiste, precisamente, en mostrarlo como un poder-esclavo.

⁷⁰ Bdelicleón realiza breves comentarios irónicos sobre el discurso de su padre (p. ej. v. 588).

⁷¹ Bdelicleón representa a las clases ricas y acomodadas de Atenas. Al respecto véanse, MacDowell (1971: 10), Lenz (1980: 30-31), Hubbard (1991: 125), Rothwell (1995: 240), Konstan (1995: 17-28) y, más recientemente, McGlew (2004: 17 n. 15), quien destaca la división generacional y de clase existente entre Bdelicleón y el coro.

Filocleón y Bdelicleón acuerdan en poner como árbitros del *agón* al coro de avispas (vv. 521 ss.)⁷². El coro adopta entonces una función de juez, esta vez de juez justo, que le permite redimirse a los ojos del espectador de su mala actuación en el pasado. Durante el desarrollo del *agón*, Filocleón defiende su punto de vista en primer lugar⁷³ y, luego, Bdelicleón tiene el privilegio del segundo turno para refutar los argumentos de su padre⁷⁴. En *Avispas* no se aplica como en otras comedias la marca convencional de asignar parlamentos más extensos al personaje favorecido (*i.e.* *Acarnienses*, *Caballeros*). En cambio, se apela a otro indicador positivo equivalente: se le da la última palabra al héroe, es decir, a la postura que resulta vencedora⁷⁵. Otra diferencia con las escenas agonales de las obras anteriores es la estructura de la argumentación. Los contrincantes no dialogan con parlamentos alternados, sino que exponen dos largos discursos, interrumpidos solo por breves intervenciones del oponente. La extensión, por lo tanto, ya no es significativa, sino el orden de los parlamentos.

En la primera de las cinco partes de la argumentación de Filocleón, el personaje se propone demostrar que un juez goza de inmenso poder:

Φιλοκλέων

καὶ μὴν εὐθύς γ' ἀπὸ βαλβίδων περὶ τῆς ἀρχῆς ἀποδείξω
τῆς ἡμετέρας ὡς οὐδεμιᾶς ἤττων ἐστὶν βασιλείας.

Filocleón: Directamente y desde el comienzo demostraré que el poder nuestro no es inferior a ninguna realeza.

(vv. 548-9)

El comienzo del parlamento de Filocleón anuncia, mediante el uso del verbo ἀποδείκνυμι, que se va a desplegar un discurso argumentativo. La hipóte-

⁷² Sommerstein (1996: 189).

⁷³ Su extensa argumentación se divide en cinco partes interrumpidas por breves comentarios de su hijo.

⁷⁴ Harriott (1986: 37) ha señalado que si bien no hay un cargo criminal involucrado en el debate, Filocleón actúa como defensor del tipo de vida que lleva y Bdelicleón asume la prosecución y destruye su defensa.

⁷⁵ Al respecto, véase Gil Fernández (1996: 27).

sis central se presenta directamente en el verso 249 sin mayores proemios⁷⁶: el poder de los jueces no es inferior a ninguna realeza⁷⁷. El anciano se propone de este modo refutar las afirmaciones de su hijo, quien ha sostenido que él es en realidad un esclavo. Si bien los argumentos de Filocleón demostrarán que ese poder existe –aunque no sea ilimitado como Filocleón pretende–, tienen la contrapartida de destruir su *êthos*, es decir, la imagen del propio Filocleón. Cada uno de los ejemplos que el juez aporta para demostrar su ἀρχή manifiestan no solo que ese poder es efectivo, sino que el enunciador abusa del mismo a cada momento. Por lo tanto, el alegato de Filocleón resulta una argumentación deficiente y paródica de cualquier discurso serio en la medida en que echa por tierra su propia imagen, aspecto que ningún orador descuidaría. La construcción del *êthos*, tal como sostiene Aristóteles, es una de las pruebas técnicas fundamentales que sirven para lograr la persuasión⁷⁸. Sin embargo, el discurso de Filocleón es en sí mismo un alegato en contra del propio orador. El personaje presenta como hechos naturales, o incluso positivos, acciones que dañan definitivamente su figura a los ojos del receptor. La comicidad paródica de esta argumentación radica, entonces, en la inversión que produce de la manera habitual en que cualquier orador construiría su imagen ante los otros. Se trata exactamente de la misma técnica que se aplica en *Caballeros* durante la competencia en torno a la desvergüenza: los dos competidores, Paflagonio y el Morcillero, presentan como hechos positivos acciones moralmente condenables.

⁷⁶ Murphy (1938: 81) sostiene que este parlamento utiliza la forma más simple de proemio: la *próthesis*.

⁷⁷ Reckford (1987: 245) subraya que el discurso de Filocleón es ingenuo y evidencia su fantasiosa megalomanía. Coincidimos con esta caracterización del discurso del personaje, que se corresponde con su rasgo distintivo de νήπιος pueril.

⁷⁸ En *Retórica* (I, 2) Aristóteles incluye el *êthos* del enunciador dentro de las pruebas técnicas (πίστεις ἔντεχνοι) que permiten alcanzar la persuasión. La prueba del *êthos* se produce cuando el discurso se enuncia de manera tal que hace al que habla digno de crédito (ἀξιόπιστος). Según el filósofo, esa confianza debe ser efecto del discurso, y no de ideas preconcebidas sobre el orador (1365 a). El problema del *êthos* ha sido abordado por una serie de estudiosos contemporáneos, provenientes del área del análisis del discurso, que han retomado y a la vez reformulado los conceptos aristotélicos, como ser Amossy (1999) y Maingueneau (1999) (2002).

En cada una de las cinco partes de su discurso, el anciano describe situaciones concretas que intentan ejemplificar el poder de los jueces⁷⁹; es decir que dentro de los recursos retóricos tradicionales se apela, fundamentalmente, al παράδειγμα⁸⁰; pero sus ejemplos, a diferencia de lo que ocurriría en cualquier argumentación seria, tienen la contrapartida de mostrar una imagen condenable del enunciador-personaje.

En la primera parte de su alegato, para demostrar su poder, Filocleón describe la actitud suplicante de los imputados antes del juicio:

Φιλοκλέων

ίκετεύουσίν θ' ὑποκύπτοντες τήν φωνήν οἰκτροχοοῦντες
 "οἰκτιρόν μ', ὦ πάτερ, αἰτοῦμαι σ', εἰ καὐτὸς πώποθ' ὑφείλου
 ἀρχήν ἄρξας ἢ 'πὶ στρατιᾶς τοῖς ξυσσίτοις ἀγοράζων"

Filocleón: (...) Me suplican haciendo reverencias, con voz lastimera:

"Ten compasión de mí, padre, te lo suplico, si tú mismo alguna vez robaste cuando ejercías una magistratura o cuando comprabas provisiones para tus [compañeros en el ejército]."

(vv. 555-7)

La súplica del acusado sugiere la falta de integridad del juez y retoma su imagen de ladrón⁸¹, coincidente por cierto con el retrato de Paflagonio. Este primer ejemplo del poderío de Filocleón lo deja cómicamente en evidencia como un hombre deshonesto. La argumentación avanza en orden cronológico: la segunda parte narra la actitud de Filocleón una vez que ingresa en los tribunales:

Φιλοκλέων

εἶτ' εἰσελθὼν ἀντιβοληθεὶς καὶ τήν ὀργήν ἀπομορχθεὶς
 ἔνδον τούτων ὧν ἂν φάσκω πάντων οὐδὲν πεποίηκα (...).

Filocleón: Entonces, una vez que entro, después de que me hayan suplicado [y de calmar mi cólera,

⁷⁹ MacDowell (1971: 206) ha destacado también que el discurso de Filocleón no presenta generalizaciones, sino ejemplos vivamente descriptos. Asimismo, McGlew (2004: 16) reafirma que el discurso de Filocleón es "concreto y personal".

⁸⁰ Aristóteles en su *Retórica* (I, 2) presenta las distintas formas de razonamiento retórico y entre ellas incluye el ejemplo (1356 b 3).

⁸¹ En el verso 354, el coro menciona también un antiguo robo de Filocleón. Esta imagen de ladrón se retoma, especialmente, al final de la obra con el rapto de la flautista. Konstan (1985: 33 n. 21) ha contabilizado diecinueve referencias al robo en la obra.

adentro no cumplo ninguna de todas las promesas que he hecho.
(vv. 560-1)

La argumentación prosigue coherentemente en la línea de la autodenuncia: Bdelicleón muestra otra vez su deshonestidad por ser incapaz de cumplir una promesa y se jacta de su actitud. La escena en los tribunales satiriza también las estrategias que utilizan los acusados, desde la adulación y la apelación a la piedad, hasta el uso de recursos cómicos para generar la complicidad de los jueces:

Φιλοκλέων

φέρ' ἴδω, τί γὰρ οὐκ ἔστιν ἀκοῦσαι θώπευμ' ἐνταῦθα δικαστῆ;
οἱ μὲν γ' ἀποκλάονται πενίαν αὐτῶν, καὶ προστιθέασι
κακὰ πρὸς τοῖς οὔσιν, ἕως ἂν ἰὼν ἀνισώσῃ τοῖσιν ἐμοῖσιν·
οἱ δὲ λέγουσιν μύθους ἡμῖν, οἱ δ' Αἰσώπου τι γέλοισιν·
οἱ δὲ σκώπτουσ', ἵν' ἐγὼ γελάσω καὶ τὸν θυμὸν καταθῶμαι.

Filocleón: Dime, ¿qué adulación no escucha allí un juez?

Unos lamentan su pobreza y agregan

males a los que tienen, hasta que se igualan con los míos.

Otros nos cuentan historias; otros, algo divertido de Esopo;

otros hacen chistes para que yo me ría y apacigüe la cólera.

(vv. 563-7)

El citado pasaje constituye un testimonio del uso argumentativo de los recursos cómicos en los tribunales, en este caso, como un modo de generar simpatía en el juez y amainar su cólera⁸². Este uso del humor responde a uno de los tres efectos argumentativos que hemos detectado en lo cómico⁸³: el efecto positivo de generar complicidad entre el enunciador y el enunciatario.

A partir del verso 578, se desarrolla la tercera parte de la argumentación del viejo juez. El recurso empleado vuelve a ser un ejemplo que intenta poner de

⁸² Reckford (1987: 246) señala que este pasaje subraya el paralelismo entre el teatro y los tribunales, que se vuelven un lugar de entretenimiento. Los jueces esperan experimentar en las cortes las mismas emociones que en el teatro. En otra línea de análisis, Rothwell (1995: 245) toma este pasaje como un testimonio del uso de la fábula en la argumentación retórica de aquellos oradores que buscaban la simpatía de las clases más bajas.

⁸³ Los tres efectos argumentativos del humor son: degradar al blanco cómico, generar complicidad entre emisor y receptor y producir una imagen positiva del enunciador.

manifiesto la supremacía de los jueces: Filocleón menciona su ventaja de poder ver los genitales de los jóvenes cuando son sometidos a examen con la finalidad de comprobar si tienen la edad suficiente para ser inscriptos en el registro de ciudadanos. Entre otros beneficios, Filocleón destaca además que los jueces tienen la posibilidad de entregar a una hija heredera a la persona que más les convenga, violando la voluntad del difunto padre (vv. 583-86). Por último, Filocleón se jacta de no tener que rendir cuentas, a diferencia de todas las otras magistraturas (v. 587)⁸⁴. Nuevamente, el anciano celebra una serie de acciones reprobables a los ojos del espectador ateniense, que dejan al descubierto sus abusos de poder y las posibles fallas del sistema.

En la cuarta parte de su argumentación (vv. 590 ss.), Filocleón destaca que los políticos los respetan y adulan, y hasta el mismo Cleón les espanta las moscas (vv. 596-7). Por su parte, Teoro, partidario del demagogo, lustra los zapatos de los jueces (vv. 599-600). Estas imágenes de obsecuencia caricaturizan la actitud servil de los líderes políticos empleando el recurrente tópico del esclavo y del parásito adulator. Los blancos de la escena son al mismo tiempo los jueces, que descuidan el ejercicio responsable de su tarea a causa de su gusto por la adulación⁸⁵, y los políticos, que se aprovechan de esta debilidad de los jueces para sacar ventaja en los tribunales.

En la quinta y última parte de su discurso (vv. 605 ss.), Filocleón describe las atenciones que recibe, por interés, de su familia y servidores cuando llega a su casa en virtud del salario que cobra por su actividad de juez. A diferencia del coro, como observamos, Filocleón se muestra conforme con su paga. Por otra parte, esta secuencia sugiere, según observa Dover, que el anciano mantiene contactos incestuosos con su hija (vv. 607-9)⁸⁶. Al cierre de su discurso de defensa y

⁸⁴ Sommerstein (1996: 193) señala que si bien ser juez no era técnicamente una magistratura, podía ser informalmente descripta como tal.

⁸⁵ El gusto por la adulación es una característica constante de los personajes demóticos de Aristófanes, como ser el coro campesino de *Acarnienses* (vv. 370-3) y el Demos de *Caballeros* (v. 48).

⁸⁶ Dover (1972: 127).

en la cumbre de su megalomanía, Filocleón sostiene que su poder no es inferior al de Zeus (v. 619) y que todos los ricos y encumbrados le temen (vv. 626-9), incluso su hijo (v. 629).

La autodenuncia es, en suma, la estrategia de persuasión cómica dominante en toda la obra: se implementa en la presentación del personaje, recordemos, cuando Filocleón se describe a sí mismo como "humo de higuera" (v. 146), también en su diálogo con el coro, y luego en el *agón*. En este sentido, como de costumbre, el antagonista es atacado por doble vía: la denuncia llega por boca de sus oponentes y también por boca del propio blanco que habla en contra de sí mismo. El efecto resultante de esta doble ofensiva es la potenciación de la devaluación del blanco.

La autoinculpación involucra una ruptura de lo esperable: la risa se produce por un efecto de inversión que rompe la expectativa de la manera en que cualquier individuo se mostraría ante los demás. Pero además de provocar la risa en virtud de esa ruptura, la autodenuncia es sumamente eficaz para producir a la vez el efecto degradante, antes descrito, sobre el *êthos* del enunciador-personaje. Esta estrategia de persuasión cómica solo puede existir en el plano de la ficción, ya que involucra la construcción de un personaje que se condena a sí mismo; por lo tanto, podemos observar que la argumentación ficcional tiene a disposición estrategias persuasivas específicas, que la diferencian de la argumentación no ficcional.

Por otra parte, mediante la autoinculpación, Filocleón se ubica nuevamente en el lugar tópico del tonto, que se condena a sí mismo. El anciano se engaña creyendo que argumenta a su favor, pero argumenta en su contra, destruyendo su *êthos*. El recurso utilizado constituye una suerte de "ironía tragicómica", en la cual el público puede ver más allá del personaje. En este punto, es posible advertir nuevamente el paralelismo existente entre el héroe trágico y el polo negativo del par: el antagonista representa una parodia de héroe trágico, al modo de Edi-

po o Creonte, que pierde su poder privilegiado en el transcurso de la obra y que es sometido de manera recurrente a la ironía trágica.

A partir del verso 655, se inicia la argumentación del héroe Bdelicleón, que también se divide en cinco partes interrumpidas por breves intervenciones de Filocleón. El héroe prelude su discurso haciendo referencia a la comedia como si hablara en nombre del propio poeta y genera, por ende, una consecuente identificación con el comediógrafo⁸⁷:

Βδελυκλέων

χαλεπὸν μὲν καὶ δεινῆς γνώμης καὶ μείζονος ἢ 'πὶ τρυγωδοῖς
ιάσασθαι νόσον ἀρχαίαν ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυῖαν.

Bdelicleón: Es difícil y propio de una poderosa inteligencia, superior a la de
[los poetas cómicos,
curar una enfermedad antigua que es innata en nuestra ciudad.

(vv. 650-651)

Luego de este proemio de tono literario, Bdelicleón desarrolla fundamentalmente argumentos basados en criterios económicos. En la primera sección, hace calcular a su padre el dinero total que el Estado recauda por tributos y demás ingresos, y deduce de allí la pequeña parte que se destina a los sueldos de los jueces:

Βδελυκλέων

ἀκρόασαί νυν, ὦ παππίδιον, χαλάσας ὀλίγον τὸ μέτωπον.
καὶ πρῶτον μὲν λόγισαι φαύλως, μὴ ψήφοις ἀλλ' ἀπὸ χειρὸς,
τὸν φόρον ἡμῖν ἀπὸ τῶν πόλεων συλλήβδην τὸν προσιόντα,
κάξω τούτου τὰ τέλη χωρὶς καὶ τὰς πολλὰς ἑκατοστάς,
πρυτανεῖα, μέταλλ', ἀγοράς, λιμένας, μισθώσεις, δημιόπρατα
τούτων πλήρωμα τάλαντ' ἐγγὺς δισχίλια γίγνεται ἡμῖν.
ἀπὸ τούτου νυν κατάθες μισθὸν τοῖσι δικασταῖς ἔνιαυτοῦ,
ἕξ χιλιάσιν- "κοῦπω πλείους ἐν τῇ χώρᾳ κατένασθεν".
γίγνεται ἡμῖν ἑκατὸν δῆπου καὶ πεντήκοντα τάλαντα.

Φιλοκλέων

οὐδ' ἡ δεκάτη τῶν προσιόντων ἡμῖν ἄρ' ἐγίγνεθ' ὁ μισθός.

⁸⁷ Reckford (1987: 247) observa acertadamente que Bdelicleón comienza su discurso como si hablara por el poeta. MacDowell (1995: 161) señala que este comienzo serio es equivalente al del discurso de Diceópolis en *Acarnienses* (vv. 497-556) y que prepara a la audiencia para recibir su discurso seriamente.

Βδελυκλέων

μὰ Δί' οὐ μέντοι.

Φιλοκλέων

καὶ ποῖ τρέπεται δὴ 'πειτὰ τὰ χρήματα τᾶλλα;

Βδελυκλέων

ἐς τούτους τοὺς "οὐχὶ προδώσω τὸν Ἀθηναίων κολοσυρτόν,
ἀλλὰ μαχοῦμαι περὶ τοῦ πλήθους αἰεί". σὺ γὰρ, ὦ πάτερ, αὐτοὺς
ἄρχειν αἰρεῖ σαυτοῦ τούτοις τοῖς ῥηματίοις περιπεφθείς.

Bdelicleón: Escucha ahora, papito, desarrugando un poco tu frente.

Primero, calcula simplemente –no con guijarros, sino con la mano–
el monto de los tributos que nos viene en total de las ciudades aliadas,
y aparte de esto, los impuestos por separado y los numerosos centésimos,
pritanías judiciales, minas, mercados, puertos, rentas, confiscaciones.

De todo esto, tenemos un total de aproximadamente dos mil talentos.

De esta suma, sustrae ahora el salario anual para los jueces,
seis mil de ellos "pues nunca habitó en esta tierra un número mayor";
tenemos, supongo, ciento cincuenta talentos.

Filocleón: Nuestro salario no llega a la décima parte de los ingresos.

Bdelicleón: ¡No, por Zeus, no por cierto!

Filocleón: ¿Y a dónde va a parar entonces el resto de la plata?

Bdelicleón: A aquellos "yo nunca traicionaré a la muchedumbre de los
[atenienses,

sino que lucharé siempre por la mayoría del pueblo". Pues tú, padre, a
[estos

eliges para que te gobiernen, engañado por esas frasecitas.

(vv. 655-668)

La argumentación de Bdelicleón es de carácter predominantemente serio, racional, ligada al cálculo matemático⁸⁸. La racionalidad y la seriedad del hijo contrastan claramente con la locura, la desmesura y el ridículo del padre. Este *agón* termina de construir la relación entre los polos como opuestos y complementarios: el hombre irracional, amoral, tonto e injusto, frente al hombre racional, moral, inteligente y justo. Por otra parte, la seriedad de los argumentos de Bdelicleón, apoyados por la objetividad de los números, apunta a lograr verdaderos efectos persuasivos en la audiencia⁸⁹.

⁸⁸ Véase el verbo λογίζομαι del verso 656.

⁸⁹ Harriott (1986: 39) destaca que Bdelicleón en su discurso pone el énfasis en la segunda persona del singular (*i.e.* vv. 654-5; cf v. 678). Este énfasis, según el autor, subraya el hecho de que el hijo habla amorosamente a su padre y que no es un político que se dirige a las masas. Konstan (1995: 25), por su parte, observa con acierto que lo que distingue a Bdelicleón de los demagogos populares es la racionalidad que se le asigna a su discurso.

Bdelicleón contrasta luego el trato diferencial que los aliados prodigan a los líderes políticos, al tiempo que desprecian a los jueces por verlos llevar una vida miserable (vv. 672-679). En la tercera parte de su discurso (vv. 682 ss.), resalta la escasa suma que cobran los jueces en comparación con los sueldos de otros magistrados⁹⁰. En la cuarta sección de su alegato (vv. 698 ss.), sostiene que los jueces podrían ser ricos si no se dejaran engañar por los “amigos del pueblo” (δημιζόντων, v. 699). El héroe agrega, además, que los líderes políticos quieren que los jueces sean pobres a fines de poder dominarlos mejor (vv. 703-5), la misma idea que aparece en *Caballeros*⁹¹ y *Paz*⁹²:

ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ

βούλονται γάρ σε πένητ' εἶναι, καὶ τοῦθ' ὧν οὐνεκ' ἐρῶ σοι
 ἵνα γινώσκῃς τὸν τιθασευτήν, καθ' ὅταν οὗτός γ' ἐπισίξῃ
 ἐπὶ τῶν ἐχθρῶν τιν' ἐπιρρύξας, ἀγρίως αὐτοῖς ἐπιπηδᾷς.

Quieren [los demagogos] que tú seas pobre, y te diré la razón:
 para que conozcas a tu domador y, entonces, cuando este te silbe,
 tras azuzarte contra alguno de sus enemigos, saltes contra ellos

[salvajemente.

(vv. 703-5)

La argumentación de Bdelicleón traza relaciones entre economía, salario y política, de modo que los argumentos se sostienen de la manera más objetiva posible. En la quinta parte final (vv. 715 ss.), el héroe reafirma que su propósito cen-

⁹⁰ McGlew (2004: 18) señala que en esta parte de su discurso Bdelicleón apela, además de a los jueces, a los remeros y a los soldados de infantería que han contribuido a adquirir y mantener el imperio (vv. 684-5), del cual usufructúan mayormente los líderes; de esta forma, argumenta McGlew, Bdelicleón logra zanjar la división generacional y de clase existente entre él y el pueblo ateniense.

⁹¹ *Caballeros* 801-809: Morcillero: “No te preocupas de que [Demos] tenga el poder en la Arcadia, sino más bien / de robar y recibir sobornos de las ciudades, y de que el *dêmos* / a causa de la guerra y la nube de polvo no vea los males que haces, / sino que se quede boquiabierto ante ti por obligación, por la necesidad y por el salario. / Pero si alguna vez, habiendo vuelto al campo, vive en paz / y recobra el ánimo comiendo cebada verde y entra en tratos con el olivo prensado, reconocerá qué bienes le quitaste por medio de engaños con el salario. / Entonces vendrá contra ti, como fiero campesino, buscando el voto para condenarte. / Como sabes estas cosas, lo engañas y lo haces soñar”.

⁹² En la comedia *Paz*, el dios Hermes acusa a los oradores de alejar a la diosa Paz porque les conviene que los campesinos vivan lejos del campo, en la ciudad, sumidos en la pobreza (vv. 632 ss.).

tral es evitar que los políticos dejen boquiabierto a Filocleón con sus palabras alisonantes (v. 721); esto significa liberar a su padre de su lugar de tonto engañado.

Una vez finalizado el alegato del héroe, el coro en su función de juez declara la victoria del héroe⁹³, se pone del lado de Bdelicleón y trata de convencer a su vez a Filocleón (vv. 725-30). Esta actitud del coro es inédita respecto de las obras anteriores conservadas y apunta a marcar claramente la línea divisoria entre un coro capaz de recapacitar y un antagonista irrecuperable. El coro presenta, además, una imagen de Bdelicleón coincidente con el retrato habitual del poeta en las parábasis, la de protector y buen consejero:

Χορός

πιθοῦ πιθοῦ λόγοισι, μηδ' ἄφρων γένη
μηδ' ἀτενῆς ἄγαν ἀτεράμων τ' ἀνήρ.
εἶθ' ὄφελέν μοι κηδεμῶν ἢ συγγενῆς
εἶναί τις ὅστις τοιαῦτ' ἐνουθέτει.

Coro: Obedece, obedece a sus palabras, no seas tonto ni demasiado terco, ni un hombre inexorable. Ojalá tuviera yo algún protector o un pariente que me aconsejara estas cosas.

(vv. 729-32)

La imagen de protector (κηδεμῶν), que en un primer momento el coro atribuye al demagogo (v. 242), pasa ahora a la figura de Bdelicleón, el portavoz del poeta⁹⁴. Evidentemente, el comediógrafo a través de su *alter ego* en escena rivaliza con la figura de Cleón por la influencia sobre el *dêmos*. Por otro lado, se insiste en la visión de Filocleón como un tonto (ἄφρων, v. 729), pero esta vez la acusación proviene del propio coro.

⁹³ McGlew (2004: 14) señala que en este *agón* Filocleón y Bdelicleón actúan como litigantes y el coro como juez que da su veredicto.

⁹⁴ También en los versos 885-90 el coro dirige un elogio a Bdelicleón. El elogio explícito, tan raro en la comedia, es otra marca enunciativa recurrente en todas las obras tempranas para resaltar la figura del héroe.

El coro fracasa en su intento de convencer al anciano, así como ha fracasado el héroe, y se ubica en la franja opuesta al antagonista, que persiste en su intención de marchar hacia los tribunales (vv. 762-3). El convencimiento del coro, por un lado, y la necesidad del anciano, por otro, aíslan definitivamente a la figura del blanco central como verdadero eje del ataque y rescatan la imagen del coro, inicialmente desfavorable. Como de costumbre, Filocleón absorbe las variedades más hostiles de lo cómico, ya que el personaje mantiene sus estigmas negativos de principio a fin, sin marcas atenuantes convencionales.

Si bien Filocleón no sufre una transformación de fondo, bajo la buena guía de su padre, se vuelve judicial y políticamente inofensivo al aceptar limitar su actividad al ámbito doméstico. La propuesta del hijo, que le propone actuar como juez en su propia casa (vv. 764-775) y dirimir el conflicto entre dos perros por el robo de un queso, no solo ridiculiza la manía de juzgar de su padre, sino que neutraliza los efectos nocivos de su actividad. De este modo, la política y la justicia quedan a salvo de la acción nociva del peor de los jueces, que se reduce luego del *agón* o bien al ámbito doméstico o bien al ámbito restringido del simposio.

La derrota parcial de Filocleón en el *agón* representa la merma habitual del poder nocivo del antagonista, como ocurre con Lámaco o Paflagonio. Así como *Acarnienses* condena al mal estratega, *Caballeros* al mal político y *Nubes* al mal intelectual, *Avispas* concentra su condena en el mal juez, personaje demótico, pero no carente de poder en la medida en que Filocleón no aparece representado como un simple ciudadano, sino que tiene el poder de administrar justicia. Su mal uso de la justicia lo inviste, además, de un poder superior al que solían tener los jueces atenienses, ya que Filocleón no practica su actividad de acuerdo con la ley, sino con su propio capricho. En definitiva, el blanco central de las comedias tempranas de Aristófanes representa siempre claramente una esfera del poder dentro de la sociedad ateniense contemporánea (el poder militar en *Acarnienses*, el poder político en *Caballeros*, el poder de la intelectualidad en *Nubes*, el poder

judicial en *Avispas*)⁹⁵ y la derrota parcial del polo negativo en el *agón* implica una pérdida o merma de ese poder abusivo e injusto.

⁹⁵ La mayor diferencia entre Filocleón y el resto de los polos negativos de las duplas aristofánicas anteriores es, como hemos notado, su carácter ficcional y anónimo.

II.6. EL TRIBUNAL DE LOS PERROS Y LA VIDA EN SOCIEDAD

La escena del tribunal doméstico entre los perros Ción y Labes, en el que Filocleón actúa como juez, alude al conflicto entre Cleón y el general Laques, acusado probablemente de malversación de fondos en Sicilia⁹⁶. Al comienzo del juicio, Bdelicleón ruega a los dioses que Filocleón se vuelva compasivo (vv. 875-884), súplica que nunca se cumplirá ya que Filocleón no modifica en toda la obra su carácter negativo, de acuerdo con el modelo convencional del antagonista. La actuación de Filocleón en el tribunal doméstico repite su imagen de juez impudoso e injusto: el anciano acepta la acusación del perro Ción-Cleón y condena sin pruebas al perro Labes-Laques por haber robado un queso de Sicilia; incluso, Filocleón pide la pena de muerte para el acusado antes de escuchar a las dos partes (v. 898), lo prejuzga como ladrón por su apariencia (vv. 900-2) y aporta la prueba absurda de que Labes acaba de lanzar un eructo a queso (vv. 912-4). Todas las intervenciones del juez apuntan en el sentido habitual de ridiculizar la acción irracional de Filocleón. Bdelicleón, en cambio, a pesar del carácter paródico de toda la escena⁹⁷, intenta aportar cierto principio de justicia y racionalidad al juicio:

Βδελυκλέων

πρὸς τῶν θεῶν, μὴ προκαταγίγνωσκ', ὦ πάτερ,
πρὶν ἄν γ' ἀκούσῃς ἀμφοτέρων.

Bdelicleón: Por los dioses, no lo condenes de antemano, padre,
antes de haber escuchado a las dos partes.

(vv. 919-20)

Bdelicleón asume la defensa del perro calumniado (διαβεβλημένος, v. 950) por ser noble (ἀγαθός, v. 952) y perseguir a los lobos, en una alusión a

⁹⁶ Véase nota 51.

⁹⁷ MacDowell (1995: 167) destaca con acierto que el tribunal de los perros es una parodia de juicio.

Cleón⁹⁸. En este sentido, Bdelicleón apela a la reiterada imagen de Cleón como calumniador, que domina en *Caballeros*, y construye la suya propia como defensor de los buenos y nobles (καλοί τε κάγαθοί)⁹⁹, víctimas del demagogo. Filocleón, por su parte, acusa al perro Labes de ladrón (κλέπτης) y también de conspirador (ξυνωμότης, v. 953) sin mayores pruebas; por lo tanto, asume los métodos cleonianos de denunciar conspiraciones sin fundamento.

Finalmente, Filocleón absuelve por error a Labes, engañado por una estratagema de su hijo (vv. 991-2). A propósito de esta escena, Reckford (1987) ha sostenido que Bdelicleón no es mejor que el propio Cleón porque apela al engaño para conseguir que su padre absuelva al acusado¹⁰⁰. Creemos, en cambio, que la figura de Bdelicleón encuadra más bien en el papel tradicional del engañador segundo de un primer engañador (el perro Cleón), es decir, de burlador del burlador. Por su parte, Filocleón reafirma su papel de tonto, que lo caracteriza en toda la obra, aunque no sea una opinión mayoritaria de la crítica¹⁰¹.

Al reconocer su error, Filocleón se lamenta empleando las mismas palabras que los héroes trágicos caídos, que pronuncian también Lámaco y Paflagonio al ser derrotados: "no soy nada" (οὐδέν εἰμι', v. 997). El polo negativo, como es habitual, representa una parodia de héroe trágico, su *anagnórisis*¹⁰² y su pérdida de poder. Las sucesivas derrotas de Filocleón (primero en el *agón* formal y luego en el tribunal de los perros) son otro de los rasgos convencionales que ca-

⁹⁸ MacDowell (1995: 166) sostiene que la defensa de Bdelicleón, que se centra en las buenas cualidades del perro Labes y en la utilidad de sus servicios a la *pólis*, son de carácter débil. El autor argumenta que los dos perros son ladrones, pero que Aristófanes intenta mostrar que Cleón es peor porque demanda parte del botín sin hacer otra cosa que ladrar (1995: 169).

⁹⁹ En *Caballeros* también el héroe provisorio Demóstenes se encolumna del lado de los buenos y nobles (v. 227) y, luego, se suma el Morcillero (v. 735).

¹⁰⁰ Reckford (1987: 253).

¹⁰¹ Véase nota 41 y 112.

¹⁰² Harriott (1986: 38).

racterizan al polo negativo en todas las comedias analizadas y que permiten identificarlo claramente¹⁰³.

Sumado a su lamento, Filocleón pide perdón por haber cometido una acción correcta, que no condice con su manera ser:

Φιλοκλέων

πῶς οὖν ἐμαυτῷ τοῦτ' ἐγὼ ξυνείσομαι,
φεύγοντ' ἀπολύσας ἄνδρα; τί ποτε πείσομαι;
ἀλλ', ὦ πολυτίμητοι θεοὶ, ξύγγνωτέ μοι
ἄκων γὰρ αὐτ' ἔδρασα κού τούμου τρόπου.

Filocleón: ¡Cómo yo sobrellevaré esto sobre mi conciencia,
después de haber absuelto a un acusado! ¿Qué será de mí?
¡Veneradísimos dioses, perdonadme!

Pues sin intención hice esto, que no va con mi modo de ser.

(vv. 999-1002)

Esta reacción de Filocleón deja en evidencia que su modo de ser (τρόπος) se mantiene inalterable luego del *agón* con su hijo¹⁰⁴. Filocleón sigue practicando la autodenuncia; pero si antes presentaba acciones condenables como si fueran positivas, en este caso presenta acciones positivas como si fueran condenables y se disculpa por ellas.

A nuestro entender, el objetivo argumentativo central del tribunal doméstico es retomar, esta vez en un segundo plano, el ataque de *Caballeros* contra Cleón¹⁰⁵. Ya vencido en el *agón* formal el anciano Filocleón, antagonista central de

¹⁰³ Vaio (1971: 347) considera que la danza final de Filocleón con los hijos de Carcino constituye una última escena agonal en la obra. A nuestro modo de ver, las escenas agonales más claras, que implican una derrota del polo negativo, son el *agón* formal y el tribunal doméstico.

¹⁰⁴ Una serie de autores ha destacado que la naturaleza de Filocleón es inmutable e ineducable. Whitman (1964: 160) sostiene que la inmutabilidad de la naturaleza humana es un tema central de la obra. Henderson [1975] (1991: 79), Reckford (1977: 301), Lenz (1980: 36-42), Bowie (1993: 81) y Rothwell (1995: 252), entre otros, coinciden en que Filocleón mantiene su naturaleza inalterable hasta el final. Una posición distinta expresa MacDowell (1995: 174-5): si bien el desenlace evidencia la ὕβρις de Filocleón, según el autor, el coro manifiesta en los últimos versos la expectativa de cambio (vv. 1450-61).

¹⁰⁵ Una perspectiva distinta presenta Reckford (1987: 251-262), quien subraya el carácter lúdico de la escena, su condición de obra dentro de la obra y observa que apunta a mostrar la ficcionalidad de la comedia. Sidwell (1990) interpreta el juicio como un ritual curativo de la enfermedad de Cleón. Bowie (1993: 89) lo entiende como un ritual de pasaje. Konstan (1995: 25), por su parte, argumenta que el tribunal doméstico es una sátira contra la irresponsabilidad de los jueces y con-

la obra y polo negativo del par, el tribunal doméstico desplaza la acción hacia el conocido eje –secundario en este caso– del enfrentamiento entre el héroe (portavoz del poeta) y Cleón, representado bajo la figura habitual del perro¹⁰⁶.

Cabe destacar una serie de diferencias significativas entre el *agón* formal y la escena agonal del tribunal doméstico. En el *agón* formal, Filocleón oficiaba de defensor de su actividad y Bdelicleón de denunciante, mientras que el coro se desempeñaba como juez. En el tribunal doméstico, en cambio, el defensor es el héroe, el acusador es el perro-Cleón y Filocleón actúa como juez. La diferencia central entre estas dos escenas agonales es que en el primer caso el tribunal de los jueces-avispa decide su veredicto con racionalidad, justicia y se pone del lado del acusador justo (Bdelicleón), mientras que en el tribunal doméstico el juez intenta fallar con injusticia y se pone del lado de un acusador deshonesto (Cleón). El contraste de la actuación como jueces entre el coro y Filocleón refuerza la idea de que Aristófanes no condena el sistema judicial en su conjunto, sino solo a sus peores representantes encarnados bajo el personaje de Filocleón. Por lo tanto, el rechazo al sistema judicial no es radical, sino que se focaliza, especialmente, en los malos jueces y en el mal uso que hacen de la justicia, accionar solidario con el de los malos políticos.

De manera semejante en *Caballeros*, la representación inicial del Morcillero, Paflagonio y Demos parecía entrañar un rechazo radical al sistema democrático; pero finalmente la conversión del Morcillero en buen líder, el “rejuvenecimiento” de Demos y la expulsión de Paflagonio presentaba una visión esperanzada del ejercicio del liderazgo y la vida democrática. Lo mismo ocurre en *Avispas*: la transformación del coro, la neutralización de la actividad nociva del peor de los

sidera que representa el ideal del retiro al ámbito privado de la clase acomodada a la que pertenece Bdelicleón (Cf. Konstan, 1985: 41-42). Hubbard (1991: 125) coincide con Konstan en que Bdelicleón encierra a su padre en un mundo doméstico antidemocrático y anti-social retirado de la vida política.

¹⁰⁶ Sobre la figura del perro para representar a Cleón, véase nota 31 del capítulo 4.

jueces y su reclusión en el ámbito doméstico abren la expectativa posible de re-encauzar el ejercicio de la justicia y de la vida democrática ateniense.

Luego del tribunal y de la parábasis, se ponen en escena los infructuosos y cómicos intentos de Bdelicleón para instruir a su padre en los hábitos de la alta sociedad y de la vida simposíaca (vv. 1122 ss.)¹⁰⁷. Toda la escena ridiculiza a Filocleón, por su incapacidad de aprender¹⁰⁸, y al hijo por empeñarse en enseñarle. Además, se caricaturizan las costumbres de las clases altas, como un modo de generar complicidad con el público demótico¹⁰⁹. Sin embargo, la ridiculización de los hábitos aristocráticos de Bdelicleón constituye una burla ingenua, que no afecta su imagen de manera seria y comprometedora, a diferencia de las burlas que atañen a la integridad moral de Filocleón en la primera parte de la obra.

Esta escena involucra dos simposios, el primero imaginado por Bdelicleón, en el que participan Cleón y su círculo. El primer simposio es simplemente mencionado por el héroe a modo de ejemplo como una manera de entrenar a su padre en las costumbres de la alta sociedad¹¹⁰. Luego se desarrolla el segundo simposio "real", al que acuden efectivamente Bdelicleón y su padre, compuesto por algunos miembros de la alta sociedad ateniense¹¹¹. Durante los dos simposios,

¹⁰⁷ Rothwell (1995: 240) observa que las lecciones de Bdelicleón a su padre sobre la conducta adecuada para el simposio son una de las "evidencias literarias más detalladas que tenemos del estilo de vida de los καλοί τε κάγαθοί".

¹⁰⁸ Una opinión distinta sostiene McGlew (2004: 30): el autor destaca que la burla recae sobre el simposio y su popularización, pero no sobre Filocleón, quien reafirma su condición de ciudadano común frente a los participantes del banquete. Storey (1995), por el contrario, considera que el tema central de la segunda parte de la obra es la incapacidad de Filocleón de comportarse adecuadamente en un evento de la alta sociedad.

¹⁰⁹ Vaio (1971: 337) señala que la escena presenta una caricatura de las costumbres de los aristócratas. Cf. MacDowell (1995: 3) y Pütz (2003: 127).

¹¹⁰ Vaio (1971: 337, n. 11) comenta que la presencia de Cleón en el primer simposio funciona como un motivo unificador con la primera parte de la obra, pero que su presencia en este supuesto simposio habría generado gestos de rechazos entre el público aristocrático. En este sentido, se diferencia de MacDowell quien considera verosímil que Cleón haya participado en banquetes. MacDowell (1995: 3) señala que la participación de Cleón demuestra que el simposio ya no era para finales del siglo V una práctica exclusiva de la aristocracia. Pütz (2003: 120), por su parte, interpreta que la inclusión de Cleón sirve fundamentalmente a los fines de atacar al demagogo y preparar a la audiencia para las canciones insultantes de Filocleón contra el líder.

¹¹¹ Storey (1985) ha indagado sobre la posible identidad de los asistentes del segundo simposio "real". Al respecto, el autor afirma que todos pertenecerían a la aristocracia y que Aristófanes

Filocleón sigue ocupando el lugar *tópico* del νήπιος, tonto y pueril, que lo caracteriza desde las primeras escenas¹¹². Ante su incapacidad de adquirir el tipo de conversación propia de los círculos encumbrados, Bdelicleón lo reprende como a un niño, lo acusa expresamente de “tonto” (σκαίός) y “carente de educación” (ἀπαιδευτος, v. 1183) y reprocha su insistencia en querer contar fábulas. Los reproches de Bdelicleón constituyen un valioso testimonio de que la fábula era un género del gusto popular, inadecuado para la conversación del simposio¹¹³; pero además la pasión del anciano por la fábula deja en evidencia las razones de la comedia para darle al género y a sus motivos tópicos un lugar tan destacado y permiten confirmar la influencia que ha tenido el par cómico de la fábula en la construcción de la dupla aristofánica.

En esta última parte de la obra, el modelo del par cómico sigue funcionando con sus dos polos opuestos y complementarios. Filocleón asume el papel del ignorante, tonto y vulgar, a la manera de un Tersites o Iro; Bdelicleón es, por el contrario, el hombre refinado de clase acomodada¹¹⁴. Además, este último descubre a su padre en todos sus intentos de burlar los códigos, como el robo de la

ridiculiza su comportamiento arrogante y su estilo de vida, pero que no hace referencia a su orientación política. Tampoco hay evidencias, sostiene Storey, de que la conexión política haya existido efectivamente. El autor niega la hipótesis de que este segundo simposio sea la contraparte oligárquica del primero, compuesto por demócratas radicales.

¹¹² Una opinión distinta sostiene Henderson (1991: 80), quien considera que la estupidez de Filocleón es fingida y que sabotea deliberadamente los intentos del hijo por educarlo. Pütz (2003: 114), por su parte, argumenta que Filocleón se muestra más estúpido de lo que es en realidad a fines de burlarse de la sofisticación de su hijo.

¹¹³ Rothwell (1995: 238) sostiene que la fábula era considerada una “forma subliteraria, popular de entretenimiento”, y que se asociaba frecuentemente con las clases más bajas. Asimismo, argumenta que la imagen de Filocleón como contador de fábulas apunta a caracterizarlo como una figura de bajo estatus, ya que las fábulas eran comúnmente narradas por esclavos y campesinos (1995: 233). Filocleón, observa el autor, es el personaje aristofánico que más fábulas cuenta en la obra conservada (1995: 244). Recientemente, Schirru (2009: 70) reafirma que Filocleón es un “héroe esópico” por los paralelismos existentes entre su figura y la vida de Esopo, además de las numerosas referencias a la persona del fabulista y a su obra presentes en *Avispas*.

¹¹⁴ Pütz (2003: 133) sostiene una interpretación distinta. El autor afirma que tanto Filocleón como Bdelicleón no respetan la conducta esperable en el simposio y el κῶμος, esto es, el disfrute de todos los asistentes. Por el contrario, Filocleón busca de manera egoísta solo su propia satisfacción y Bdelicleón está más atento a que su padre se atenga a las convenciones sociales que al hecho de que disfrute del simposio.

flautista de la fiesta (v. 1378), por lo tanto, sigue revelándose como el más astuto de la dupla. Sin duda, esta parte simposíaca de la obra se sumerge en un terreno diferente del de la primera, más alejado de los asuntos políticos. Filocleón continúa siendo el blanco cómico central de la pieza, pero carece de incidencia política y social, reducido por su hijo a ejercer su maldad en círculos sociales restringidos. Por lo tanto, el humor involucra aspectos más ingenuos del blanco que la parte dicástica de la obra en la medida en que Filocleón en sí mismo se ha transformado en un sujeto más bien inofensivo y payasesco, en términos de Orfanos, “un viejo infantil”¹¹⁵; el ridículo apunta ahora contra su carácter de rústico campesino (v. 1320), ignorante y estúpido (v. 1321), borracho (v. 1322)¹¹⁶ y lujurioso (vv. 1339 ss.).

Konstan (1995) ha sostenido que, a diferencia de otras comedias, la conclusión de esta obra no presenta una esperanza general de bienestar¹¹⁷. Por el contrario, creemos que este desenlace postula la esperanza del alejamiento de la vida pública de aquellos individuos que no son capaces de actuar por el bien común. La transformación del coro en buen juez, así como el desplazamiento de Filo-

¹¹⁵ Orfanos (2006: 78-83) considera que Filocleón continúa siendo un anciano, pero presenta la imagen de un “viejo infantil”. En lugar de conseguir el rejuvenecimiento de su padre a la edad ideal del hombre ateniense, el héroe devuelve a su padre a la infancia. Sobre el *tópos* de la vejez como segunda infancia en *Avispas*, véase Critchon (1993). Coincidimos con Orfanos en que la obra intenta presentar una imagen de Filocleón como un individuo tonto y pueril, imagen que se corresponde con la representación habitual del polo negativo de la dupla cómica. Una opinión diferente expresa Bowie (1993: 94-97), quien de acuerdo con su lectura ritual de la obra, la interpreta como un proceso de ἐφηβεία invertida. Los intentos de Bdelicleón para educar a su padre parangonan la iniciación del efebo, y las escenas finales muestran a Filocleón rejuvenecido, una imagen antitética al Filocleón adulto que se desempaña en los tribunales.

¹¹⁶ Vaio (1971: 339-340) señala que el tema de la enfermedad es otro de los motivos unificadores de la obra: la enfermedad dicástica de la primera parte es propia de las clases más bajas, mientras que la afición a la bebida es una afección frecuente en las clases acomodadas. La última reiteración del tema se encuentra presente en la danza exaltada de Filocleón con los hijos de Carcino (1071: 346). Sobre la danza de Filocleón, cf. Borthwick (1964).

¹¹⁷ Konstan (1995: 16). Henderson (2003a: 168-9) manifiesta, por su parte, que el retrato del pueblo ateniense en *Avispas* es más pesimista que en *Caballeros*: Bdelicleón, un cultivado ἀρχαίμων, no logra quebrar la alianza entre el pueblo y los demagogos, como ocurre en el caso de *Caballeros*. La implicancia es que el pueblo es incorregible y que la élite resulta impotente para modificarlo. Henderson señala que esta visión pesimista sea quizás un comentario auto-referencial del propio Aristófanes sobre su incapacidad de conseguir que el pueblo modifique su relación con Cleón.

ción del mundo judicial, expresa el deseo de que la justicia en su conjunto revise sus puntos vulnerables y funcione adecuadamente con una actitud responsable de sus miembros.

II.7. CONCLUSIONES

En *Avispas* la identificación del héroe y de su antagonista resulta más problemática que en otras comedias. La crítica contemporánea se ha inclinado por considerar que Filocleón es el héroe de la pieza; sin embargo, la aplicación del modelo de análisis que aporta el esquema de la dupla cómica tradicional y aristofánica nos ha permitido demostrar que Filocleón es el polo negativo del par. A nuestro parecer, la dificultad radica especialmente en el hecho de que el juez Filocleón, a diferencia de otros polos negativos claramente personalizados, es anónimo, como anónimos serían los jueces que se desempeñaban en la tarea. Eso no significa que el personaje de Filocleón no tenga un carácter satírico, es decir, un blanco contextual; por el contrario, el personaje constituye una caricatura exagerada de aquellos verdaderos jueces atenienses que habrían cometido abusos de poder o se habrían desempeñado de modo irresponsable y deshonesto. El carácter anónimo del antagonista puede llevar también a la interpretación errónea de que el comediógrafo ha emprendido una crítica generalizada contra los jueces y el sistema judicial ateniense en sí mismo. Sin embargo, el juego de identificación y diferencia entre Filocleón y el coro termina por limitar el alcance generalizado de la sátira y circunscribirla a los abusos particulares de los malos jueces atenienses, representados por el polo negativo Filocleón.

En definitiva, la falta de referencia personal no anula la lógica del par cómico, en primer lugar, porque Filocleón sigue teniendo un anclaje extratextual, si bien anónimo y, en segundo término, porque este personaje absorbe todas las otras variedades hostiles del humor, que lo deslindan claramente de los blancos atenuados (el héroe y el coro). Las variables ofensivas de lo cómico que se concentran sobre el antagonista se pueden sintetizar en las siguientes: en primer orden, de acuerdo con el modelo convencional, Filocleón es devaluado mediante múltiples marcas de enunciación negativas, que se mantienen como estigmas

fijos de principio a fin, y refuerzan el efecto polémico de lo cómico. En segundo orden, mediante la autodenuncia, el anciano se ridiculiza a sí mismo de manera constante en aspectos que comprometen seriamente su *êthos*¹¹⁸. En tercer término, la misma ridiculización de aspectos comprometedores y las marcas de enunciación negativas contra Filocleón lo excluyen del conjunto de los destinatarios, a diferencia del coro que, luego de su conversión, termina alineado con el héroe y con el enunciador-autor. En cuarto lugar, el antagonista constituye un blanco poderoso en tanto se desempeña en un ámbito relevante para la *pólis* y administra la justicia de acuerdo con su propio capricho, sin sujetarse a ningún parámetro objetivo. Por último, Filocleón es un blanco en cierto punto innovador, precisamente, por su condición poderosa. Si bien el personaje se apoya en el estereotipo tradicional del tonto-malvado de la épica y la fábula (*i.e.* el Cíclope, Tersites, Iro, los polos negativos de la fábula)¹¹⁹, Aristófanes aporta la novedad de construir la figura de un *νήπιος* que cumple un papel significativo para la *pólis*, juzgar a sus conciudadanos. Por lo tanto, el estereotipo heredado adquiere un valor político novedoso que su modelo no tiene.

El héroe Bdelicleón, por su parte, no presenta grandes modificaciones respecto del esquema definido en *Acarnienses*: es ficcional; recibe claras marcas de enunciación positiva (*i.e.* su carácter de hombre justo, racional, benefactor y guía del coro demótico, vencedor de las escenas agonales sucesivas); se identifica más que ningún otro personaje de la obra con la postura del enunciador-autor; es ridiculizado de manera ocasional en aspectos ingenuos y superficiales, como ser sus hábitos de alta sociedad, burlas más bien inocentes que no lo excluyen del conjunto de los destinatarios porque no cuestionan, por ejemplo, su integridad moral; no es un político, un general, un sabio o un artista destacado, sino un hombre común, que no goza de ningún poder excepcional, notoriedad o influen-

¹¹⁸ El uso de la auto-denuncia, estrategia de persuasión cómica exclusiva de la ficción, establece una diferencia significativa entre los recursos retóricos clásicos, propios de la argumentación no ficcional, y la comedia.

¹¹⁹ También abreva en el estereotipo cómico de la avispa malvada de la fábula. Véase nota 55.

cia pública distinta del resto de los ciudadanos. En suma, con sus particularidades, *Avispas* mantiene el esquema polémico del par cómico y manipula las variedades del humor para situar el principal contradiscurso de la pieza y ejercer efectos persuasivos sobre el público.

Pero *Avispas* presenta, además, otra dificultad que no encontramos en las comedias anteriores: la aparente equivalencia entre el antagonista y el coro. Si bien el coro de *Acarnes* también sigue al comienzo de *Acarnienses* la posición de Lámaco, en el caso de *Avispas* la identidad es mayor porque el antagonista y el coro se ubican en un mismo estamento: son todos jueces atenienses. Esta cercanía entre la imagen del antagonista y del coro genera una serie de consecuencias: 1) pone en riesgo la empatía entre el enunciador-autor y el público demótico; 2) parece entrañar una crítica contra el sistema judicial de la democracia; 3) parece quebrar la lógica convencional del par cómico en tanto el coro, mimetizado con el antagonista, integra el eje del ataque cómico.

Sin embargo, a pesar de las apariencias, el autor se las ingenia mediante múltiples marcas enunciativas para generar un doble movimiento oscilante entre la identificación y la diferencia, que se resuelve finalmente en diferencia y restablece la lógica binaria del par cómico. Esta lógica implica la existencia de un blanco cómico central claramente aislado del resto de los blancos atenuados. Desde el comienzo, el antagonista se presenta como un ser excepcional, afectado por la locura, que se caracteriza como *solo juez* y como el peor de los jueces por su manía condenadora. En segundo término, el propio coro lo define como el “más punzante” de todos, así como Paflagonio en *Caballeros* es el esclavo “más malvado y más calumniador” (v. 45). En tercer lugar, el coro es pobre y trabaja en los tribunales fundamentalmente por necesidad económica, mientras que Filocleón lo hace sobre todo por maldad. Las diferencias entre Filocleón y el coro, que culminan con la conversión definitiva de este último, lo preservan como blanco atenuado y ubican a Filocleón como único y verdadero eje del ataque cómico. Por lo tanto, la sátira profunda se circunscribe al blanco central, como representante del

juez más injusto, y excluye finalmente al sistema judicial en su conjunto, representado por el coro de avispas.

La crítica ha interpretado la obra como una sátira dirigida fundamentalmente contra los malos líderes políticos (Edmunds, 1987; MacDowell, 1995; Olson, 1996). Sin embargo, la lógica binaria del par cómico nos indica que el principal contradiscurso de la obra es aquel que se ubica en el lugar del antagonista de la dupla. Para el público contemporáneo, que tendría internalizada la estructura tradicional del par cómico, la identificación del discurso y el contradiscurso en la pieza sería más clara que para el lector actual. En *Avispas*, hemos sostenido que el antagonista central ya no es el líder Cleón, como en *Caballeros*, sino el peor de los jueces. Por lo tanto, el eje de la sátira no son los malos líderes, sino los malos jueces, alineados, claro está, con los malos políticos. En definitiva, el par cómico de *Avispas* contrapone, en primer plano, la figura del **ciudadano justo** (el héroe Bdelicleón) *versus* el **ciudadano y juez más injusto** (su antagonista Filocleón). Solo en un segundo plano de relevancia, se enfrentan las figuras de Bdelicleón como “buen líder” de pueblo (encarnado por el coro de avispas) *versus* Cleón como representación del “mal líder” del *dêmos*, esquema binario que prevalece en *Caballeros*¹²⁰. La obra apunta, entonces, fundamentalmente a criticar el ejercicio irresponsable de la justicia y postula la necesidad de que el *dêmos* ejerza una mayor vigilancia sobre los individuos que integran el tribunal y se aparte a aquellos que no son capaces de desempeñar la tarea, como hace Bdelicleón con su anciano padre.

¹²⁰ En *Caballeros*, según concluimos, el héroe termina encarnando el papel del buen líder opuesto al peor de los líderes, Paflagonio.

III. EL PAR CÓMICO EN PAZ

III.1. LA PRESENTACIÓN DEL HÉROE TRIGEO

La comedia *Paz*, la última obra de nuestro *corpus*, mantiene claramente las características centrales del polo positivo del par cómico, que se reiteran en todas las comedias anteriores: Trigeo, el héroe de la pieza, recibe numerosas marcas de enunciación positivas y es sometido a las variedades menos hostiles del humor. Las innovaciones más notables, en cambio, llegan de la mano del polo negativo de la dupla, Pólemos, como ocurre también en *Avispas*.

La apertura de la obra sigue el modelo de *Caballeros* y *Avispas*: los dos esclavos del héroe aparecen en escena y uno de ellos resume para los espectadores el conflicto central de la pieza: su amo Trigeo, un anciano campesino que busca la paz, ha enloquecido y planea subir al cielo para increpar a los dioses sobre el futuro de la guerra y preguntarles qué piensan hacer con Grecia; con ese objetivo, Trigeo ha ordenado a sus esclavos cuidar y alimentar a un escarabajo para volar montado en él hasta el Olimpo.

La presentación del héroe y de su plan es ligeramente ridiculizante desde el comienzo por varios motivos: 1) las asociaciones escatológicas que genera la figura del escarabajo, alimentado por los dos esclavos con excrementos; 2) el juego paródico entre la situación de Trigeo y la del Belerofonte de Eurípides¹²¹; 3) la caracterización de Trigeo como víctima de una manía:

¹²¹ Sobre la parodia del *Belerofonte* de Eurípides, véase Rau (1967: 89-97), Moulton (1981: 84), Cassio (1985: 50-51) y, más recientemente, Dobrov (2001: 91). Este último interpreta de manera positiva la reelaboración cómica del modelo euripideo. Según Dobrov, la caída trágica de Belerofonte es transformada por la comedia en la salvación de Grecia bajo la guía de Trigeo y en una "fantástica concordia panhelénica" presidida por Atenas. A nuestro modo de ver, el carácter paratrágico de Trigeo no solo tiene connotaciones positivas, sino también negativas, porque conduce al héroe a la posición ridiculizada de héroe trágico paródico (cf. vv. 135 ss.).

Οἰκέτης β'

ὁ δεσπότης μου μαίνεται καινὸν τρόπον,
οὐχ ὄνπερ ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν πάνυ¹²².

Sevidor b: Mi amo sufre una locura de un tipo nuevo,
no como la vuestra, sino otra totalmente nueva.

(vv. 54-5)

La presentación inicial de Trigeo parece en un primer momento semejante a la del juez Filocleón. Sin embargo, la locura de ambos se diferencia en un aspecto esencial: la de Filocleón es maligna, por los daños políticos y sociales que ocasiona, mientras que la de Trigeo resulta benéfica para el conjunto, ya que busca favorecer a todos los griegos, según declara el propio héroe (vv. 93-4)¹²³. Por cierto, el esclavo alude a la diferencia entre la locura de Trigeo (καινός, v. 54) y la manía acostumbrada que sufren los atenienses (v. 55): la manía de los juicios, cuyo exponente más maligno es el juez Filocleón. Por otra parte, el alocado propósito de Trigeo se revela finalmente realizable y alcanza el éxito; por lo tanto, su imagen de alienado no se sostiene a lo largo de toda la obra, como en el caso de Filocleón, sino solo en la presentación inicial por parte del esclavo.

En todas las obras analizadas, podemos verificar que el modo de representación y el tratamiento del héroe muda a lo largo de la pieza, mientras que los antagonistas mantienen sus estigmas negativos de comienzo a fin: en *Acarnienses* Diceópolis se preocupa en un primer momento por la paz para el común de la *pólis* y, luego, ante el desinterés generalizado, adopta una solución individual; el Morcillero es en primera instancia un personaje netamente negativo, pero finalmente se convierte en un líder beneficioso para Demos; la imagen de Filocleón se mantiene prácticamente al margen de la burla hasta el episodio del simposio, que lo convierte en objeto de mofa; del mismo modo, Trigeo es sometido al ridículo en las primeras escenas y caracterizado como un loco, pero luego alcanza su objetivo y su figura resulta plenamente celebrada. Por el contrario, los rasgos ne-

¹²² Utilizamos la edición de Olson (1998).

¹²³ Moulton (1981: 84) observa que la comedia *Paz* reitera en el prólogo motivos de *Acarnienses* y *Avispas*, como ser el tema de la manía. Sin embargo, es preciso subrayar el carácter nocivo, por un lado, y benéfico, por otro, que contrapone la locura de Filocleón con la de Trigeo.

gativos que definen a los antagonistas en las obras tempranas se mantienen inalterables durante toda la pieza: la presunción de Lámaco, la maldad extrema de Paflagonio y la naturaleza incorregible de Filocleón¹²⁴.

En la escena de apertura de *Paz*, los dos esclavos que alimentan al escarabajo de Trigeo hacen repetidas referencias al gusto por los excrementos del insecto (*i.e.* vv. 150-3, vv. 157-176). Las imágenes escatológicas relacionadas con el escarabajo desencadenan toda una serie de asociaciones negativas que podrían opacar, en un primer momento, el heroísmo de Trigeo y su plan de subir al cielo para recuperar la paz. Degani (1987) ha estudiado las múltiples funciones que cumple la *aischrología* en la comedia de Aristófanes¹²⁵ y llega a la conclusión de que en la obra temprana desempeña fundamentalmente una función o bien denigratoria o bien celebratoria. La *aischrología* negativa se utiliza al servicio de la *iambiké idéa* para atacar y ridiculizar a los blancos de la pieza. La *aischrología* positiva se relaciona, en cambio, con la paz y la fertilidad, y domina tanto en el final de la comedia *Paz* como en *Acarnienses*. Un tercer tipo de *aischrología* está vinculado con la caracterización del tipo campesino¹²⁶. A nuestro modo de ver, la escatología dominante en el comienzo de *Paz* se vincula precisamente con la caracterización del campesino Trigeo y presenta un ligero matiz degradante, que la diferencia de su función celebratoria del final¹²⁷. Mediante la *aischrología* no solo se condena la situación inicial de guerra, como ha sostenido Henderson¹²⁸, sino que

¹²⁴ En el caso de *Nubes*, también la inescrupulosidad de Sócrates es un rasgo permanente del personaje en toda la obra, mientras que el héroe Estrepsiades manifiesta un cambio positivo (desde el punto de vista del enunciador-autor) al rechazar finalmente la educación de corte sofisticado.

¹²⁵ La *aischrología* incluye las referencias escatológicas y obscenas.

¹²⁶ Degani (1987: 40-41). Por fuera de estas variedades, Degani (1987: 42) observa la presencia de una *aischrología* gratuita, que no cumple ninguna función particular en la obra del comediógrafo, y que domina en su obra posterior al 420.

¹²⁷ La *aischrología* del final celebra fundamentalmente la recuperación de la paz y el rejuvenecimiento del héroe, y se concentra en la exaltación de la potencia sexual recobrada del anciano.

¹²⁸ Henderson [1975] (1991) señala que las imágenes escatológicas de la primera parte sirven para denunciar el estado desastroso del mundo en guerra y contrastan con las obscenidades sexuales de carácter celebratorio de la segunda. Moulton (1981: 107), por su parte, ha observado también que la "fiesta negativa" de Pólemos, cuya primera representación son los excrementos que consume el escarabajo, termina en la "fiesta positiva" del héroe.

además el tipo campesino es representado como un personaje rústico, elemental, ligado a las funciones vitales más básicas.

La imagen escatológica del escarabajo adquiere múltiples significaciones en el prólogo de *Paz*. En una primera instancia, antes de dar a conocer los propósitos del héroe, los servidores relacionan el escarabajo con la figura de Cleón:

Οικέτης α'

οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι
νεανίας δοκησίσοφος· "τὸ δὲ πρᾶγμα τί;
ὁ κἀνθαρος δὲ πρὸς τί;" κἄτ' αὐτῷ γ' ἀνήρ
Ἴωνικός τις φησι παρακαθήμενος·
"δοκέω μὲν, ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίσσεται,
ὡς κείνος ἐν Αἴδεω¹²⁹ σπατίλην ἐσθίει."

Servidor a: Y bien, ahora alguno de entre los espectadores podría decir, un joven que se crea sabio: "¿Qué es esto? ¿Para qué el escarabajo?" Y entonces algún hombre jonio, sentando a su lado le dice: "Creo que esto alude a Cleón porque aquel come en el Hades excremento".

(vv. 43-48)

En este caso, la *aischrología* se emplea al servicio de la *iambiké idéa* para atacar al líder fallecido¹³⁰. Pero la imagen compleja del escarabajo adopta luego otra nueva significación; en el diálogo con su hija, Trigeo menciona en forma explícita la fábula esópica "El escarabajo y el águila" (Ch. 4, Pe. 3, Hrs. 3):

κόρη

τίς δ' ἦ 'πίνοιά σουστιν ὥστε κἀνθαρον
ζεύξαντ' ἐλαύνειν εἰς θεούς, ὦ παππία;

Τρυγαῖος

ἐν τοῖσιν Αἰσώπου λόγοις ἐξηυρέθη
μόνος πετηνῶν εἰς θεούς ἀφιγμένος.

κόρη

ἄπιστον εἶπας μῦθον, ὦ πάτερ πάτερ,
ὅπως κάκοσμον ζῶον ἦλθεν εἰς θεούς.

¹²⁹ Aceptamos la conjetura de van Leeuwen (ἐν Αἴδεω), que adoptan Platnauer (1964), Sommers-tein (1990) y Olson (1998), en lugar de la variante del manuscrito ἀναιδέως ("vergonzosamente").

¹³⁰ Tucídides relata la muerte de Cleón (V. 6-10) en la batalla de Anfípolis a manos de Brásidas, jefe de los espartanos.

Τρυγαῖος

ἦλθεν κατ' ἔχθραν αἰετοῦ πάλαι ποτὲ
ᾧ' ἐκκυλίνδων κἀντιτιμωρούμενος.

Hija: ¿Cuál es tu idea, que

guías a un escarabajo uncido al yugo hacia los dioses, papi?

Trigeo: En las fábulas de Esopo se descubre

que es el único de los seres alados que ha llegado hasta los dioses.

Hija: Cuentas una historia increíble, padre, padre,

que un animal maloliente llegó hasta los dioses.

Trigeo: Llegó una vez hace mucho tiempo por odio al águila,
y tiró sus huevos en venganza.

(vv. 127-134)

En la fábula de Esopo, el escarabajo representa fundamentalmente la imagen del débil humillado, que termina por burlar al más fuerte (el águila)¹³¹. Un escarabajo intenta interceder en favor de una liebre que está a punto de ser devorada por un águila; pero el águila desprecia al pequeño insecto por su insignificancia y devora a la liebre. Para vengarse, el escarabajo destruye reiteradamente los huevos del águila y esta pide ayuda a Zeus, quien le concede proteger los huevos en su regazo. El escarabajo, entonces, hace una pelota de estiércol y lo echa sobre el regazo del dios que, al intentar sacudirse, deja caer nuevamente los huevos del águila. En esta fábula, como en la recreación aristofánica, el eje del relato es la derrota del más fuerte (el águila aliada con Zeus) por parte del más débil gracias a su ingenio. La referencia explícita a esta fábula esópica pone una vez más de manifiesto la presencia de la dupla fabulística en el par aristofánico: Trigeo y su escarabajo representan el polo positivo, la figura del débil, mientras que la divinidad Pólemos evoca la imagen poderosa del águila aliada con Zeus.

En suma, la figura del escarabajo tiene un triple valor en la obra: 1) un sentido escatológico negativo, que degrada de manera indirecta la figura de Trigeo y lo caracteriza como un "tipo" campesino, rústico y elemental; 2) una función hos-

¹³¹ Rothwell (1995: 235-6) ha destacado que esta fábula ilustra la capacidad del débil de revelarse frente al poderoso (cf. Rodríguez Adrados, 1979: 179). Dobrov (2001: 90), por su parte, observa que la escena inicial de esta obra constituye un híbrido metaficcional entre tragedia eurípidea y fábula, que representa claramente la tendencia de la comedia aristofánica a la mezcla de lo alto y lo bajo.

til de ataque, explícito y directo, contra Cleón; 3) un sentido positivo: la imagen escatológica del escarabajo se resignifica a partir de la referencia a la fábula de Esopo y adquiere un valor reivindicatorio del triunfo del débil sobre el fuerte (*i.e.* Trigeo sobre Pólemos).

A partir de las referencias a la locura de Trigeo y, especialmente, de las imágenes escatológicas señaladas, podemos sostener que el prólogo de *Paz* somete a su héroe a mayores burlas que los comienzos de *Acarnienses* y *Avispas*, que prácticamente preservan del ridículo a Diceópolis y Bdelicleón. Sin embargo, las chanzas contra Trigeo son de carácter más bien superficial, de acuerdo con la lógica del par cómico y su distribución desigual de las variables del humor. Asimismo, *Paz* emplea las marcas de enunciación convencionales para favorecer al polo positivo y contrarrestar los posibles efectos degradantes de la ridiculización inicial: el héroe sale a escena el tercero en orden de aparición, hecho que confirma su lugar de héroe y predispone al auditorio favorablemente respecto de él¹³²; Trigeo tiene el uso privilegiado de la palabra “espectadores”¹³³; es elogiado explícitamente por el coro¹³⁴; resulta finalmente vencedor y salvador de su pueblo¹³⁵. Todos estos índices enunciativos positivos, recurrentes en las obras anteriores y

¹³² Cuando aparece, Trigeo ya presenta su propósito como un plan benéfico y salvador (vv. 93-4): ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι / τόλμημα νέον παλαμῆσάμενος (Trigeo: “vuelo en favor de todos los Helenos, emprendiendo una osadía nueva”).

¹³³ En el verso 962, Trigeo tiene el privilegio del uso de la palabra espectadores: arroja granos a su público y, de este modo, lo hace participar de la celebración conjunta de la paz. El héroe vuelve a emplear el término en el verso 1115 y el vocativo ἄνδρες en los versos 244 y 276. Asimismo, Trigeo hace otras varias alusiones al público en la obra, pero que no incluyen los significativos términos recién mencionados (p. ej. vv. 150 y 821). También los esclavos de Trigeo utilizan el vocativo ἄνδρες en la apertura de la obra (v. 13) y mencionan a los espectadores en los versos 43, 964 (cf. p. ej. v. 20, vv. 50 ss.). Nombran expresamente al público, además, el coro (v. 732) y el Hermes benéfico (v. 543), luego de colaborar con el héroe y liberar a Paz.

¹³⁴ En los versos 909-11 se produce el habitual elogio del coro al héroe, quien describe a Trigeo como un ciudadano útil (χρηστός) para el conjunto.

¹³⁵ En los versos 914-915, el coro llama explícitamente a Trigeo “salvador para todos los hombres” (σωτήρ ἅπασιν ἀνθρώποις).

claramente reconocibles para el público, confirman su lugar de héroe cómico clásico, *alter ego* del enunciadador-autor y portavoz del discurso positivo en la obra¹³⁶.

¹³⁶ Dobrov (2001: 98) señala que Trigeo representa al propio Aristófanes, al hombre común y a la comedia en sí misma. Cf. Hubbard (1991: 140).

III.2. EL ENFRENTAMIENTO ENTRE TRIGEO Y PÓLEMOS

Una vez que Trigeo llega al Olimpo montado en su escarabajo, Hermes lo recibe y presenta la situación¹³⁷: los dioses están enojados con los griegos porque viven en guerra permanente, han dejado a Pólemos en su casa y ellos mismos se han mudado a lugares más altos para no tener que presenciar la guerra (vv. 204-9). Hermes denuncia, además, que los griegos han desaprovechado todas las ocasiones propicias para la tregua, a pesar de que los dioses les han dado muchas oportunidades de concretarla:

Ἑρμῆς

ὄτι πολεμεῖν ἤρεῖσθ' ἐκείνων πολλάκις
σπονδὰς ποιούντων·

Hermes: Porque preferíais hacer la guerra, aunque aquellos a menudo daban oportunidades para hacer la paz.

(vv. 211-2)

El punto de vista de los dioses, opuesto al rechazo de las treguas por parte de los griegos, se alinea con la posición del enunciador-autor¹³⁸. Por otra parte, la huida de los dioses para evitar ver el combate parodia por inversión las escenas de *Ilíada* en las que los olímpicos contemplan la lucha o toman partido por uno u otro bando. La marcada presencia de los dioses y de conceptos divinizados en la obra la inclina hacia la parodia mitológica, forma presente en el drama siciliano y en el comediógrafo Cratino. Al tiempo que crece la importancia de la parodia mitológica, disminuye también la virulencia de la sátira. La parodia mitológica suele ejercer una crítica contra la realidad contemporánea, pero de manera indi-

¹³⁷ Cassio (1985: 59-67) señala que Hermes cumplía un papel subordinado de heraldo en la "sociedad del Olimpo". En *Paz* desempeña también una función subalterna de portero, tarea que cumplían los esclavos. En este punto, observa Cassio (1985: 55), el heroísmo de Trigeo se ve un tanto disminuido porque el héroe termina por enfrentarse contra dioses y divinidades de segundo orden (Hermes y Pólemos), en lugar de Zeus.

¹³⁸ Cassio (1985: 30-31) considera que la obra adopta una imagen negativa de un Zeus tiránico y que presenta una sustitución de los dioses tradicionales por una divinidad más cercana a los hombres (*Paz*). Sin embargo, es preciso subrayar que los dioses olímpicos se muestran, en una primera instancia, partidarios de la paz (vv. 211-2).

recta y moderada: por ejemplo, en el *Dionysaléxandros* de Cratino, Pericles es representado mediante la enaltecida figura de un dios. En el caso de *Paz*, el polo negativo del par (Pólemos) aparece también representado como una divinidad, a diferencia de los antagonistas personalizados de las duplas anteriores –Lámaco, Paflagonio– o humanos y claramente definidos como Filocleón, que satiriza a los jueces inescrupulosos del tribunal ateniense¹³⁹. Sin duda, esta variante disminuye los efectos persuasivos polémicos de la pieza en la medida en que el polo negativo carece de referencia humana y constituye una mera entidad abstracta.

Habíamos visto en el capítulo dedicado a *Caballeros* que el semiólogo Verón diferenciaba tres tipos de destinatarios y tres efectos diferentes en el discurso político: en primer lugar, el discurso político tiene una función polémica respecto de su oponente (el “contradestinatario”); en segundo lugar, intenta reforzar las convicciones de los partidarios (los “prodestinatarios”); en tercer término, trata de persuadir a los indecisos (los “paradestinatarios”). Esta obra, representada en un momento en el cual la tregua era inminente¹⁴⁰, cumple sobre todo una función de refuerzo de la opinión de aquellos que ya compartían la postura del enunciadore-autor (los “prodestinatarios”). Por lo tanto, la función polémica respecto del contradiscurso y la función persuasiva respecto de los indecisos constituyen solo funciones secundarias. La diferencia central con comedias anteriores, como *Acarnienses* y *Caballeros*, radica en el hecho de que estas cuestionan posiciones mayori-

¹³⁹ Aunque Filocleón es un personaje anónimo, encuentra referencia humana específica en aquellos verdaderos jueces atenienses que se desempeñarían de manera deshonesta en la Atenas contemporánea.

¹⁴⁰ De acuerdo con el testimonio de Tucídides (V. 20. 1), la paz se firmó inmediatamente después de la representación de la comedia en las Grandes Dionisias. Al respecto, Moulton (1981: 83) observa que la pieza puede haber sido concebida luego de la muerte de Cleón, pero antes del comienzo de las negociaciones de paz. MacDowell (1995: 198) destaca también que el poeta puede haber ideado la comedia meses antes de su puesta en escena. En ese momento, Atenas todavía estaba en guerra y el poeta no podía prever que el tratado de paz llegaría a buen término. Kornicka (1964: 80), por su parte, sugiere incluso que la comedia puede haber influido positivamente en las negociaciones. Una opinión distinta sostiene Reckford (1987: 4): el autor argumenta que si bien Aristófanes no podía estar seguro del resultado de las negociaciones, su comedia no funciona como reflejo de esperanzas o temores históricos; según Reckford, la celebración presente en *Paz* no depende de sucesos contemporáneos, sino que la celebración es un fin en sí mismo de la comedia aristofánica.

tarias que contaban con amplio apoyo, mientras que la comedia *Paz* ataca una postura belicista totalmente en retirada. Por esta misma razón, uno de los principales recursos cómico-polémicos de la comedia aristofánica, como ser la referencia contextual humana del antagonista que facilita la trascendencia del ataque, puede ser omitido.

La mayor parte de la crítica, incluso aquella que acepta la dimensión argumentativa de la comedia aristofánica, coincide en que esta obra en particular no argumenta en favor de la paz, sino que celebra la tregua inminente¹⁴¹. Desde nuestro punto de vista, la obra no es ni mera celebración ni puro entretenimiento, sino que cumple una función argumentativa, si bien débil, de simple refuerzo en favor de la tregua. Por lo tanto, los destinatarios centrales de la obra ya no son los opositores o indecisos, como en *Acarnienses*, sino el público afín.

A pesar de las particulares características de Pólemos, este personaje junto con Trigeo encarnan el papel de pares cómicos opuestos: Trigeo representa el deseo de paz y Pólemos es la personificación de la guerra¹⁴². El personaje de Pólemos parodia la tradición literaria de personificar el concepto de guerra, presente en Heráclito (53), en Píndaro (Fr. 78)¹⁴³ y en la épica homérica¹⁴⁴. También aparece más adelante en escena la diosa Paz¹⁴⁵, la figura contrapuesta a Pólemos; pe-

¹⁴¹ Por ejemplo, Dover (1972: 137), de Ste Croix [1972] (1996: 61), Newiger [1980] (1996: 152), Cassio (1985: 36), Hubbard (1991: 140), Bowie (1993: 134), Carey (1993: 246), Slater (2002: 131), Kanavou (2011: 190).

¹⁴² Newiger (1957) destaca que en las personificaciones subyace siempre una metáfora. Sobre Pólemos, el autor observa que la metáfora se ha transformado en acción teatral, es decir, en un personaje real en escena. Komornicka (1964: 87) sostiene que Pólemos constituye una personificación "directa" de una noción abstracta y sirve a los fines de demostrar las consecuencias funestas de la guerra. Moulton (1981: 87) reafirma, por su parte, que la personificación de Pólemos asume en *Paz* un papel activo de personaje parlante, a diferencia de *Acarnienses*, que presenta a Pólemos bajo la imagen de un invitado borracho en un banquete (v. 977).

¹⁴³ Cf. Liddell-Scott-Jones (1996: 1432-3). Cf. Newiger (1957: 113 n. 1) y Moulton (1981: 86 n. 28).

¹⁴⁴ La tendencia a la personificación de conceptos se remonta a la tradición homérica: por ejemplo, Ἐρις ("Disputa"), representada como una divinidad que excita la guerra, aparece en *Ilíada* XX. 48 y en XVIII. 535, acompañada de la divinidad Κυδοιμός ("Tumulto"). Cf. Liddell-Scott-Jones (1996: 689).

¹⁴⁵ Cassio (1985: 48) señala que la figura de Paz, al ser divina e inmóvil, se ubica al margen del diálogo dramático y funciona como un punto de referencia fijo que promueve "el sentido de comunidad de intereses y de armonía entre todos, actores, coro, espectadores". El autor considera

ro se trata de un personaje mudo que no encuadra en el modelo del polo positivo del par. El verdadero par cómico, que se enfrenta en escena, está conformado por las dos figuras características de la dupla: el héroe campesino, al estilo de Diceópolis, que presenta los rasgos habituales, y su antagonista, que ha perdido su referencia humana concreta¹⁴⁶.

Como en las otras comedias analizadas, el polo negativo sigue ocupando un lugar de superioridad respecto del héroe: Pólemos es una divinidad, mientras que Trigeo es un simple mortal y un ciudadano común. Sin embargo, en el transcurso de la obra los personajes sufren la habitual *peripéteia* en sentidos inversos: Pólemos pierde su poder a causa de la victoria del héroe y el campesino Trigeo pasa a ocupar el lugar de “jefe con plenos poderes” (*αὐτοκράτωρ*)¹⁴⁷.

A pesar de que el polo negativo carece de referente humano unificado, a lo largo de la obra se menciona directamente, o bien se alude en forma indirecta, a todos los personajes históricos que han representado la postura belicista en la comedia aristofánica: Pericles (v. 606), Lámaco (p. ej. 304), Cleón (p. ej. 270), Hipérbolo (p. ej. 681), y también se incluye a Pisandro (v. 395). Los tres primeros son los nombres asociados con la postura belicista en *Acarnienses*: Pericles como

que la importancia dada en la obra a personificaciones mudas y pasivas favorece la “dramaturgia de la participación”, que integra al público en la acción (1985: 37).

¹⁴⁶ A nuestro entender, no se puede ignorar la importancia en la obra de una personificación activa y parlante como Pólemos, que funciona como el polo negativo del par, si bien su relevancia es claramente menor en comparación con los antagonista de las obras anteriores. Una opinión distinta sostiene Cassio (1985: 35), quien argumenta que el elemento de “oposición” no está ausente en la primera parte de la comedia, pero carece de consistencia. Respecto de la escena entre Trigeo y Pólemos, señala que Pólemos “hace mucho ruido pero desaparece pronto sin dejar rastro” (1985: 35). Por su parte, Gelzer (1960: 245) ha observado la ausencia de un *agón* epirremático en la obra, hecho que atribuye a la falta de oposición contra el plan de Trigeo. Whitman (1964: 104) reafirma que esta comedia carece de “conflicto real”. Thiery (1986: 208) subraya que prevalecen en ella los elementos de alianza porque el héroe representa las aspiraciones de todos los griegos. Por el contrario, McLeish (1980) ubica a Pólemos en el papel clásico del adversario *ἀλαζών*, enfrentado contra un héroe *πονηρός*. Asimismo, Moulton (1981) resalta que a pesar de la atenuación del elemento agonal en la obra, el héroe confronta contra Hermes, Pólemos y los *ἀλαζόνες* en el final.

¹⁴⁷ El coro reviste al héroe de este poder especial (vv. 359-360): *σὲ γὰρ αὐτοκράτωρ' εἴλετ' ἀγαθὴ τις ἡμῖν τύχη* (“La buena fortuna te eligió como jefe nuestro con plenos poderes”).

responsable del inicio de la guerra¹⁴⁸; Lámaco como par cómico negativo; Cleón como blanco ocasional. Cleón e Hipérbolo¹⁴⁹ representan en *Caballeros* a los políticos nuevos; pero Cleón aparece como el principal responsable del rechazo de la tregua en función de sus propios beneficios¹⁵⁰. También *Avispas* ataca a estos mismos individuos históricos¹⁵¹. Evidentemente, Pólemos va cambiando de signo en toda la pieza y se asocia con los distintos personajes vinculados con la política belicista en las obras anteriores. El consenso en torno de la paz hace posible, entonces, no solo la ausencia de un referente específico, sino también esta pluralidad. En la medida en que *Paz* no requiere convencer a una audiencia hostil a la postura del autor, puede prescindir de una referencia humana unitaria y concentrada en una sola figura, hecho que debilita los efectos argumentativos de la pieza. El carácter ocasional o recurrente de los blancos es una más de las variables que permite graduar la fuerza argumentativa de una obra: si el blanco es recurrente, el ataque contra el contradiscurso se potencia, como ocurre en el caso patente de Paflagonio-Cleón o en las múltiples escenas agonales protagonizadas por Lámaco. Por el contrario, si el blanco es ocasional, la dimensión polémica pierde vigor, si bien no desaparece por completo.

Por otra parte, estos blancos ocasionales desfilan por la obra como si el autor se hubiera propuesto hacer un recuento histórico de los partidarios de la guerra y de su propia trayectoria en contra de su continuidad, a través de la mención

¹⁴⁸ En *Paz* Hermes relata los orígenes de la guerra (vv. 603 ss.). Su explicación de las causas de la guerra deja en evidencia, más allá de que respete o no la verdad histórica, los intereses personales del líder para desencadenar el enfrentamiento: Pericles (v. 606) impulsa las hostilidades por temor a ser condenado al igual que Fidias. Esta es una acusación constante en la obra del comediógrafo: tanto Pericles como Cleón utilizan la guerra como un recurso para satisfacer sus propios intereses personales. Cf. nota 104 del capítulo 3.

¹⁴⁹ En *Caballeros* (vv. 1300-15) Hipérbolo aparece como responsable de idear un plan para enviar una expedición a Cartago, situada más allá de los límites del imperio ateniense, a fines de conquistarla. Se desconoce si este hecho tuvo un correlato histórico, pero lo cierto es que el pasaje de *Caballeros* ridiculiza y cuestiona las aspiraciones expansionistas sin límite de ciertos líderes. Cf. Anderson (2003).

¹⁵⁰ *Caballeros* 794-6: "Y cuando Arqueptólemo / traía la paz la dispersaste al viento; y echas las embajadas / de la ciudad a patadas en el trasero, aquellas que ofrecen treguas".

¹⁵¹ El ataque a Cleón es permanente, empezando por el nombre de los personajes. En el verso 1007, se embiste también contra Hipérbolo.

de todas las figuras que ha utilizado para atacar el belicismo. En este sentido, este variado friso implica un autohomenaje por el éxito de la postura del enunciador-autor, que finalmente ha ganado terreno en la opinión pública. *Paz* tiene probablemente un costado celebratorio, como ha sostenido la crítica, pero eso no significa que sea mera celebración, ni que su función argumentativa –sobre todo de refuerzo de la tendencia existente– quede anulada por completo.

Analícemos con detalle las características del polo negativo en la única escena agonal de esta pieza. En el verso 228, el dios Hermes le anuncia al héroe la llegada de Pólemos, diciendo que viene provisto de un mortero:

Ἑρμῆς

οὐκ οἶδα πλὴν ἓν, ὅτι θυεῖαν ἐσπέρας
ὑπερφυᾶ τὸ μέγεθος εἰσηνέγκατο.

Τρυγαῖος

τί δῆτα ταύτῃ τῇ θυεῖα χρήσεται;

Ἑρμῆς

τρίβειν ἐν αὐτῇ τὰς πόλεις βουλευέται.
ἀλλ' εἶμι· καὶ γὰρ ἐξιέναι, γνώμην ἐμήν,
μέλλει θορυβεῖ γοῦν ἔνδον.

Hermes: No sé excepto una cosa, que por la tarde
[Pólemos] traje consigo un enorme mortero.

Trigeo: ¿Y qué uso hará de ese mortero?

Hermes: Quiere triturar en este a las ciudades.
Pero me voy. Porque va a salir, en mi opinión;
por cierto, hace ruido adentro.

(vv. 228-233)

La figura de Pólemos se construye mediante un tópico cómico tradicional: encarna la figura de un cocinero que viene con un mortero (θυεῖα) para triturar ciudades¹⁵². El primer registro del *tópos* del cocinero presuntuoso se encuentra en

¹⁵² El término θυεῖα remite al mortero que se utilizaba, especialmente, para moler hierbas y otras sustancias aromáticas (Olson, 1998: 114). Moulton (1981: 88-90) observa que el verbo τρίβω ("triturar") connota negativamente la idea de la sodomía y se contrapone con las alusiones positivas de la última parte a la fertilidad sexual. Sobre la ausencia de sexualidad heterosexual (fértil) de la primera parte de la obra, véase también Henderson [1975] (1991: 63).

Semónides (fr. 24 West)¹⁵³. Según hemos observado, los tópicos en la comedia aristofánica sirven para generar una complicidad inmediata del público a partir de la burla contra un blanco tradicional socialmente compartido. En *Paz*, como ocurre también en *Caballeros*, el blanco del cocinero adquiere un claro valor político¹⁵⁴. El uso politizado de *tópoi* cómicos, heredados de diferentes géneros, emparenta al personaje de Pólemos con los polos negativos de las obras anteriores (*i.e.* el fanfarrón Lámaco, el esclavo Paflagonio, el juez-avispa Filocleón).

La presentación de Pólemos en el pasaje citado involucra el significativo verbo *θορυβέω* (“hacer ruido”, “alborotar en una asamblea”)¹⁵⁵, que tiene connotaciones políticas. De esta manera, Aristófanes reemplaza términos esperables, asociados al tumulto del combate en *Iliada* como *βοή* o *κλαγγή* (“griterío”)¹⁵⁶, por otro vinculado con la actividad ciudadana. Dicha sustitución produce un *apros-dóketon* cómico que connota el hecho de que la posición dominante en la asamblea durante mucho tiempo ha sido en favor de la guerra. Además, el uso del verbo *θορυβέω* rebaja cómicamente a Pólemos en tanto le quita su halo divino y lo incorpora al ámbito mundano de la *pólis*.

En su primer diálogo en escena, la figura de Pólemos es ridiculizada, sobre todo, mediante una serie de recursos paródicos, tanto de la tragedia como de la épica:

¹⁵³ Sobre la figura tópica del cocinero, véase Degani (1991: 28). Moulton (1981: 87) señala que Pólemos representa la figura de un cocinero que prepara una fiesta de carácter negativo, opuesto a la figura positiva de Trigeo. La escena de Pólemos y Tumulto parodia los preparativos de la fiesta por parte del héroe, es decir, el *κῶμος* aristofánico típico. Sobre la relación entre comida y festividad en la obra, véase también Compton-Engle (1999b). Acerca de la figura del cocinero Trigeo como guía del sacrificio, cf. Wilkins (2000: 372 ss.).

¹⁵⁴ El tópico del cocinero, en su versión politizada, se ha empleado en *Caballeros*, especialmente, para ridiculizar la imagen de los políticos nuevos.

¹⁵⁵ Liddell-Scott-Jones (1996: 803). Aristófanes utiliza el verbo *θορυβέω*, por ejemplo, en *Caballeros* para hacer referencia al alboroto que se produce en el Consejo ante las novedades que trae el Morcillero sobre el precio de las sardinas (v. 666): *οἱ δ' ἔθορύβουν περὶ τῶν ἀφύων ἔσθηκότες* (“y estos [los consejeros] de pie, alborotaban por las sardinas”).

¹⁵⁶ En *Iliada*, en las imágenes de batalla suelen estar presentes el tumulto (*κυδομός*) y los gritos (*βοή*, *κλαγγή*). Por ejemplo, véase *Iliada* X. 523: *“Τρώων δὲ κλαγγή τε καὶ ἄσπετος ὤρητο κυδομός”* (“Un griterío y un tumulto indecible surgió entre los troyanos”).

Πόλεμος

ἰὼ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,
ὡς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε.

Τριγαῖος

ᾧναξ Ἄπολλον, τῆς θυείας τοῦ πλάτους
ὅσον κακόν. καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.

ἄρ' οὐτός ἐστ' ἐκεῖνος ὃν καὶ φεύγομεν,
ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν;

Pólemos: ¡Oh mortales, mortales, mortales de gran resistencia,
cómo vais a sufrir dolor de mandíbulas muy pronto!

Trigeo: ¡Soberano Apolo! ¡Qué ancho mortero!

¡Cuánta maldad! ¡Qué rostro el de Pólemos!

¿No es este aquel del cual huimos,
el terrible, el de escudo de cuero, *aquel sobre las piernas?*

(vv. 236-241)

La repetición paratrágica del vocativo “mortales” (v. 236) rebaja cómicamente la imagen atemorizante de Pólemos desde su primera intervención. Por otra parte, su manera altisonante de expresarse tiene resonancias homéricas de carácter paródico, así como el lenguaje de Lámaco en *Acarnienses*. Pólemos usa, por ejemplo, el epíteto homérico πολυτλήμων (“muy sufrido”, “de gran resistencia”)¹⁵⁷. También Trigeo emplea en referencia a Pólemos un epíteto tradicional relacionado con Ares (ταλαύρινος, v. 241) y utilizado en *Acarnienses* para caracterizar a Lámaco¹⁵⁸. Por último, la expresión ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν (“aquel sobre las piernas”¹⁵⁹) tiene un sentido escatológico degradante.

En suma, el polo negativo es devaluado mediante una serie de recursos cómicos habituales, que sirven para predisponer al público en contra del personaje y generar una complicidad entre el auditorio y la postura del enunciador-autor: (1) La imagen del cocinero le quita halo divino al personaje y lo encuadra

¹⁵⁷ Véase, *Iliada* VII. 152; *Odisea* XIII. 319 (Liddell-Scott-Jones, 1996: 1444). Cf. Moulton (1981: 86 n. 27).

¹⁵⁸ Olson (1998: 117).

¹⁵⁹ Olson (1998: 117) interpreta la frase como “aquel que (tira mierda) sobre tus piernas”. Esta expresión haría referencia a la acción involuntaria de aquel que vacía sus intestinos por el temor que le infunde el comienzo de la batalla. Sommerstein (1990: 144) considera, en cambio, que la imagen puede referir simplemente el temblor de las piernas del guerrero por miedo a la batalla.

en un tópico cómico degradante; (2) La asociación entre el ruido que hace Pólemos y el barullo propio de la asamblea también lo despoja de su halo divino y, al mismo tiempo, establece un vínculo entre la asamblea y la postura belicista; (3) La manera altisonante de hablar de Pólemos, dada por las repeticiones paratrágicas y el lenguaje homérico, también apuntan a tornarlo paródico y evocan la figura presuntuosa de Lámaco; (4) Las alusiones escatológicas lo vinculan con la imagen del escarabajo y Cleón.

Apenas aparece en escena, Pólemos comienza a destrozar ciudades con el mortero:

Πόλεμος

ὦ Πρασιαὶ τρεῖς ἄθλιαὶ καὶ πεντάκις
καὶ πολλοδεκάκις, ὡς ἀπολείσθε τήμερον.

Τρυγαῖος

τοῦτ᾽ ἐμὲν, ἄνδρες, οὐδὲν ἡμῖν προἄγμα πω.
τὸ γὰρ κακὸν τοῦτ᾽ ἐστὶ τῆς Λακωνικῆς.

Πόλεμος

ὦ Μέγαρα Μέγαρ', ὡς ἐπιτετρίψεσθ' αὐτίκα
ἀπαξάπαντα καταμεμυτωτευμένα.

Τρυγαῖος

βαβαὶ βαβαιάξ· ὡς μεγάλα καὶ δοιμῆα
τοῖσι Μεγαρεῦσιν ἐνέβαλεν τὰ κλαύματα.

Pólemos: ¡Oh Prasies, tres veces desgraciada, cinco

y muchas decenas de veces, cómo serás destruida hoy!

Trigeo: Este asunto, señores, no es para nosotros todavía,
porque esta desgracia es para Laconia.

Pólemos: ¡Oh Mégara, Mégara cómo enseguida serás triturada,
toda de una vez y hecha picadillo.

Trigeo: ¡Caramba, caramba, qué grande y amargos
lamentos arrojó sobre los megarenses!

(vv. 242-249)

Pólemos vuelve a utilizar el lenguaje altisonante al pronunciar tres veces el adverbio numérico, de la misma manera que en su primer parlamento repite el vocativo βροτοί¹⁶⁰. Olson señala que esta expresión sugiere amenaza¹⁶¹, pero la

¹⁶⁰ Este recurso se emplea en varias intervenciones de Pólemos (v. 246, v. 255).

¹⁶¹ Olson (1998: 116).

reiteración del mismo recurso permite más bien sostener que hay una intención cómica¹⁶².

Trigeo menciona los lamentos amargos (δριμέα κλαύματα, v. 248-9) que se ciernen sobre los megarenses. La palabra δριμύς empleada en un contexto culinario suele significar “amargo”¹⁶³. El término juega con la imagen del cocinero, pero también retoma el motivo cómico asociado con Filocleón, el juez “más punzante” (δριμύτατος, v. 146)¹⁶⁴. Podemos observar que los motivos cómicos vinculados con los blancos centrales no solo recorren internamente las obras, sino que también se aplican de manera reiterada a los blancos centrales en cada una de las piezas. Esto genera un efecto de unidad entre los distintos contradiscursos atacados en cada comedia y muestra la interrelación entre ellos.

En el verso 255 aparece una nueva personificación parlante, la figura de Tumulto, que actúa como esclavo de Pólemos. Entre los dos personajes se desarrolla una escena que parodia claramente las representaciones épicas del combate:

Πόλεμος
παῖ παῖ Κυδοιμέ,
Κυδοιμός
τί με καλεῖς;
Πόλεμος
κλαύσει μακρά. (255)
ἔστηκας ἀργός; οὐτοσί σοι κόνδυλος.
Κυδοιμός
ὡς δριμύς. οἶμοι μοι τάλας, ὦ δέσποτα,
μῶν τῶν σκοροδῶν ἐνέβαλες εἰς τὸν κόνδυλον;
Πόλεμος
οἴσεις ἀλετριβανὸν τρέχων;
Κυδοιμός
ἀλλ', ὦ μέλε,
οὐκ ἔστιν ἡμῖν· ἔχθρες εἰσφκίσμεθα. (260)

¹⁶² Bergson [1900] (1991: 33-4) ha estudiado la repetición dentro de los recursos cómicos: “Dondequiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos enseguida lo mecánico funcionando tras lo vivo”.

¹⁶³ Olson (1998: 119-20).

¹⁶⁴ También en el verso 257 Tumulto califica a Pólemos, y al golpe que ha recibido de él, como δριμύς.

Πόλεμος
οὔκουν παρ' Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ <πάνυ>;
Κυδοιμός
ἰή ἰή
ἔγωγε νῆ Δί' εἰ δὲ μή γε, κλαύσομαι.
Τρυγαῖος
ἀγε δῆ, τί δρωμέν, ὦ πόνηρ' ἀνθρώπια;
ὄρατε τὸν κίνδυνον ἡμῖν ὡς μέγας.
εἴτερ γὰρ ἦξει τὸν ἀλετριβανον φέρων, (265)
τούτῳ ταράξει τὰς πόλεις καθήμενος.
ἀλλ' ὦ Διόνυσ', ἀτόλοιο καὶ μὴ ἴθοι φέρων.
Κυδοιμός
οὔτος.
Πόλεμος
τί ἐστιν; οὐ φέρεις;
Κυδοιμός
τὸ δεῖνα γάρ,
ἀπόλωλ' Ἀθηναίοισιν ἀλετριβανος,
ὁ βυρσοπώλης, ὃς ἐκύκα τὴν Ἑλλάδα. (270)
Τρυγαῖος
εὐ γ', ὦ πότνια δέσποιν' Ἀθηναία, ποιῶν
ἀπόλωλ' ἐκεῖνος κὰν δέοντι τῇ πόλει,
ἦ ἤ πρὶν γε τὸν μυτιωτὸν ἡμῖν ἐγχείαι.
Πόλεμος
οὔκουν ἕτερον δῆτ' ἐκ Λακεδαιμόνος μέτει
ἀνύσας τι;
Κυδοιμός
ταῦτ', ὦ δέσποθ'·
Πόλεμος
ἦκέ νυν ταχύ. (275)
Τρυγαῖος
ὠνδρες, τί πεισόμεσθα; νῦν ἀγῶν μέγας.
ἀλλ' εἴ τις ὕμῶν ἐν Σαμοθράκη τρυγάνει
μεμυημένος, νῦν ἐστιν εὐξασθαι καλὸν
ἀποστραφῆναι τοῦ μετιόντος τῷ πόδε.
Κυδοιμός
οἶμοι τάλας, οἶμοι γε, κὰτ' οἶμοι μάλα. (280)
Πόλεμος
τί ἐστι; μῶν οὐκ αὖ φέρεις;
Κυδοιμός
ἀπόλωλε γάρ
καὶ τοῖς Λακεδαιμονίοισιν ἀλετριβανος.
Πόλεμος: Muchacho, muchacho, Tumulto.
Tumulto: ¿Por qué me llamas?
Πόλεμος: Vas a lamentarlo mucho. ¿Estás sin hacer nada? Toma este
[coscorrón.
Tumulto: ¿Qué amargo! Miserable de mí, señor.

¿Arrojaste ajo en tu coscorrón?

Pólemos: ¿Traerás corriendo una mano de mortero?

Tumulto: ¡Infeliz!,

no tenemos. Nos hemos establecido ayer.

Pólemos: Entonces, corre a buscar rápido entre los atenienses.

Tumulto: ¡Ay, ay!

¡Por Zeus!, si no, voy a lamentarlo.

Trigeo: ¡Vamos! ¿Qué haremos, miserables hombres?

Ved qué gran peligro para nosotros.

Porque si viene trayendo la mano de mortero,

sentado, perturbará las ciudades con esto.

¡Dioniso, ojalá se muera y no regrese con eso!

Tumulto: ¡Eh tú!

Pólemos: ¿Qué pasa? ¿No la traes?

Tumulto: Lo terrible

es que ha muerto la mano de mortero para los atenienses,

el curtidor de cuero, el que revolvía Grecia.

Trigeo: Hizo bien, soberana señora Atenea,

este en morir, y en el momento oportuno para la ciudad,

antes de servirnos el sabroso plato.

Pólemos: ¿Acaso no irás a buscar otra de los lacedemonios

a toda prisa?

Tumulto: Eso haré, amo.

Pólemos: Vuelve enseguida.

Trigeo: Señores, ¿qué será de nosotros? Ahora es el gran enfrentamiento.

Si alguno de vosotros está iniciado en los misterios de Samotracia,

ahora es buen momento de rogar

que el enviado se disloque los dos pies.

Tumulto (de regreso): ¡Ay, desgraciado, ay de mí, ay de mí!

Pólemos: ¿Qué pasa? ¿Es que no la traes?

Tumulto: Pues ha muerto

también la mano de mortero para los lacedemonios.

(vv. 255-282)

En este pasaje Aristófanes hace un uso paródico de la imagen homérica, amenazante, de Tumulto, que aparece personificado en *Iliada* en dos oportunidades, por ejemplo, en los versos 590-3 del canto quinto¹⁶⁵:

¹⁶⁵ La personificación de Tumulto aparece también en *Iliada* XIII. 533-5: στήσάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας, / βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκίηρεσιν ἐγχείησιν. / ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοῇ Κήρ ("Al formar, luchaban junto a las riberas del río, / y se arrojaban unos a otros las picas guarnecidas de bronce. / Y allí se reunían Eris, allí el Tumulto, allí la funesta Ker").

τοὺς δ' Ἑκτώρ ἐνόησε κατὰ στίχας, ὄρωτο δ' ἐπ' αὐτοὺς
 κεκλήγων· ἄμα δὲ Τρώων εἶποντο φάλαγγες
 καρτεραί· ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ πότνι' Ἐνυώ,
 ἧ μὲν ἔχουσα Κυδοιμόν ἀναιδέα δηϊοτῆτος¹⁶⁶.
 Héctor los vio entre las filas y se lanzó sobre ellos
 gritando; y al mismo tiempo los seguían los valerosos batallones de los
 [troyanos
 e iban con ellos Ares y la venerable Enio,
 la que lleva al desvergonzado **Tumulto** del combate.
 (*Iliada* V. 590-3)

En la cita homérica se ve a Tumulto acompañando a Ares¹⁶⁷, como lo presenta Aristófanes secundando a Pólemos. El principal recurso cómico-paródico de esta escena aristofánica es la aplicación del *tópos* del esclavo a la figura de Tumulto, representado como servidor de Pólemos¹⁶⁸. El efecto humorístico se produce por la asociación contrastante entre, por un lado, la imagen poderosa y digna de temor del Tumulto homérico y, por otro, la visión devaluada y servil del Tumulto-esclavo aristofánico.

La figura del Κυδοιμός-esclavo retoma la alegoría tan explotada en *Caballeros* y genera una asociación de esta figura con Cleón y con el conjunto de los líderes políticos partidarios de la guerra: Tumulto es un esclavo de Pólemos, al igual que los líderes políticos que dependen de la continuidad del conflicto para dominar al *dêmos*¹⁶⁹. El *tópos* del esclavo funciona, entonces, como un motivo cómico unificador que recorre la obra de Aristófanes y que se emplea de manera reiterada para degradar al poder político y también, en *Avispas*, al poder judicial¹⁷⁰. En este caso, rebaja el poder de una divinidad, Tumulto, pero una divinidad asociada con el poder humano, el de los demagogos partidarios de la guerra.

¹⁶⁶ Utilizamos la edición de Monro-Allen (1939).

¹⁶⁷ Olson (1998: 121).

¹⁶⁸ Komornicka (1964: 86) subraya que tanto Pólemos como Tumulto son representados como divinidades secundarias y como servidores de los dioses.

¹⁶⁹ Véase, por ejemplo, *Caballeros* 801-809.

¹⁷⁰ Bdelicleón advierte a su padre que él es un esclavo que cree mandar (v. 517).

La imagen del tumulto sirve, asimismo, para remitir a otro polo negativo aristofánico, al personaje de Lámaco, referente del belicismo en *Acarnienses*¹⁷¹.

Cleón, por su parte, es representado bajo la imagen de una mano de mortero, es decir, un utensilio auxiliar de Pólemos¹⁷². La imagen cómica de la mano de mortero está en la misma línea que la del esclavo. Hay que tener en cuenta que en la Grecia clásica el esclavo era considerado un objeto¹⁷³, un utensilio del amo. Este modo de representación es sumamente rebajante porque ni siquiera se relaciona a Cleón con el mortero en sí mismo, sino solo con una parte funcional del mortero. La imagen de la mano de mortero asigna el primer referente concreto al polo negativo abstracto, limita el grado de abstracción de las imágenes divinizadas y les aporta cierta fuerza argumentativa. Sin embargo, en este caso, la referencia a Cleón es indirecta y ocasional, por ende, la fuerza argumentativo-polémica resulta débil. Por otra parte, Cleón ha muerto, y también Brásidas (la mano de mortero de los lacedemonios), por lo tanto, el anclaje contextual en la figura de Cleón ha perdido potencia argumentativa. Al ser un personaje del pasado, el grado de referencialidad que puede aportar Cleón es limitado y necesita complementarse con referentes actuales del belicismo, como Hipérbolo o Píandros. La imagen de Cleón funciona, entonces, como un contraejemplo negativo del pasado reciente, que busca reforzar la tendencia en favor de la paz, dominante en la opinión pública, y evitar errores futuros. La comedia *Paz*, como subrayamos, apunta a un efecto más modesto que las anteriores: no aspira a torcer una tendencia política instada, sino a reforzar la voluntad preexistente de paz de los atenienses; además, hace una apuesta a futuro para evitar que prevalezca la opinión de nuevos líderes partidarios de la guerra.

En el verso 256, se explota el tópico cómico del esclavo: el amo Pólemos golpea a Tumulto. Tumulto asume en esta escena, por así decirlo, el papel de po-

¹⁷¹ *Acarnienses* 573: ποῖ κυδοιμὸν ἐμβαλεῖν; (Lámaco: “¿Adónde hay que lanzar el tumulto?”).

¹⁷² Komornicka (1964: 87) llama a este procedimiento “objetivización”.

¹⁷³ Carrière (1979: 69).

lo negativo clásico, el del servidor vapuleado. Por lo tanto, la figura del tumulto, imagen homérica del poder de la guerra, queda aquí cómicamente reducida y muestra su impotencia al no contar con ninguna mano de mortero.

El verso 266 utiliza otro motivo cómico para caracterizar a Pólemos: el verbo *ταράσσω* (“perturbar”, “introducir confusión”) remite al personaje de Páflagonio-Cleón en *Caballeros*, caracterizado por su poder de “introducir confusión” en los asuntos públicos¹⁷⁴. El término en sí mismo relaciona política y cocina. En el verso 270, la imagen de aquel que revuelve, como cocinero y político (*κυκᾶω*), se aplica explícitamente al curtidor de cueros, Cleón¹⁷⁵, y sella la identificación entre Pólemos y el demagogo.

En resumen, la parodia de imágenes bélicas de procedencia homérica, sumadas a otros motivos cómicos, como la capacidad de causar un dolor “punzante” (vv. 255, 448) y la cualidad de perturbador (v. 266), se repiten y se aplican a los distintos polos negativos en cada una de las obras. Los motivos cómicos aristofánicos, una vez contruidos por el autor y puestas en circulación, empiezan a funcionar como recursos argumentativos polémicos, es decir, que adquieren la propiedad de degradar al blanco que los recibe. A diferencia de los tópicos de carácter tradicional (el esclavo, el cocinero, etc.), carecen del fuerte aval de la tradición literaria, pero su recurrencia en la obra del propio comediógrafo los instala también como marcas de enunciación convencionales que transfieren sentidos negativos al blanco, del mismo modo que los tópicos heredados. Las funciones que desempeñan los motivos cómicos aristofánicos, de gran relevancia en esta obra, se pueden sintetizar en las siguientes:

¹⁷⁴ Olson (1998: 124). Edmunds (1987) analiza el empleo del término en *Caballeros*. Sobre su uso culinario, véase Taillardat (1965: 348).

¹⁷⁵ El coro vuelve a utilizar el término para aplicarlo directamente a Cleón (aludido bajo la imagen del can cerbero) en el verso 320. También en el verso 654 Trigeo describe a Cleón como *τάρακτρον* (“utensilio para revolver”, “revolvedor”).

- 1) Operan como una marca de enunciación convencional, un signo para el espectador, que induce al público a relacionar el nuevo blanco con todas las características negativas de los blancos anteriores.
- 2) Generan la unificación entre los distintos polos negativos, lo cual revela al espectador que la acción de todos ellos (los generales, los políticos nuevos, los jueces inescrupulosos, la Guerra) tiene un efecto solidario y conjuntamente nocivo para la *pólis*.
- 3) Producen, como contrapartida, la unificación entre los distintos polos positivos. De este modo, se construye obra tras obra un discurso coherente y unificado que se opone al contradiscurso encarnado por el polo antagonista¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Miller (1945: 399) señala que las repeticiones de algunos motivos aplicados a Pólemos y anteriormente a Lámaco tienen el propósito de "incitar a la risa por la reminiscencia de la ocurrencia previa". Es preciso agregar que estos motivos tienen, a la vez, una finalidad cómica y argumentativa.

III.3. LAS PARTICULARIDADES DEL CORO

En su primera aparición, el coro de *Paz* presenta una identidad panhelénica (v. 292), que luego se restringe para adoptar la imagen clásica del coro campesino¹⁷⁷. Ya en la presentación inicial, los campesinos ocupan un lugar destacado al ser nombrados por Trigeo en primer término (v. 296):

Τρυγαῖος

(...)

νῦν ἔστιν ἡμῖν, ὦνδρες Ἕλληνες, καλὸν
ἀπαλλαγεῖσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
ἐξελεύσασθαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην,
πρὶν ἕτερον αὐτοῖς δοῖδουκα κωλύσαι τινα.
ἀλλ', ὦ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὦ πάντες λεῶ,
ὡς τάχιστα ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία.
νῦν γὰρ ἡμῖν ἀρπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος.
Ahora es el momento propicio para nosotros, hombres helenos,
de que libres de problemas y combates
saquemos a Paz, querida para todos,
antes de que lo impida alguna otra mano de mortero.
¡Campesinos, comerciantes¹⁷⁸ y carpinteros,
artesanos, metecos y extranjeros,
isleños, venid aquí, todos los pueblos,
cuanto antes, provistos de palas, palancas y cuerdas;
pues ahora es posible apoderarnos de la noble diosa!

(vv. 292-300)

Sin duda, este coro panhelénico, que expresa desde el comienzo su adhesión a la postura de Trigeo, pone de manifiesto que la posición en favor de la

¹⁷⁷ Dover (1972: 138-9) sostiene que si bien la identidad del coro parece comprender en un primer momento al conjunto de los griegos, finalmente, termina adoptando la identidad específica de un coro de campesinos atenienses. Cassio (1985: 28) señala que el coro entra en escena como representante de los espectadores, formado por todos los estados griegos y todas las categorías de trabajadores. McGlew (2001) opina, por su parte, que la identidad compleja del coro es una invitación al conjunto de los espectadores de las Grandes Dionisias a verse a sí mismos como si fueran campesinos; Aristófanes intenta incluir a todos los sectores del público y exhortarlos a abrazar un interés común. Sobre el panhelenismo en la comedia aristofánica, cf. Hugill (1936).

¹⁷⁸El término ἔμπορος "comerciante" (i.e. "importadores", "exportadores de bienes") se diferencia de κάπηλος, el comerciante local (Olson, 1998: 130).

paz gozaba de amplio consenso. En *Paz* no hay un coro al que haya que convencer, como en *Acarnienses* o *Avispas* o, en su defecto, un personaje alternativo que represente al pueblo, como el Demos de *Caballeros*; esta ausencia de una figura demótica contraria a la posición del héroe (y del enunciador-autor) es una prueba más de que *Paz* se limita a buscar sobre todo un simple efecto de fortalecimiento de la postura en favor de la tregua, más que un efecto polémico para modificar una tendencia existente. En este sentido, la obra puede prescindir de dos recursos argumentativos fundamentales, como ser la referencialidad humana del polo negativo y la presencia del personaje demótico hostil (el coro u otro alternativo) al que el héroe debe poner de su lado. En su primer parlamento el coro proclama su adhesión total a Trigeo:

Χορός

δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.

ὦ Πανέλληνες, βοηθήσωμεν, εἴπερ πάποτε,

τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων

ἡμέρα γὰρ ἐξέλαμψεν ἦδε μισολάμαχος.

Coro: Marchad todos aquí con ardor, derecho a la salvación.

Todos los helenos vengamos en ayuda, ahora o nunca,

libres de batallones y de malvados mantos púrpuras,

pues este día brilló hostil a Lámaco.

(vv. 301-304)

El coro no solo expresa su apoyo al héroe, sino que arenga a todos los helenos, empleando un "nosotros inclusivo"¹⁷⁹, para que se sumen a la empresa de liberar a la diosa Paz¹⁸⁰. La hostilidad del coro contra Lámaco destaca su diferencia con el coro de *Acarnienses*. Lámaco funciona en esta obra, al igual que la figura del demagogo Cleón, como un personaje tópico, representativo del beli-

¹⁷⁹ La referencia del "nosotros inclusivo" abarca al enunciador y al enunciatario (Kerbrat-Orecchioni, 1993: 52).

¹⁸⁰ Cassio (1985: 44) observa que el coro de *Paz* tiene un papel más activo que el coro de otras obras y que colabora con el plan del héroe.

cismo, que sirve para establecer un nexo entre *Acarnienses* y *Paz*¹⁸¹. Incluso, el héroe Trigeo asume luego su lugar convencional de satirista y se burla expresamente de las armas de Lámaco, al igual que Diceópolis (vv. 473-4)¹⁸².

Otro aspecto destacable del coro de *Paz* es el hecho de que se describe a sí mismo empleando algunos motivos cómicos negativos, presentes en otras comedias, y que los expone como parte del pasado:

Χορός

κούκέτ' ἄν μ' εὐροῖς δικαστήν δριμύν οὐδὲ δύσκολον
οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρόν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
ἀλλ' ἀπαλὸν ἄν μ' ἴδοις
καὶ πολὺ νεώτερον, ἀ-
παλλαγέντα πραγμάτων.
καὶ γὰρ ἰκανὸν χρόνον ἀ-
πολλύμεθα καὶ κατατε-
τρίμεθα πλανώμενοι
εἰς Λύκειον κάκ Λυκείου ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι.
ἀλλ' ὅ τι μάλιστα χαρι-
ούμεθα ποιῶντες, ἄγε
φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ'
εἶλετ' ἀγαθὴ τις ἡμῖν τύχη.

Coro: Ya no encontrarás en mí un juez punzante ni intratable,
ni de carácter duro, por cierto, como antes,
sino que me verás blando
y mucho más joven,
una vez libre de problemas.
Porque por suficiente tiempo
nos hemos destruido a nosotros mismos
y nos hemos desgastado, errando
hacia el Liceo y desde el Liceo con la lanza y el escudo.
Pero ¿qué cosa te gustaría más
que hiciéramos? ¡Vamos,
dilo!, pues como jefe nuestro con plenos poderes
te eligió a ti la buena fortuna.

(vv. 348-360)

¹⁸¹ Cabe mencionar que, una vez muerto Lámaco, esta figura deja de ser un motivo cómico para atacar el belicismo. Véase *Tesmoforiantes* 841 y *Ranas* 1040. Cf. Cortassa (1988).

¹⁸² El escudo de Lámaco se ridiculiza mediante el mismo recurso cómico que el autor utilizaba en *Acarnienses*, esto es, el juego de palabras entre Górgona y Mormona (vv. 473-4): ὦ Λάμαχ', ἀδικεῖς ἐμποδῶν καθήμενος / οὐδὲν δεόμεθ', ὠνθρωπε, τῆς σῆς μορμόνος (Trigeo: "Lámaco, nos agravias ahí sentado como obstáculo. / No te necesitamos para nada, hombre, ni a tu cucóna").

El coro retoma una serie de imágenes que caracterizan a los coros demóticos de obras anteriores. El adjetivo *δρομύς* ("punzante") se aplica a la figura de Filocleón (*Avispas* 146, 277b) y remite, por lo tanto, también al coro de jueces-avispa provistos de aguijón, antes de su conversión definitiva. Asimismo, en *Caballeros* el adjetivo sirve para describir a Demos y, en particular, su carácter de "campesino punzante" (*ἀγροικὸς δρομύς*, v. 808).

El coro de *Paz* rechaza, en primer lugar, este rasgo negativo del pasado, es decir que se retrata a sí mismo como un coro que ya se ha regenerado. En las obras anteriores, en cambio, los personajes y coros demóticos (el coro de *Acarnienses* y *Avispas* y el Demos de *Caballeros*) cambian de opinión solo gracias a la influencia benéfica del héroe, portavoz del enunciador-autor. Por primera vez, entonces, el coro demótico ya presenta desde un primer momento rasgos positivos y clara conciencia de sus errores pasados. Por otra parte, *Tumulto* también calificaba a Pólemos y a su "coscorrón" como *δρομύς* ("amargo", "punzante"; v. 257) en la escena agonal antes analizada. El hecho de que el coro presente esta cualidad negativa como un mal superado demuestra la distancia existente entre el *dêmos* y Pólemos (*i.e.* la postura belicista) en las circunstancias actuales.

El segundo adjetivo (*δύσκολος*) también remite a *Caballeros* y *Avispas*. En la primera, el calificativo se aplica a Demos (*δύσκολον γερόντιον*, v. 42). En *Avispas* el término se utiliza varias veces para referirse o bien al temperamento de Filocleón (v. 106, v. 882, v. 942) o bien al del coro (v. 1105)¹⁸³.

Por último, en el verso 349 el coro se retrata a sí mismo, en el pasado, con el adjetivo *σκληρός* ("duro", "terco"). Los campesinos de *Acarnienses* son descritos de un modo equivalente como *ἀτεράμονες* ("duros", v. 181). Con el mismo término *ἀτεράμων*, descalifica el coro a Filocleón cuando se resiste a dejarse vencer por su hijo (v. 730). Todos estos subjetivismos negativos (*δρομύς*,

¹⁸³ Las avispas son caracterizadas como los insectos más intratables (*δυσκολώτερος*) cuando se los provoca (*Avispas* 1105).

δύσκολος, σκληρός) unifican la imagen de las distintas figuras que funcionan como *alter ego* del público demótico (el coro de acarnienses, Demos, el coro de avispa)¹⁸⁴, del mismo modo que ciertos *Leitmotive* cómicos unifican el retrato de los antagonistas. A través del rechazo de estos tópicos, el coro de *Paz* marca su diferencia respecto de las figuras demóticas anteriores¹⁸⁵.

Sin embargo, a pesar de la aparente adhesión general a la postura de Trigeo, el héroe comienza enseguida a denunciar la falta de apoyo verdadero de ciertos sectores (v. 464) y, finalmente, restringe el apoyo genuino al sector del campesinado (vv. 508-511)¹⁸⁶. Esta denuncia del héroe pone de manifiesto que la obra no es solo celebración, sino que intenta potenciar la tendencia dominante, que no estaría absolutamente consolidada.

En el verso 395, el coro suplica a Hermes que le permita sacar a Paz de su cueva y, en su ruego, aporta un nuevo referente contextual asociado con el belicismo:

Χορός

ἀλλὰ χάρις, ὦ φιλαν-
θρωπότατε καὶ μεγαλο-
δωρότατε δαιμόνων,
εἴ τι Πεισάνδρου βδελύττει τοὺς λόφους καὶ τὰς ὄφρῦς

Coro: Concédenos esta gracia,
el más amante de los hombres y el más
generoso de los dioses,
si odias los penachos y los ceños de Pisandro.

(vv. 392-395)

¹⁸⁴ Dentro de estas figuras se puede incluir también en este caso a Filocleón, el único antagonista anónimo, próximo al principio al coro demótico de avispa. Entre Filocleón y el coro se establece un complejo juego, según observamos, de identidad y diferencia.

¹⁸⁵ También se retoman en el pasaje algunos tópicos positivos, como el del rejuvenecimiento (v. 351).

¹⁸⁶ McGlew (2001) ha destacado la ausencia de un coro opositor en *Paz* como ocurre en *Acarnienses* o *Avispas*. Sin embargo, el autor reconoce también que algunos sectores del coro manifiestan luego su "resistencia" en el momento de liberar a la paz. A partir del verso 464, Trigeo comienza a cuestionar al coro, en particular, a los pueblos que no colaboran con el rescate de la divinidad: ἀλλ' οὐχ ἔλκουσ' ἄνδρες ὁμοίως ("No todos los hombres tiran por igual"). El héroe menciona a los beocios (v. 466), los argivos (v. 475), los herreros lacones (v. 480), los megarenses (v. 481) y los propios atenienses (v. 503-5), a quienes se critica por solo saber instruir procesos.

El coro utiliza el motivo de los penachos, de procedencia homérica¹⁸⁷, ampliamente explotado en *Acarnienses* respecto de Lámaco. Pero Aristófanes le asigna aquí una nueva referencia humana contemporánea (Pisandro) y, de esta forma, resignifica y actualiza el valor del motivo¹⁸⁸. La mención de Pisandro resulta especialmente significativa porque se trata de un personaje contemporáneo a la representación de la obra. Pisandro pertenecía al partido oligárquico y fue un importante político durante el período 420-410¹⁸⁹. La primera referencia a esta figura se encuentra en *Babilonios* (fr. 84); luego, será nombrado en *Aves* (v. 1556) y en *Lisístrata* (v. 490)¹⁹⁰. Por los múltiples ataques que recibe en la comedia, se evidencia que fue un político destacado¹⁹¹. Es preciso resaltar, sin embargo, que el último referente humano y concreto que simboliza la postura belicista en esta obra es la figura de Hipérbolo (v. 681, v. 921, v. 1321). Cuando Paz es liberada, la divinidad pregunta quién es el nuevo líder actual en la asamblea (ἐκκλησία) y al escuchar el nombre de Hipérbolo (v. 681), la diosa da vuelta la cabeza (v. 682)¹⁹². La mención de Hipérbolo deja de manifiesto las intenciones del enunciador-autor de rivalizar en influencia con los líderes políticos del momento, así como ocurría en *Caballeros*, y de desvirtuar cualquier nuevo intento belicista auspiciado por el demagogo de turno. El verdadero peligro real es Hipérbolo y sus seguidores,

¹⁸⁷ Véase, por ejemplo, *Iliada* XVI. 138. Sobre el motivo de los penachos y la burla de los objetos bélicos, cf. Camerotto (2007: 131-138). Según el autor, los objetos bélicos son ridiculizados en *Paz* por el nuevo contexto cotidiano en el que aparecen y las nuevas funciones mundanas que cumplen fuera de la batalla.

¹⁸⁸ El *Leitmotiv* se vuelve a emplear luego en varias oportunidades. Recuperada la Paz, el fabricante de penachos (λοφοποιός) se arranca los pelos (vv. 545-6). En los versos 560-1, Trigeo celebra a la divinidad Paz por haberlo librado de penachos y Górgonas (τοὺς λόφους καὶ τὰς Γοργόνας). En las escenas finales los penachos son también motivo de burla (vv. 1173, 1178, 1211, 1214): por ejemplo, Trigeo –en su función de satirista– se burla de los vendedores de armas y rechaza la compra de unos penachos, que ya no valen nada (vv. 1211 y 1214).

¹⁸⁹ Olson (1998: 153).

¹⁹⁰ Véase Sommerstein (1996: 345).

¹⁹¹ Olson (2002: 53).

¹⁹² Hipérbolo es mencionado en las escenas finales en dos oportunidades más. Trigeo se jacta de haber suprimido a Hipérbolo (Ἰπέροβλόν τε παύσας, v. 921), como si fuera un equivalente de Pólemos. Si bien en las últimas escenas se nombrará otra vez a Lámaco cuando Trigeo rechace los cantos épicos de su hijo (v. 1290), la última referencia belicista de la obra será nuevamente Hipérbolo, cuando Trigeo celebre su expulsión y el regreso a los campos (v. 1321). También esta vez se refiere a él como un equivalente de Pólemos.

mientras que los otros referentes, como Cleón o Pericles, son solo figuras del pasado. El gesto de Paz de dar vuelta la cabeza al escuchar su nombre demuestra que la postura en favor de la tregua y la preservación de la paz podían correr riesgo por su influencia sobre el *dêmos*¹⁹³. También la falta de apoyo generalizado por parte del coro, que termina por denunciar el héroe, es una prueba de que la adhesión a la paz no era una política absolutamente instalada de manera irreversible en la opinión pública. Por lo tanto, *Paz* viene a cumplir una función argumentativa que colabore a consolidar definitivamente esta tendencia.

¹⁹³ Es evidente que el enunciador-autor presenta una postura contraria a Hipérbolo. Una interpretación diferente a la nuestra sobre las preferencias políticas de Aristófanes presenta Sidwell (2009: 25-6), quien argumenta que las figuras como Hipérbolo mencionadas por el nombre en las comedias no constituyen un blanco para Aristófanes, sino solamente aquellas que aparecen como personajes en escena. El autor sostiene la hipótesis, difícil de justificar, de que Aristófanes sería partidario de Hipérbolo.

III.4. CONCLUSIONES

La comedia *Paz* implementa la lógica binaria del par cómico con significativas variantes. La figura del héroe se ajusta perfectamente al modelo convencional: Trigeo es sometido ocasionalmente al ridículo, pero finalmente resulta el salvador, el burlador y el vencedor definitivo de la pieza. El antagonista, en cambio, presenta características novedosas, especialmente, la ausencia de un referente humano y concreto. Este rasgo disminuye la potencia argumentativa de la obra, ya que el anclaje contextual constituye en sí mismo un importante recurso argumentativo. Más allá de esta particularidad, la lógica binaria del par cómico se mantiene, aun debilitada, por la presencia de un héroe paradigmático y porque Pólemos conserva los otros rasgos característicos de los antagonistas de las duplas cómicas: (1) no tiene referencia humana directa ni unificada, pero sí una referencia múltiple, que conjuga una serie de personajes históricos partidarios del belicismo; (2) es sometido a múltiples marcas de enunciación negativas y ridiculizado durante la escena agonal; (3) las burlas contra él apuntan a presentar su figura como un ser dañino y destructor, y no se limitan a ridiculizar aspectos meramente superficiales; (4) se lo pone en ridículo, por un lado, con motivos cómicos de creación aristofánica, que vinculan su figura con la de antagonistas de obras anteriores y, por otro lado, mediante el tópico tradicional del cocinero, pero politizado, al modo del tópico tradicional del fanfarrón en *Acarnienses* o del esclavo en *Caballeros*; (5) por último, Pólemos es al comienzo una figura más poderosa que el héroe, pero que sufre la habitual *peripéteia* negativa con la consiguiente pérdida de su poder.

El coro de *Paz* también se diferencia de los coros o figuras equivalentes anteriores, dobles escénicos del público demótico, en tanto abraza desde un primer momento la postura del héroe. Esta adhesión demuestra que la posición a favor de la tregua era mayoritaria; por lo tanto, la obra puede limitarse a ejercer sobre todo una función argumentativa de refuerzo de la opinión del prodestina-

tario. En este sentido, *Paz* no es una comedia de mero entretenimiento o celebración, sino que intenta fortalecer la posición mayoritaria y evitar que líderes presentes y futuros, como Hipérbolo, frustren las negociaciones y la preservación de la paz. De las obras tempranas estudiadas, es aquella en la cual la dimensión polémica es más débil (*i.e.* el ataque contra la política belicista), pero no por eso inexistente. El análisis de esta comedia nos permite demostrar por contraste que la lógica binaria del par cómico y la manipulación de las variedades inofensivas y hostiles del humor condicionan el carácter argumentativo-polémico de las comedias de Aristófanes. En el caso de *Paz*, la supresión de algunas variables propias del humor hostil (*i.e.* la presencia de un referente humano concreto y unificado, la recurrencia del ataque mediante la reiteración de escenas agonales), disminuye claramente su potencia polémica, aunque no la elimina totalmente. La coyuntura histórica favorable ha permitido que el contradiscurso de la pieza pueda ser atacado con un humor menos corrosivo, que compromete menos variables hostiles que las comedias anteriores, y que se concentra sobre todo en consolidar la opinión dominante.

CAPÍTULO SEXTO

CONCLUSIONES

La ficción cómica aristofánica implementa una serie de recursos persuasivos que difieren de los que puede utilizar la argumentación no ficcional. La diferencia central que caracteriza a la comedia aristofánica reside en que el discurso y el contradiscurso se corporizan y tienen expresión en la construcción de dos personajes opuestos y complementarios, que hemos denominado la dupla cómica, estructura binaria que organiza la dimensión polémica de la obra. Sin duda, este recurso polémico-ficcional de base se combina con otras estrategias persuasivas secundarias, propias de la oratoria no ficcional.

Una de las estrategias centrales que comparten la argumentación ficcional y la no ficcional es la elaboración de un *êthos* positivo del enunciador-autor, que cumple la función persuasiva fundamental de investirlo de *auctoritas*. Esta imagen favorable se elabora por varias vías: 1) en la parábasis, mediante el elogio explícito; 2) a través de la construcción de una visión positiva del héroe, *alter ego* del poeta; 3) por medio de los propios recursos cómicos, que construyen una imagen superior del enunciador-poeta respecto de sus blancos¹.

Otra estrategia significativa de la comedia, común con la oratoria, es la importancia argumentativa que adquiere la disposición (*dispositio*) no solo de las partes internas del discurso de algunos personajes, sino también la organización de las propias escenas agónales en la totalidad de la pieza. Por ejemplo, en *Caballeros* el orden de los *agônes* y los diferentes tipos de argumentos y de personajes involucrados en cada uno de ellos obedecen a una finalidad persua-

¹ Basamos esta afirmación en la teoría de Hobbes [1651] (2003), quien concibe que la fuente del humor es el sentimiento de superioridad. De acuerdo con nuestra hipótesis, el humor genera una imagen positiva del enunciador al ubicarlo en un lugar de superioridad respecto de su blanco, además de los otros dos efectos argumentativos solidarios e interdependientes: 1) el efecto polémico negativo de degradación del blanco cómico, 2) el efecto de complicidad entre el emisor y el receptor.

siva estratégica. También hemos observado que en *Acarnienses*, en la primera escena agonal, se sigue un orden estratégico ascendente en cuanto al tono de la burla: se parte de chanzas ingenuas para llegar a la burla hostil de aspectos comprometedores del personaje, como un modo de generar una complicidad de base con los espectadores.

La construcción de un *êthos* discursivo y de una *dispositio* favorable a la argumentación, además de otros recursos ya suficientemente analizados por la crítica², provienen del acervo de las estrategias de la retórica no ficcional. Con todo, adquieren en la comedia un uso particular adecuado a este género discursivo. También el empleo de ocurrencias cómicas está contemplado dentro de las técnicas retóricas clásicas; sin embargo, en la comedia el humor ejerce una función argumentativa bajo una forma específica: la construcción de la dupla cómica. Hemos intentado demostrar, a partir del análisis del *corpus* seleccionado, que la adopción de la dupla tradicional y su adaptación a la finalidad particular de cada obra son el eje de los mecanismos de persuasión cómica en la obra aristofánica temprana, desde el esquema bien definido de *Acarnienses* hasta su declinación en la comedia *Paz*, que si bien se atiene al modelo, debilita su fuerza polémica en su giro hacia la parodia mitológica. Mientras que la argumentación polémica no ficcional construye un discurso y un contradiscurso, que defiende y ataca respectivamente a través de una serie de recursos retóricos clásicos, la comedia aristofánica temprana presenta la especificidad de construir un discurso y un contradiscurso a partir de la conformación de dos personajes característicos: un polo negativo y un polo positivo, heredados de la tradición literaria, que representan las figuras del vencedor y el vencido, del burlador y el burlado.

El receptor contemporáneo, a diferencia del lector actual, tendría internalizado el esquema de la dupla cómica proveniente de la tradición épica, fabulística y yámbica; por lo tanto, este modelo le permitiría detectar claramente las preferencias del enunciador-autor. El esquema binario opera como una marca

² Por ejemplo, Murphy (1938) o Henderson (1990) (1993).

convencional de enunciación y, al mismo tiempo, como un eficaz recurso argumentativo que transfiere los estigmas asociados con el polo negativo tradicional (*i.e.* estupidez, maldad, vulgaridad) al antagonista aristofánico. Mientras que el enunciador de una argumentación no ficcional suele adoptar abiertamente su punto de vista, la argumentación ficcional requiere marcas de enunciación convencionales que ayuden a clarificar la posición del enunciador-autor y limitar las ambigüedades de toda obra literaria. Aristófanes ha elegido, precisamente, la lógica binaria tradicional del par cómico, modificada con marcas adicionales de cuño propio, para guiar la interpretación de sus espectadores.

El empleo del par cómico por parte del comediógrafo oscila entre la continuidad y la ruptura del modelo heredado. La continuidad está dada por el hecho de mantener ciertos rasgos tradicionales en la construcción de los polos antagónicos: la presencia de un vencedor y un vencido; un burlador astuto y un tonto burlado; un héroe, que concentra las cualidades valoradas en la obra, y un antagonista, que recibe las opuestas; el ataque cómico ejercido por doble vía (a través del burlador-autor y del burlador-personaje); la identificación entre el enunciador-autor y el polo positivo del par. Esta continuidad —subrayamos— permite, en primer lugar, que el público reconozca la presencia del par cómico y pueda detectar de manera clara el discurso y el contradiscurso en la pieza y, en segundo término, que los sentidos asociados al polo negativo tradicional recaigan sobre el antagonista aristofánico. A pesar de la variedad de personajes tópicos tradicionales utilizados en cada caso para atacar al antagonista (el fanfarrón, el esclavo, el cocinero, etc.), todos tienen el denominador común de remitir a la imagen del tonto burlado y vencido por la capacidad superior del héroe. Pero al tiempo que el par aristofánico mantiene los rasgos necesarios como para volver reconocible el modelo, introduce también ciertas rupturas que tienen que ver con los propósitos particulares de la comedia antigua. La ruptura más significativa respecto del par tradicional homérico consiste en la inversión del eje del ataque: el poderoso —sobre todo en la arena política, pero también en el plano

militar, judicial o intelectual–, en lugar del débil, constituye el blanco central del ataque cómico y ocupa el polo negativo de la dupla. Esta ruptura, que se relaciona con un nuevo contexto democrático que valoriza al ciudadano ordinario, aporta una dimensión polémica mayor para el nuevo género respecto de sus modelos antecesores: la comedia ya no se limita a una función de mero refuerzo de estereotipos cómicos aceptados (*i.e.* el débil sin poder), sino que genera un fuerte efecto polémico-argumentativo al discutir contra blancos prestigiosos y destacados. El blanco poderoso, y por esto mismo innovador, cuyo referente se encuentra en la realidad contemporánea, tiene la propiedad de potenciar la dimensión argumentativo-polémica de lo cómico, mientras que en el par tradicional esta fuerza persuasiva se encuentra limitada por el carácter bajo, socialmente consensuado y meramente ficcional del blanco.

Otra diferencia relevante de la dupla aristofánica respecto del par tradicional es que el comediógrafo ridiculiza a los dos miembros de la dupla. Esto se debe fundamentalmente al hecho de que la comedia no admite personajes ajenos al ridículo, porque su finalidad central es hacer reír. Sin embargo, el enunciador-autor distribuye las variedades de lo cómico (inofensivas y hostiles) de manera desigual a los fines de orientar al espectador. La manipulación de las variedades ofensivas e inofensivas del humor es, junto con adopción del par cómico tradicional, el principal recurso de persuasión cómica en la producción temprana.

Hemos intentado demostrar que los griegos advertían los diferentes matices de lo cómico a partir del testimonio de Platón en *Leyes* (935 c - 936 a), quien distingue entre una risa sin saña (*ἄνευ θυμοῦ*) y una burla de carácter serio (*θυμῷ καὶ σπουδῇ*). No hay trabajos que hayan estudiado los diferentes matices argumentativos que adquiere el humor de acuerdo con el carácter y el tratamiento del blanco. Dentro de la crítica aristofánica, los ritualistas como Halliwell (1984a, b) (1991a, b) (1993) (2008) distinguen entre variedades hostiles e inofensivas de lo cómico, pero las relacionan con variables contextuales: el autor

considera, según vimos, que en el contexto excepcional de los festivales teatrales el humor pierde el poder argumentativo de degradar seriamente al blanco, poder que sí tiene en otros contextos como la asamblea. Hemos sostenido, por el contrario, la hipótesis general de que la fuerza persuasiva de lo cómico se vincula más con el carácter y el tratamiento del blanco que con el contexto de situación. La actualización de los efectos potenciales de lo cómico depende, en primer lugar, de que exista un blanco cómico bien identificable y, en segundo término, del uso de variables que pueden reforzar, mitigar o incluso neutralizar la dimensión polémica del humor. Lo cómico, de manera estructural, orienta negativamente en relación con su blanco; por esta razón, si se quiere hacer reír, sin generar la degradación consecuente del blanco, el autor puede valerse de las variables más inofensivas del humor, como hace Aristófanes en el caso del héroe (blanco ficcional sin referencia extratextual definida; atenuado por marcas de enunciación favorables; ocasional; ridiculizado en aspectos ingenuos; destinatario; sin poder; estereotipado). En cambio, si se quiere reforzar los efectos polémicos degradantes, es posible apelar a las formas más nocivas del humor (blanco cómico con referencia extratextual precisa; reforzado por marcas de enunciación negativas; recurrente; ridiculizado en aspectos comprometedores; excluido; con poder; parcialmente novedoso).

A partir del análisis efectuado sobre las duplas aristofánicas, podemos sostener que la fuerza polémica de las obras tempranas se relaciona con la manipulación de las variables del humor y el tratamiento del blanco, antes que con aspectos contextuales o genéricos. El discurso cómico mantiene su poder polémico, incluso en la ficción dramática y en el contexto excepcional de los festivales teatrales, en virtud del tratamiento del blanco central. La adopción del par cómico tradicional, que implica la presencia de un discurso y un contradiscurso, ya tiene un poder polémico en sí mismo; pero esa fuerza polémica se potencia además mediante las innovaciones aristofánicas que tienen que ver, especialmente, con atacar al antagonista mediante las variables más hostiles del humor.

El esquema del par aristofánico, dentro de nuestro *corpus* seleccionado, está presente en su forma más pura en la comedia *Acarnienses*. El antagonista, Lámaco, posee una referencia contextual concreta, innovación que tiene su antecedente en la dupla yámbica, mientras que Diceópolis mantiene su carácter ficcional propio del héroe de la dupla homérica. Por lo tanto, la mayor innovación del par aristofánico llega de la mano de la construcción del polo negativo. La referencia individualizada de Lámaco desdibuja las fronteras entre discurso deliberativo y teatral, y propicia la trascendencia de la burla más allá del terreno de la ficción mediante un humor predominantemente satírico³.

El ataque cómico contra Lámaco se potencia, además, con marcas convencionales negativas, mientras que la ridiculización de Diceópolis es atenuada por la atribución de indicadores positivos. Las marcas de atenuación que se aplican al héroe son fundamentales en la comedia antigua porque limitan los efectos argumentativos negativos del humor: la atribución de cualidades o acciones valoradas desde la perspectiva del enunciador-autor; el orden de aparición en escena; la mención directa del público, que propicia la complicidad con los espectadores; la victoria en las escenas agonales, entre otras. Por el contrario, Lámaco no solo no recibe ninguno de estos atenuantes, sino que además los efectos corrosivos de lo cómico se potencian por marcas convencionales negativas: por ejemplo, la atribución de estigmas fijos, que no sufren modificación en el transcurso de la pieza (*i.e.* la ostentación, la fanfarronería, la baja calidad moral) o sus derrotas sucesivas en las escenas agonales hasta su caída final.

Además de la referencia individualizada y de la concentración de marcas negativas, las otras formas hostiles del humor recaen también sobre él. Lámaco es atacado no solo en forma recurrente en varias escenas agonales, sino también

³ En el caso de Lámaco y de los demás antagonistas aristofánicos, hemos observado que el humor paródico refuerza el humor satírico y se subordina al primero. Por ejemplo, Lámaco representa una parodia de héroe trágico en tanto reproduce la caída del héroe poderoso al estilo de Edipo o Creonte. Pero la finalidad principal del recurso paródico no es reírse del modelo trágico, sino ridiculizar al blanco satírico central.

por doble vía: por el enunciador-autor, que construye una imagen ridícula del polo negativo, y por el enunciador-personaje, el héroe Diceópolis, que se burla explícitamente de su antagonista, hecho que genera la identificación entre el polo positivo y el enunciador-autor. Las burlas contra Lámaco, si bien graduales, comprometen además seriamente su imagen y excluyen al antagonista del conjunto de los destinatarios. Asimismo, Lámaco es un personaje poderoso, mientras que Diceópolis es un simple campesino sin poder, asimetría que incrementa la capacidad de daño de lo cómico en el caso del blanco central. Por último, el carácter novedoso del blanco antagonista respecto de los blancos privilegiados tradicionales sin poder potencia la fuerza polémica del humor, que ya no se restringe al mero refuerzo de estereotipos aceptados, es decir, la burla del más débil. En suma, en *Acarnienses* la oposición entre los dos polos se mantiene de manera clara y establece un modelo que sirve de base al espectador para interpretar las preferencias del autor en la producción posterior a esta comedia.

Caballeros mantiene los lineamientos del modelo con sus particulares variantes. Las referencias al Cleón histórico son omnipresentes en toda la obra, por lo tanto, el aspecto referencial del polo negativo alcanza máximo protagonismo. Así como la referencialidad es más marcada, también las otras variables se potencian: las marcas negativas de refuerzo son más insistentes que en *Acarnienses*; la recurrencia del ataque es mayor en tanto la ridiculización de Paflagonio domina la obra de principio a fin; el ataque cómico involucra desde el inicio aspectos sumamente comprometedores del blanco y no tiene un carácter gradual como en el caso del ataque contra Lámaco; el blanco es el líder más poderoso del momento, por lo tanto, la fuerza polémica tiene la mayor capacidad de daño y, en virtud de su poder, su carácter novedoso respecto de la tradición resulta más marcado que en *Acarnienses*. *Caballeros* alcanza una fuerza argumentativo-polémica máxima, precisamente, por la elección de las variedades más hostiles y su aplicación potenciada sobre el blanco antagonista. Incluso, la pro-

pia figura del héroe, en su calidad de doble cómico del antagonista, se utiliza para atacarlo hasta su transformación final. La crítica ha señalado el carácter notablemente polémico de *Caballeros*, pero no ha aportado los elementos de análisis concretos que permiten explicar de manera formal este incremento.

El blanco de *Avispas* –anónimo y ficcional– prescinde por primera vez de una referencia personalizada, debido a que los miembros del tribunal no alcanzaban la notoriedad y la influencia pública de políticos y generales. Sin embargo, el juez Filocleón representa una caricatura satírica del peor de los jueces, injusto e irredimible, bien diferenciado del coro. Filocleón se mantiene, por lo tanto, en la misma franja que los demás antagonistas aristofánicos, que poseen un referente existente en la *pólis* contemporánea, humano, concreto y bien definido (*i.e.* los peores exponentes del poder judicial). Las otras variables se reiteran sin modificaciones: las marcas de enunciación negativas, la distancia subjetiva entre el antagonista y el enunciador-autor, la recurrencia del ataque cómico, el carácter comprometedor de la burla, la exclusión del conjunto de los destinatarios. Entre los indicadores negativos convencionales se cuentan la atribución de estigmas fijos, como la estupidez y la maldad incorregibles, las derrotas sucesivas del personaje y la merma de su relevancia pública. Además, el blanco sigue siendo social y políticamente significativo por el poder del que gozaban los jueces en la *pólis* contemporánea, poder incrementado por los abusos del juez más injusto.

Paz presenta las variantes más notorias en la construcción del polo antagonista: el blanco ya no tiene una referencia humana unificada, ni representa estrictamente a ninguno de los estamentos social y políticamente relevantes en la Atenas contemporánea, como el de los generales (Lámaco), los políticos nuevos (Cleón), los intelectuales (Sócrates), los malos jueces (Filocleón), sino que constituye una divinidad personificada, hecho que desplaza la obra desde la sátira plena hacia la parodia mitológica. La referencia extratextual no desaparece del todo, pero es múltiple, variable y, por ende, pierde fuerza argumentativa.

Por otra parte, el blanco mantiene el carácter habitual de ser más poderoso que el héroe, el simple campesino Trigeo. Asimismo, la ridiculización del antagonista se refuerza con la aplicación de motivos tópicos de cuño aristofánico, aspecto especialmente relevante en esta obra. Estos *Leitmotive* nuevos –imágenes no heredadas, sino forjadas por el comediógrafo, como la de los penachos, que simbolizan la guerra– una vez contruidos por el autor y puestos en circulación, empiezan a funcionar como recursos argumentativos polémicos, es decir, marcas convencionales con efectos degradantes sobre el blanco que los recibe, y propician la vinculación de Pólemos con los polos negativos de las demás piezas. Con todo, la potencia polémica de la obra resulta menor respecto de las anteriores. La comedia *Paz* cierra el período cleoniano, el más polémico dentro de la producción aristofánica, y se circunscribe especialmente a una función persuasiva de refuerzo de la posición del prodestinatario, afín a la postura del enunciador-autor.

En definitiva, el esquema de la dupla cómica aristofánica tiende a mantener inalterables los rasgos de, al menos, uno de los polos: Lámaco y Paflagonio son antagonistas paradigmáticos con referencia personalizada; Diceópolis y Trigeo, héroes cómicos típicos. Por su parte, Filocleón se ajusta en líneas generales al modelo, salvo por su condición anónima, coherente con el carácter colegiado y también anónimo del cuerpo de jueces atenienses. Asimismo, Bdelicleón, si bien pertenece a la aristocracia, no ocupa ningún lugar público especialmente destacado, notorio o influyente, y encarna el discurso positivo como los demás héroes. Todos los polos negativos se caracterizan, además, no solo por tener poder, sino también por abusar y hacer un uso deshonesto de ese poder o lugar de privilegio (Lámaco, Paflagonio, Sócrates, Filocleón); en este sentido, la comedia aristofánica, a través de su héroe, opera como un instrumento para rebajar cómicamente y, por ende, moderar esos abusos en todas las esferas de la vida democrática (militar, política, intelectual y judicial). La permanencia de rasgos convencionales en los sucesivos pares cómicos aristofánicos haría re-

conocible a los ojos del público el modelo tradicional y sus intenciones persuasivas. A pesar de las particularidades de cada dupla, cabe subrayar que el antagonista concentra sin excepción la totalidad o la mayoría de las variedades hostiles de lo cómico, marca que limita las posibles ambigüedades interpretativas. Podemos afirmar, en suma, que el par cómico y su lógica binaria constituyen un elemento estructural de las piezas tempranas, que se desdibuja a partir de la propia comedia *Paz* y en su obra posterior⁴.

El último recurso de persuasión cómica significativo empleado en el conjunto del *corpus* seleccionado, además de la adopción del par cómico tópico y la manipulación de las variables hostiles e inofensivas del humor, es la utilización de *topoi* cómicos adicionales con fines persuasivos. Hemos visto que el comediógrafo construye sus blancos centrales en base a tópicos presentes en géneros antecesores: el militar fanfarrón (Lámaco), el esclavo (Paflagonio), la avispa maligna (Filocleón), el cocinero (Pólemos), entre otros. El tipo cómico de base, que unifica esta aparente variedad, es el del *νήπιος* burlado, proveniente del par cómico tradicional; pero además de este motivo de base, los demás *tópoi* adicionales colaboran en la transferencia de sentidos negativos hacia el nuevo blanco. En el caso del *tópos* del tonto burlado por el héroe, según hemos demostrado, Aristófanes cambia el eje del ataque: del débil al más poderoso. También en el caso de los motivos adicionales el comediógrafo modifica el valor de las convenciones heredadas: politiza los tópicos y los asocia con personajes o posturas

⁴ El modelo del par cómico, sin duda, deja huellas en la producción posterior del comediógrafo, pero se volvería aún más flexible, vería desdibujados algunos de sus rasgos definitorios y, por lo tanto, perdería la relevancia que tiene en la obra temprana. *Aves*, por ejemplo, carece de un antagonista unificado con las características determinadas en *Acarnienses*. Las comedias con heroínas femeninas, *Lisístrata* y *Asambleístas*, tampoco presentan un polo negativo definido con un referente personalizado, aunque el *πρόβουλος* de *Lisístrata* se acercaría a una función aproximada. *Lisístrata*, en cambio, sí tendría un referente personalizado (*Lisímaca*), a diferencia de los héroes campesinos o urbanos de la primera etapa. En otras obras como *Tesmoforiantes* o *Ranas*, Eurípides podría representar el polo negativo, pero tampoco encontramos en ellas la estructura más clásica del par cómico binario del héroe y su antagonista con sus rasgos distintivos, al estilo de *Acarnienses*. Cabe destacar, además, que en comedias como *Aves*, *Ranas* y *Pluto* cobra relevancia, por su temática y protagonistas, la parodia mitológica, entremezclada –claro está– con la sátira política, así como ocurre en *Paz*.

relevantes en la vida política, social y cultural de la *pólis* contemporánea. Los tópicos cómicos son un punto de contacto fundamental entre retórica y literatura, ya que funcionan al modo de las premisas aceptadas en la argumentación: el consenso negativo acordado en torno del *tópos* se transfiere de manera poco perceptible para el público hacia nuevos blancos no consensuados. En definitiva, los *tópoi* tradicionales en su conjunto (el tonto burlado, el esclavo, el fanfarrón, etc.) adquieren en la comedia un valor político y una fuerza polémica novedosa al aplicarse sobre individuos poderosos, individualizados y atacados en aspectos comprometedores. Si en la tradición operan como un modo de reforzar ideas compartidas, en la comedia aristofánica cumplen el papel inverso de propiciar la destrucción de posiciones dominantes.

En conclusión, los recursos más significativos de persuasión cómica que Aristófanes implementa de manera sistemática en su producción temprana conservada son, como base de los demás recursos, la adopción y la adaptación del esquema binario del par cómico tradicional, en segundo lugar, la distribución desigual de las variables ofensivas e inocuas del humor entre el héroe y su antagonista y, en tercer término, la utilización adicional de otros *tópoi* cómicos negativos, además del motivo del *νήπιος* burlado de la dupla, que potencian los efectos negativos del humor.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y escolios de la comedia de Aristófanes

- Blaydes, F. H. M. (ed., com.) (1880-93) *Aristophanis Comoediae*, Halle, Hallis Saxonum (*Thesmophoriazusae*, 1880; *Lysistratra*, 1880; *Ecclesiazusae*, 1881; *Aves*, 1882; *Pax*, 1883; *Plutus*, 1886; *Acharnenses*, 1887 [red. *Acharnenses* (2011) Charleston, BiblioBazaar]; *Ranae*, 1889; *Nubes*, 1890; *Equites*, 1892; *Vespae*, 1893).
- Cantarella, R. (ed., trad.) (1949-1964) *Aristofane. La commedie* (5 vol.), Milano, Istituto Editoriale italiano.
- Coulon, V. (ed.) Van Daele, H. (trad.) (1923-1930) *Aristophane* (5 vol.), Paris, Les Belles Lettres.
- Dover, K. J. (ed., com.) (1968) *Aristophanes. Clouds*, Oxford, Clarendon Press.
- Dover, K. J. (ed., com.) (1993) *Aristophanes. Frogs*, Oxford, Clarendon Press.
- Dübner, F. (1842) *Scholia graeca in Aristophanem*, Paris, Didot.
- Hall, F. W. y Geldart, W. M. (eds.) (1906-1907) *Aristophanis Comoediae* (2 vol.), Oxford, Clarendon Press.
- Henderson, J. (ed., trad.) [1998] (2006) *Aristophanes* (3 vol.), Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press.
- Koster, W. (1975) *Scholia in Aristophanem*, Bouma's Boekhuis, Groningen.
- MacDowell, D. M. (ed., com.) (1971) *Aristophanes. Wasps*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Neil, R. A. (ed., com.) [1901] (1966) *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim, Georg Olms.
- Olson, D. S. (ed., com.) (1998) *Aristophanes. Peace*, Oxford, Clarendon Press.
- Olson, D. S. (ed., com.) (2002) *Aristophanes. Acharnians*, Oxford, Oxford University Press.
- Platnauer, M. (ed., com.) [1964] (1990) *Aristophanes. Peace*, Bristol, Bristol Classical Press.
- Rogers, B. B. (ed., trad., com) (1924) *Aristophanes* (3 vol.), London, Loeb.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad., com.) (1980-2001) *The comedies of Aristophanes*, Warminster, Aris & Phillips (*Acharnians*, 1980 [3ra. impr. corregida, *Acharnians* (1992)]; *Knights*, 1981; *Clouds*, 1982; *Wasps*, 1983 [reimpr. corregida, *Wasps* (1996)]; *Peace*, 1985 [2da. impr. corregida, *Peace* (1990)]; *Birds*, 1987; *Lysistrata*, 1990; *Thesmophoriazusae*, 1994; *Frogs*, 1996; *Ecclesiazusae*, 1998; *Wealth*, 2001).
- Starkie, W. J. M. (ed., trad., com.) [1909] (2009) *The Acharnians of Aristophanes*, Charleston, BiblioLife.
- Van Leeuwen, J. (ed., com.) (1893-1906) Leiden, Lugduni Batavorum (*Aristophanis Vespae*, 1883; *Ranae*, 1896; *Nubes*, 1898; *Equites*, 1900;

Acharnenses, 1901; *Aves*, 1902; *Lysistratra*, 1903; *Thesmophoriazusae*, 1904; *Plutus*, 1904; *Ecclesiazusae*, 1905; *Pax*, 1906).

Wilson, N. G. (ed.) (2007) *Aristophanis Fabulae* (2 vol.), Oxford, Oxford University Press.

Ediciones de otras obras

Burnet, I. (ed.) (1903) *Plato. Platonis Opera. Philebus*, V. 2, Oxford, Oxford University Press.

Burnet, I. (ed.) (1903) *Plato. Platonis Opera. Gorgias*, V. 3, Oxford, Oxford University Press.

Burnet, I. (ed.) (1903) *Plato. Platonis Opera. Respublica*, V. 4, Oxford, Oxford University Press.

Burnet, I. (ed.) (1903) *Plato. Platonis Opera. Leges*, V. 5, Oxford, Oxford University Press.

Bywater, I. (ed.) [1894] (1959) *Aristotelis. Ethica Nicomachea*, Oxford, Oxford University Press.

Bywater, I. (ed.) [1897] (1938) *Aristotelis. De Arte Poetica liber*, Oxford, Oxford University Press.

Chambry, É. (ed., trad.) (1927) *Ésope. Fables*, Paris, Les Belles Lettres.

Jebb, R. (ed., trad., com.) (1887) *The Oedipus Tyrannus of Sophocles*, Cambridge, Cambridge University Press.

Jones, H. S. (ed.) [1900] (1958) *Thucydidis. Historiae* (2 vol.), Oxford, Oxford University Press.

Kassel, R. y Austin, C. (eds.) (1983), *Poetae Comici Graeci*, Berlin - New York, De Gruyter.

Monro, D. B. y Allen, Th. W. (eds.) [1902] (1939) *Homero. Opera* (2 vol.), Oxford, Oxford Clarendon Press.

Murray, A. T. (ed.) (1919) *Homer. The Odyssey*, London, William Heinemann.

Rodríguez Adrados, F. (ed., com.) (1981) *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ross, W. D. (ed.) [1968] (1958) *Aristotelis. Topica et sophistici elenchi*, Oxford, Oxford University Press.

Olson, S. D. (ed., trad., com.) (2007) *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press.

Tovar A. (ed., trad.) (1953) *Aristóteles. Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

West, M. L. (ed.) (1989) *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, Oxford University Press.

Bibliografía crítica

- Albert, L. y Nicolas, L. (eds.) (2010) *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- Albini, U. (1997) *Risso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*, Milano, Garzanti.
- Allen, D. S. (2003) "Angry bees, wasps, and jurors: the symbolic politics of ὀργή in Athens", en Braund, S. y Glenn, W. (eds.) *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 76-98.
- Amossy, R. (ed.) (1999) *Images de soi dans le discours*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.
- Amossy, R. [2000] (2010) *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2001) *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba (trad. española y adaptación Gándara, L.).
- Amossy, R. (2008) "Argumentation et Analyse du discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires", *Argumentation et Analyse du Discours*, 1 [En línea] <http://aad.revues.org/index200.html>
- Anderson, C. A. (1991) "The Dream-Oracles of Athena, *Knights* 1090-95", *Transactions of the American Philological Association*, 121, pp. 149-155.
- Anderson, C. A. (2003) "The Gossiping Triremes in Aristophanes' *Knights*, 1300-1315", *The Classical Journal*, 99, 1, pp. 1-9.
- Angenot, M. (1982) *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payet.
- Anscombe, J. C. y Ducrot, O. (1988) *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga.
- Arnould, D. (1997) "Le rire selon Aristophane: vocabulaire et images", en Thiery, P. y Menu, M. (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, Levante Editori, pp. 97-105.
- Arnould, D. (1998) "Le ridicule dans la littérature grecque archaïque et classique", en Trédé, M. y Hoffman, Ph. (eds.) *Le rire des anciens. Actes du Colloque International (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, pp. 13-20.
- Atkinson, J. E. (1992) "Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree", *The Classical Quarterly*, 42, 1, pp. 56-64.
- Attardo, S. (1994) *Linguistic Theories of Humor*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2008) "A Primer for the Linguistics of Humor", en Raskin, V. y Ruch, W. (eds.) *The Primer of Humor Research*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter, pp. 101-155.
- Bailey, C. (1936) "Who Played Dicaeopolis?", en Bailey et al. (eds) *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday*, Oxford, Oxford University Press, pp. 231-240.

- Bajtín, M. (1974) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Alianza (trad. española Julio, F. y Conroy, C.).
- Bajtín, M. (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (trad. española Bubnova, T.).
- Bajtín, M. (2002) *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI (trad. española Bubnova, T.).
- Bakola, E. (2005) "A Missed Joke in Aristophanes' *Wasps* 1265-1274", *The Classical Quarterly*, 55, 2, pp. 609-613.
- Bakola, E. (2010) *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford - New York, Oxford University Press.
- Bange, P. (1981) *L'Argumentation*, Lyon, P.U.L.
- Baudelaire, Ch. [1885] (2001) *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado libros. (trad. española Santos, C.).
- Beltrametti, A. (2000) "Le couple comique. Des origines mythiques aux dérivés philosophiques", en Desclos, M. L. (ed.) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editions Jérôme Million, pp. 215-226.
- Bennett, L. J. y Blake Tyrrell, W. M. (1990) "Making Sense of Aristophanes' *Knights*", *Arethusa*, 23, 2, pp. 235-252.
- Benveniste, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
- Bergson, H. [1900] (1991) *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires, Losada (trad. española Raggio, A. H.).
- Beta, S. (2004) *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica* (Suppl. n. 21/22 al *Bollettino dei Classici*), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- Bierl, A. (2002) "'Viel Spott, viel Ehr!' - Die Ambivalenz des ὀνομαστικῆς κωμωδεῖν im festlichen und generischen Kontext", en Ercolani, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart - Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp. 169-187.
- Bloom, E. A. y Bloom, L. D. (1979) *Satires's Persuasive Voice*, Ithaca - London, Cornell University Press.
- Boegehold, A. L. (1967) "Philokleon's Court", *Hesperia*, 36, 1, pp. 111-120.
- Bogel, F. V. (2001) *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*, Ithaca - London, Cornell University Press.
- Bonfante, G. (1936) "Etymologie du mot grec *alazon*", *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 37, pp. 77-78.
- Borthwick, E. K. (1968) "The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' *Wasps*", *The Classical Quarterly*, 18, pp. 44-51.
- Bowie, A. M. (1982) "The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*", *The Classical Quarterly*, 32, pp. 27-40.
- Bowie, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bowie, E. L. (1988) "Who is Dicaeopolis?", *Journal of Hellenic Studies*, 108, pp. 183-5.

- Braund, S. y Glenn, W. (eds.) (2003) *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brelich, A. [1969] (1982) "Aristofane, commedia e religione", en Detienne, M. (ed.) *Il mito. Guida storica e critica*, Roma - Bari, Laterza, pp. 103-118.
- Bremer, J. M. y Handley, E. W. (eds.) (1991) *Aristophane (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXXVIII)*, Fondation Hardt, Vandoeuvres - Genève.
- Bremer, J. M. (1991) "Aristophanes on his own Poetry", en Bremer, J. M., y Handley, E. W. (eds.) *Aristophane (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXXVIII)*, Fondation Hardt, Vandoeuvres - Genève, pp. 125-172.
- Bremmer, J. (1997) "Jokes, Jokers and Jokebooks in Ancient Greek Culture", en Bremmer, J. y Roodenburg, H. (eds.) *A Cultural History of Humour*, Cambridge, Polity Press, pp. 18-31.
- Brillante, C. (1987) "La figura di Filocleone nel prologo delle *Vespe* di Aristofane", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 26, 2, pp. 23-35.
- Brock, R. W. (1986) "The Double Plot in Aristophanes' *Knights*", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 27, 1, pp. 15-27.
- Buis, E. J. (2004) "Arrojar luz al texto cómico: juego léxico y denuncias por ΦΑΣΙΣ en *Acarnienses* de Aristófanes" *Circe, de clásicos y modernos*, 8, pp. 91-109.
- Buis, E. J. (2008) "Diplomáticos y farsantes (Ar. Ach. 61-174): Estrategias para una desarticulación cómica de la política exterior ateniense", *Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, pp. 249-266.
- Byl, S. (1989) "La comédie d'Aristophane: un jeu de massacre", *Les Études Classiques*, 57, pp. 111-126.
- Cairns, D. L. y Knox, R. A. (eds.) (2005) *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens. Essays in honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea, The Classical Press of Wales.
- Calame, C. [1986] (1995) *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece (Le recit en Grece ancienne)*, Ithaca - New York, Cornell University Press (trad. inglesa Orion, J.).
- Calame, C. (ed.) (2004) *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne, Etudes de Lettres.
- Calame, C. (2005) *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- Camerotto, A. (ed.) (2007) *Diafonie. Esercizi sul comico. Atti del Seminario di Studi (Venecia, 25 maggio 2006)*, Padova, S.A.R.G.O.N.
- Camerotto, A. (2007) "Guerra e pace. Poteri della parodia", en Camerotto, A. (ed.) *Diafonie. Esercizi sul comico. Atti del Seminario di Studi (Venecia, 25 maggio 2006)*, Padova, S.A.R.G.O.N, pp. 129-154.
- Carawan, E. M. (1990) "The Five Talents Cleon Coughed up (Schol. Ar. Ach. 6)", *The Classical Quarterly*, 40, 1, pp. 137-147.
- Carey, Ch. (1986) "Archilochus and Lycambes", *The Classical Quarterly*, 36, 1, pp. 60-67.

- Carey, Ch. (1993) "The purpose of Aristophanes' *Acharnians*", *Rheinisches Museum*, 136, pp. 245-263.
- Carey, Ch. (1994) "Comic Ridicule and Democracy", en Osborne, R. G. y Hornblower, S. (eds.) *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, Oxford Clarendon Press, pp. 69-83.
- Carey, Ch. (2009) "Iambos", en Budelmann, F. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 149-167.
- Carrière, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, Les Belles Lettres.
- Cartledge, P. [1990] (1999) *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, London, Bristol Classical Press.
- Casadio, V. (1994) "Presenza dei Giambografi in Aristofane", *Museum Criticum*, 29, pp. 161-170.
- Cascajero Garcés, J. (1991) "Lucha de clases e ideologías: introducción al estudio de la fábula esópica como fuente histórica", *Gerión*, 9, pp. 11-58.
- Cassio, A. C. (1985) *Commedia e partecipazione. La pace di Aristofane*, Liguori, Napoli.
- Cassio, A. C. (2004) "Poetae Comici Graeci (PCG). Ediderunt R. Kassel et C. Austin. I: Comoedia Dorica, Mimi, Phlyaces" (Review), *Gnomon*, 76, 3, pp. 193-8.
- Cavallero, P. A. (1996) *Παράδοσις. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*, Buenos Aires, Colección Textos y Estudios, 2, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2002) *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires - Madrid, Amorrortu editores (trad. española Agoff, I.).
- Compton-Engle, G. (1999a) "From Country to City: The Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *The Classical Journal*, 94, 4, pp. 359-373.
- Compton-Engle, G. (1999b) "Aristophanes *Peace* 1265-1304: Food, Poetry, and the Comic Genre", *Classical Philology*, 94, 3, pp. 324-329.
- Connor, W. R. [1971] (1992) *The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Indianapolis - Cambridge, Hackett Publishing Company.
- Cook, E. (2009) "'Active' and 'Passive' Heroics in the *Odyssey*", en Doherty, L. E. (ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Homer's Odyssey*, Oxford - New York, Oxford University Press.
- Cornford, F. M. [1914] (1993) *The Origin of Attic Comedy*, Michigan, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Corsini, E. (1988) *La polis e il suo teatro*, Padova, Programma.
- Cortassa, G. (1988) "L'eroe Lamaco", en Corsini, E. (ed.) *La polis e il suo teatro*, vol. II, Padova, Programma, pp. 233-263.
- Coscolla, M. J. (2002) "El discurso panfletario contra la democracia radical. Una aproximación retórico-argumentativa. El prólogo de *Caballeros* de Aristófanes, 1-280", *Circe*, 7, pp. 97-144.

- Cottone, R. S. (2005) *Aristofane e la poetica dell' ingiuria. Per una introduzione alla λουδορία comica*, Roma, Carocci Editori.
- Couat, A. (1902) *Aristophane et la ancienne comédie attique*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Libraire.
- Crichton, A. (1991-1993) "'The Old are in a Second Childhood': Age Reversal and Jury Service in Aristophanes' *Wasps*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 38, pp. 59-80.
- Dale, A. M. (1969) "Old Comedy: The *Acharnians* of Aristophanes", en *Collected Papers* (ed. Webster, T. B. L. y Turner, E. G.), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 281-294.
- Declercq, G., Murat, M. y Dangel, J. (eds.) (2003) *La parole polémique*, Paris, Honoré Champion.
- Declercq, G. (2003) "Rhétorique et polémique", en Declercq, G., Murat, M. y Dangel, J. (eds.) *La parole polémique*, Paris, Honoré Champion, pp 17-21.
- Defays, J.-M. y Rosier, L. (1999) (eds.) *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga.
- Defays, J.-M. (1999) "Les problèmes de l'analyse du discours comique", en Defays, J.-M. y Rosier, L. (1999) (eds.) *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, pp. 13-20.
- Degani, E. (1987) "Insulto ed escrología in Aristofane", *Dioniso*, 57, pp. 31-47.
- Degani, E. (1988) "Giambo e commedia in Aristofane", en Corsini, E. (ed.) *La polis e il suo teatro*, vol. II, Padova, Programma, pp. 157-159.
- Degani, E. (1991) "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia", en Bremen, J. M. y Handley, E. W. (eds.) *Aristophane (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXXVIII)*, Fondation Hardt, Vandoeuvres - Genève, pp. 1-49.
- de Lamberterie, Ch. (1998) "Aristophane, lecteur d'Homère", en Trédé, M. y Hoffman, Ph. (eds.) *Le rire des anciens. Actes du Colloque International (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, pp. 33-52.
- Dentith, S. [2000] (2002) *Parody*, London, Routledge.
- de Oliveira, F. (1997) "Typologie de l'invective politique chez Aristophane", en Thiery, P. y Menu, M. (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, Levante Editori.
- Desclos, M. L. (2000) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editons Jérôme Million.
- de Ste Croix, G. E. M. [1972] (1996) "The Political Outlook of Aristophanes", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford - New York, pp. 42-64.
- Detienne, M. y Vernant, P. (1974) *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Flammarion, Paris.
- Detienne, M. (ed.) [1975] (1982) *Il mito. Guida storica e critica*, Roma - Bari, Laterza.

- Dobrov, G. W. (ed.) (1995) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta - Georgia, Scholars Press.
- Dobrov, G. W. (1995) "The Poet's Voice in the Evolution of Dramatic Dialogism", en Dobrov, G. W. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta - Georgia, Scholars Press, pp. 47-97.
- Dobrov, G. W. (ed.) (1997) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill - London, The University of North Carolina Press.
- Dobrov, G. W. (2001) *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford - New York, Oxford University Press.
- Dobrov, G. W. (ed.) (2010) *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden, Brill.
- Dorey, T. A. (1956) "Aristophanes and Cleon", *Greece & Rome*, 3, 2, pp. 132-139.
- Dover, K. J. (1959) "Aristophanes, *Knights* 11-20", *The Classical Review*, 9, 3, pp. 196-199.
- Dover, K. J. [1967] (1975) "Portrait-Masks in Aristophanes", en Newiger, H.-J. (ed.) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 155-169.
- Dover, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkely - Los Angeles, University of California Press.
- Dryden, J. [1693] (1961) *Works of John Dryden*, Los Angeles, University of California Press.
- Ducrot, O. [1984] (2001) *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial (trad. española Vassallo, S.).
- Dupréel, E. (1928) "Le problème sociologique du rire", *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 106, pp. 213-260.
- Edmunds, L. (1980) "Aristophanes' *Acharnians*", en Henderson, J. (ed.) *Aristophanes. Essays in interpretation*, *Yale Classical Studies*, 26, pp. 1-41.
- Edmunds, L. (1987) *Cleon, Knights and Aristophanes' Politics*, Lanham - New York - London, University Press of America.
- Edwards, T. A. (1991) "Aristophanes' Comic Poetics: ΤΡΥΞ, Scatology, ΣΚΩΜΜΑ", *Transactions of the American Philological Association*, 121, pp. 157-179.
- Edwards, T. A. (1993) "Historicizing the Popular Grotesque: Bakhtin's Rabelais and Attic Old Comedy", en Scodel, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Michigan, Ann Arbor - University of Michigan Press, pp. 89-117.
- Eggs, E. (2009) "Rhétorique et argumentation: de l'ironie", *Argumentation et Analyse du Discours* [En línea] <http://aad.revues.org/219>
- Ehrenberg, V. (1951) *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, Basil Blackwell.
- Ekkehard, E. (2009) "Rhetoric and Argumentation: on Irony", *Argumentation et Analyse du Discours*, 2 [en línea] <http://aad.revues.org/index219.html>

- Elliott, R. C. [1960] (1966) *The Power of Satire. Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press.
- Emerson, A. (1889) "On the Conception of Low Comedy in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, 10, 3, pp. 265-279.
- Ercolani, A. (2002) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart - Weimar, Verlag J. B. Metzler.
- Ercolani, A. (2006) "Names, Satire and Politics", en Kozak, L. y Rich J. (eds.) *Playing around Aristophanes. Essays in Honour of Alan Sommerstein*, Oxford, Aris & Phillips, pp. 17-26.
- Felman, S. (1979) "Le discours polémique (Propositions préliminaires pour une théorie de la polémique)", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 31, 1, pp. 179-192.
- Fernández, C. N. (2001) "La antigüedad griega en los orígenes de la literatura carnavalizada: el rol de la comedia de Aristófanes", ponencia IV Congreso Nacional de Estudios Clásicos/ XII Reunião da SBEC, Ouro Preto (Brasil). [En línea] www.oocities.com/textossbec/fernandez.doc
- Fisher, N. R. E. (1993) "Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' 'Acharnians'", *Greece & Rome*, 40, 1, pp. 31-47.
- Foley, H. (1988) "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", *The Journal of Hellenic Studies*, 108, 33-47.
- Ford Jr., G. B. (1965) "The *Knights* as a source of Aristophanes' attitude toward the demagogue and the *demos*", *Athenaeum*, 43, pp. 106-110.
- Fornara, Ch. W. (1973) "Cleon's Attack against the Cavalry", *The Classical Quarterly*, 23, 1, p. 24.
- Forrest, W. G. (1963) "Aristophanes' *Acharnians*", *Phoenix*, 17, pp. 1-12.
- Foucault, M. [1970] (2002) *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets (trad. española González Troyano, A.).
- Fouchard, A. (1997) *Aristocratie et démocratie. Idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres.
- Franco, C. (1988) "La competencia del destinatario", en Corsini, E. (ed.) *La polis e il suo teatro*, vol. II, Padova, Programma, pp. 213-232.
- Frenkel, D. L. (2002) "La parodia en Aristófanes", en Cavallero, P. (dir.) *Aristófanes. Riqueza*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Freud, S. [1905] (2006) *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires, Amorrortu Editores (trad. española Etcheverry, J. L.).
- Frye, N. [1957] (1991) *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores (trad. española Simons, E.).
- Gallego, J. (2005) *Campesinos en la ciudad. Bases agrarias de la pólis griega y la infantería hoplita*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- García Gual, C. (1977) "La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo.

- García Gual, C. (1978) "Introducción", en *Fábulas y vida de Esopo. Fábulas de Babrio* (traducción y notas Bádenas de la Peña, P. y López Facal, J.), Madrid, Gredos.
- García Negroni, M. M. y Zoppi Fontana, M. G. (1992) *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- García Negroni, M. M. y Tordesillas Colado, M. (2001) *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos.
- Gelzer, Th. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie (Zetemata, 23)*, C. H. Beck, München.
- Genette, G. [1962] (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus (trad. española Fernández Prieto, C.).
- Gentili, B. (1982) "Archiloco e la funzione politica della poesia del biasimo", *Quaderni Urbinati*, 40, pp. 7-28.
- Gil Fernández, L. (1974) "Comedia ática y sociedad ateniense II. Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva", *Estudios Clásicos*, 72, pp. 151-186.
- Gil Fernández, L. (1975) "Comedia ática y sociedad ateniense III. Los profesionales del amor en la comedia media y nueva", *Estudios Clásicos*, 74-76, pp. 59-88.
- Gil Fernández, L. (1981-3) "El 'alazón' y sus variantes", *Estudios Clásicos*, 25, pp. 39-57.
- Gil Fernández, L. (1993) "La comicidad en Aristófanes", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 3, pp. 23-39.
- Gil Fernández, L. (1995) "'Los Caballeros' de Aristófanes: análisis literario", *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 5, pp. 9-28.
- Gil Fernández, L. (1996) *Aristófanes*, Madrid, Gredos.
- Gil Fernández, L. (1998) "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo", en López Férez, J. A. (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 307-343.
- Glenn, J. (1971-9) "The Polyphemus Folktale and Homer's *Kyklopeia*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 102, pp. 133-181.
- Golden, L. (1984) "Aristotle on Comedy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 3, pp. 283-290.
- Goldhill, S. (1991) *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gomme, A. W. [1938] (1996) "Aristophanes and Politics", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford - New York, Oxford University Press, pp. 29-41.
- Graban, T. S. (2008) "Beyond 'Wit and Persuasion': Rethoric, composition, and humor studies", en Raskin, V. y Ruch, W. (eds.) *The Primer of Humor Research*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter, pp. 399-447.

- Greene, W. Ch. (1920) "The Spirit of Comedy in Plato", *Harvard Studies in Classical Philology*, 31, pp. 63-123.
- Greimas, J. [1966] (1976) *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.
- Griffin, D. (1994) *Satire. A Critical Reintroduction*, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Grilli, A. (1993) *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa, editore ETS.
- Grimal, P. [1951] (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós (trad. española Payarols, F.).
- Grupo μ (1987) *Retórica general*, Barcelona, Paidós (trad. española Victorio, J).
- Halliwell, S. (1984a) "Aristophanic Satire", *The Yearbook of English Studies*, 14, 7, London, Maney Publishing, pp. 6-20.
- Halliwell, S. (1984b) "Ancient Interpretations of ὀνομαστικὴ κωμῶδειν in Aristophanes", *The Classical Quarterly*, 34, 1, pp. 83-88.
- Halliwell, S. (1987) *The Poetics of Aristotle*, London, Duckworth.
- Halliwell, S. (1991a) "The Uses of Laughter in Greek Culture", *The Classical Quarterly*, 41, pp. 279-296.
- Halliwell, S. (1991b) "Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens", *The Journal of Hellenic Studies*, 111, pp. 48-70.
- Halliwell, S. (1993) "Comedy and Publicity in the Society of the Polis", en Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, Levante Editori, pp. 321-40.
- Halliwell, S. (2008) *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Handley, E. W. y Rea, J. (1957) *The Telephus of Euripides*, University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin Suppl. 5.
- Harding, Ph. (2003) "Comedy and rhetoric", en Worthington, I. (ed.) *Persuasion. Greek Rhetoric in Action*, London - New York, Routledge, pp. 196-221.
- Harriott, R. M. (1962) "Aristophanes' audience and the plays of Euripides", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 9, pp. 1-8.
- Harriott, R. M. (1982) "The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' 'Acharnians'", *Greece & Rome*, 29, 1, pp. 35-41.
- Harriott, R. M. (1986) *Aristophanes. Poet and Dramatist*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Harvey, J. y Wilkins, J. (eds.) (2000) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London, Duckworth and The Classical Press of Wales.
- Heath, M. [1987] (2007) *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heath, M. (1989) "Aristotelian Comedy", *The Classical Quarterly*, 39, 2, pp. 344-354.

- Heath, M. (1997) "Aristophanes and the Discourse of Politics", en Dobrov, G. W. (ed.) *The City as Comedy*, Chapel Hill - London, The University of North Carolina Press, pp. 230-249.
- Henderson, J. [1975] (1991) *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York - Oxford, Oxford University Press.
- Henderson, J. (1980) *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Yale Classical Studies, 26 Cambridge, Cambridge University Press.
- Henderson, J. (1990) "The Demos and the Comic Competition", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton - New Jersey, Princeton University Press, pp. 271-313.
- Henderson, J. (1993) "Comic heroes versus political élite", en Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, Lervate Editori, pp. 307-319.
- Henderson, J. (1998) "Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy", en Boedeker, D. y Raaflaub, K. A. (eds.) *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press, pp. 255-273.
- Henderson, J. (2003a) "Demos, Demagogue, Tyrant, in Attic Old Comedy", en Morgan, K. A. (ed.) *Popular Tyranny. Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin, University of Texas Press, pp. 155-179.
- Henderson, J. (2003b) "When an identity was expected: the slaves in Aristophanes' *Knights*", en Bakewell, G. W. y Sickinger, J. P. (eds.) *Gestures. Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy Presented to Alan L. Boegehold. On the occasion of his retirement and his seventy-fifth birthday*, Oxford, Oxbow Books, pp. 63-300.
- Hendrickson, G. L. [1927] (1971) "Satura Tota Nostra Est", en Paulson, R. (ed.) *Satire: Modern Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 37-51.
- Hesk, J. (2000) *Deception and Democracy in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hobbes, Th. [1651] (2003) *Leviatán*, Buenos Aires, Losada. (trad. española Escohotado, A.).
- Hope, E. W. (1905) *The Language of Parody. A Study in the Diction of Aristophanes*, Baltimore, J. H. Furst Company.
- Hooley, D. M. (2007) *Roman Satire*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Householder, F. W. (1944) "ΠΑΡΩΔΙΑ", *Classical Philology*, 39, pp. 1-9.
- Hubbard, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca - London, Cornell University Press.
- Hugill, W. M. (1936) *Panhellenism in Aristophanes*, Chicago, University of Chicago Press.
- Humphreys, M. W. (1887) "The Agon of the Old Comedy", *The American Journal of Philology*, 8, 2, pp. 179-206.

- Hunt, W. I. (1890) "Homeric Wit and Humor", *Transactions of the American Philological Association*, 21, pp. 48-58.
- Hutcheon, L. (1981) "Ironie, satire, parodie. Un approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- Hutcheon, L. [1985] (2000) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana - Chicago, University of Illinois Press.
- Hynes, W. J. y Doty, W. G (1993) *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- Imperio, O. (2004) *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari, Adriatica Editrice.
- Irwin, E. (1998) "Biography, Fiction, and the Archilochean ainos", *The Journal of Hellenic Studies*, 118, pp. 177-183.
- Janko, R. (1984) *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Berkely - Los Angeles, University of California Press.
- Jay-Robert, G. (2009) *L' invention comique. Enquête sur la poétique d' Aristophane*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Jouan, F. (1989) "La paratragédie dans les *Acharniens*", *Cahiers du Guita*, 5, pp. 17-30.
- Kagan, D. [1995] (2003) *Sobre las causas de la guerra y la preservación de la paz*, Madrid, Turner y Fondo de cultura económica (trad. española de Diego, J.).
- Kanavou, N. (2011) *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, De Gruyter, Berlin - New York.
- Kant, I. [1790] (2005) *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada (trad. española Ar-mengol, J. R.).
- Kayser, W. (1964) *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova (trad. española de Brugger, I. M.).
- Keane, C. (2007) "Definig the Art of Blame: Classical Satire", en Quintero, R. (ed.) *A Companion to Satire*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 31-52.
- Kennedy, G. A. (1994) *A New History of Classical Rhetoric*, Pinceton, Princeton University Press.
- Kentch, G. (2008) *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in Four Plays of Aristophanes*, Tennessee, VDM Verlag.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1980) "La polémique et ses définitions", en Gelas, N. y Kerbrat-Orecchioni, C. (eds.) *Le discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 3-40.
- Kerbrat-Orecchioni, C. [1980] (1993) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial (trad. española Anfora, G. y Gregores, E.).
- Kernan, P. A. [1959] (1971) "A Theory of Satire", en Paulson, R. (ed.) *Satire: Modern Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 249-277.
- Komornicka, A. M. (1964) *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław - Warszawa - Kraków, Archivium Filologiczne.

- Komornicka, A. M. (1967) "Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 3, pp. 51-74.
- Konstan, D. (1985) "The Politics of Aristophanes' *Wasps*", *Transactions of the American Philological Association*, 115, pp. 27-46.
- Konstan, D. (1995) *Greek Comedy and Ideology*, New York - Oxford, Oxford University Press.
- Kozak, L. y Rich, J. (eds.) (2006) *Playing around Aristophanes. Essays in Honour of Alan Sommerstein*, Aris & Phillips, Oxford.
- Landfester, M. (1967) *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam, B. R. Grüner.
- Larsen, J. A. O. (1946) "The Acharnians and the Pay of Taxiarchs", *Classical Philology*, 41, 2, pp. 91-98.
- Lasso de la Vega, J. S. (1976) "Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes", en *De Safo a Platón*, Barcelona, Planeta, pp. 243-325.
- Lasserre, F. (1984) "La fable en Grèce dans la poésie archaïque", en Reverdin, O. y Rodríguez Adrados, F. (eds.) *La Fable (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXX)*, Vandoeuvres - Genève, Fondation Hardt, pp. 61-103.
- Lauriola, R. (2006) "Athena and the Paphlagonian in Aristophanes' *Knights*. Reconsidering *Equites* 1090-5, 1172-81", *Mnemosyne*, 59, pp. 75-94.
- Lelièvre, F. J. (1954) "The Basis of Ancient Parody", *Greece & Rome*, 1, 2, pp. 66-81.
- Lenz, L. (1980) "Komik und Kritik im Aristophanes' 'Wespen'", *Hermes*, 108, pp. 15-44.
- Lesky, A. [1966] (1989) *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos (trad. española Díaz Regañón, J. M. y Romero, B.).
- Lévy, E. (1976) "Les femmes chez Aristophanes", *Ktema*, 1, pp. 99-112.
- Lewis, D. M. (1961) "Double Representation in the *strategia*", *The Journal of Hellenic Studies*, 81, pp. 118-123.
- Lind, H. (1990) *Der Gerber Kleon in den "Rittern" des Aristophanes. Studien zur Demagogikomödie*, Frankfurt - Main - Bern - New York - Paris, Peter Lang.
- Littlefield, D. J. (1968) "Metaphor and Myth. The Unity of Aristophanes' *Knights*", *Studies in Philology*, 65, 1, pp. 1-22.
- Long, T. (1972) "Persuasion and the Aristophanic Agon", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 103, pp. 285-299.
- López Eire, A. (1996) *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia, Universidad de Murcia.
- López Eire, A. (ed.) (1997) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1996)*, Salamanca, Logo.
- López Eire, A. (2002) "Recursos lingüísticos de la burla en la comedia aristofánica", en Ercolani, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart - Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp. 45-70.

- López Férez, J. A. (ed.) (1998) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Loroux, N. (1991) "Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre", en J. M. Bremen y E. W. Handley (eds.) *Aristophane (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXXVIII)*, Fondation Hardt, Vandoeuvres - Genève, pp. 203-244.
- Lowe, N. J. (2007) *Comedy (Greece & Rome. New Surveys in the Classics, 37)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MacDowell, D. M. (1983) "The Nature of Aristophanes' 'Akharnians'", *Greece & Rome*, 30, 2, pp. 143-162.
- MacDowell, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford, Oxford University Press.
- Macía Aparicio, L. M. (2000) "Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes", *Emerita*, 68, 2, pp. 211-241.
- Mack, M. [1951] (1971) "The Muse of Satire", en Paulson, R. (ed.) *Satire: Modern Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 190-201.
- Maingueneau, D. (1983) *La sémantique de la polémique*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Maingueneau, D. (1999) "Ethos, scénographie, incorporation", en Amossy, R. (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne - Paris, Delachaux et Niestlé, pp. 75-100.
- Maingueneau, D. (2002) "Problèmes d'ethos", *Pratiques*, 113/114, pp. 55-67.
- Maingueneau, D. (2008) "Analyse du discours et littérature: problèmes épistémologiques et institutionnels", *Argumentation et Analyse du Discours*, 1 [En línea] <http://aad.revues.org/index351.html>
- Maingueneau, D. (2009) "Auteur et image d'auteur en analyse du discours", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 [En línea] <http://aad.revues.org/index660.html>
- Marks, J. (2005) "The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilles", *American Journal of Philology*, 126, pp. 1-31.
- Mastromarco, G. (1988) "L'odore del mostro", *Lexis*, 2, pp. 209-215.
- Mastromarco, G. (1994) *Introduzione a Aristofane*, Bari, Editori Laterza.
- Mastromarco, G. (2002) "Onomastî komoideîn e spoudaiogeloion", en Ercolani, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart - Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp. 205-223.
- McGlew, J. F. (1996) "'Everybody Wants to Make a Speech': Cleon and Aristophanes on Politics and Fantasy", *Arethusa*, 29, 3, pp. 339-361.
- McGlew, J. F. (2001) "Identity and Ideology: The Farmer Chorus of Aristophanes' *Peace*", *Syllecta Classica*, 12, pp. 74-97.
- McGlew, J. F. (2002) *Citizens on Stage. Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy*, Michigan, Ann Arbor - University of Michigan Press.
- McGlew, J. F. (2004) "'Speak on my Behalf': Persuasion and Purification in Aristophanes' *Wasps*", *Arethusa*, 37, 1, pp. 11-36.
- McLeish, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes*, London, Thames and Hudson.

- Melero Bellido, A. (1997) "Mito y política en la comedia de Cratino", en López Eire, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia antigua. Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1996)*, Salamanca, Logo, pp. 117-131.
- Meyer Spacks, M. P. [1968] (1971) "Some Reflections on Satire", en Paulson, R. (ed.) *Satire: Modern Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 360-377.
- Miller, H. W. (1945) "Comic Iteration in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, 66, 4, pp. 398-408.
- Miller H. W. (1948) "Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes", *Classical Philology*, 43, 3, pp. 174-183.
- Miralles, C. y Pòrtulas, J. (1983) *Archilocus and the Iambic Poetry*, edizioni dell'ateneo, Roma.
- Mondi, R. (1983) "The Homeric Cyclopes: Folktale, Tradition, and Theme", *Transactions of the American Philological Association*, 113, pp. 17-38.
- Moorton, R. F. (1999) "Dionysus or Polemos? The Double Message of Aristophanes' *Acharnians*", en Titchener, F. B. y Moorton, R. F. (eds.) *The Eye Expanded. Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, Berkeley, University of California Press, pp. 24-51.
- Morgan, K. A. (ed.) (2003) *Popular Tyranny. Sovereignty and its discontents in ancient Greece*, Austin, University of Texas Press.
- Moulton, C. (1979) "The lyric of insult and abuse in Aristophanes", *Museum Helveticum*, 36, pp. 23-47.
- Moulton, C. (1981) *Aristophanic Poetry*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Muecke, F. (1977) "Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes," *Antichthon*, 11, pp. 52-67.
- Murat, M. (2003) "Polémique et littérature", en Declercq, G., Murat, M. y Dangel, J. (eds.), *La parole polémique*, Paris, Honoré Champion, pp. 11-15.
- Murphy, Ch. T. (1938) "Aristophanes and the Art of Rhetoric", *Harvard Studies in Classical Philology*, 49, pp. 69-133.
- Murphy, T. Ch. (1972) "Popular Comedy in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, 93, 1, pp. 169-189.
- Murray, G. (1933) *Aristophanes. A Study*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Murray, R. J. (1987) "Aristophanic protest", *Hermes*, 115, pp. 146-54.
- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore - London, The Johns Hopkins University Press.
- Napolitano, M. (2002) "Onomasti komoideîn e strategie argomentative in Aristofane (a proposito di Ar. Ach. 703-718)", en Ercolani, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart - Weimar, Verlag J. B. Metzler, pp. 89-103.
- Napolitano, M. (2007) "L'Aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni", en Camerotto, A. (ed.) *Diafonie. Esercizi sul comico. Atti del Seminario di Studi (Venecia, 25 maggio 2006)*, Padova, S.A.R.G.O.N, pp. 45-72.

- Nesselrath, H.-J. (1993) "Parody and Later Greek Comedy", *Harvard Studies in Classical Philology*, 95, 181-195.
- Newiger, H.-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes (Zetemata, 16)*, München, C. H. Beck.
- Newiger, H.-J. (ed.) (1975) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Newiger, H.-J. [1980] (1996) "War and Peace in the Comedy of Aristophanes", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, New York, pp. 143-161.
- Nichols, P. (1998) *Aristophanes' Novel Forms. The Political Role of Drama*, Atlanta - London - Sydney, Minerva Press.
- Nilsen, A. y Nilsen, D. (2008) "Literature and humor", en Raskin, V. y Ruch, W. (eds.) *The Primer of Humor Research*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter, pp. 243-280.
- Ober, J. y Strauss, B. (1990) "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton - New Jersey, Princeton University Press, pp. 237-270.
- Ober, J. (1998) *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton, Princeton University Press.
- Olbrechts-Tyteca, L. (1974) *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
- Olson, S. D. (1990a) "Dicaeopolis and Aristophanes in *Acharnians*", *Liverpool Classical Monthly*, 15, pp. 31-32.
- Olson, S. D. (1990b) "The new Demos of Aristophanes' *Knights*", *Eranos*, 88, pp. 60-63.
- Olson, D. S. (1991) "Dicaeopolis' Motivations in Aristophanes' *Acharnians*", *The Journal of Hellenic Studies*, 111, pp. 200-203.
- Olson, D. S. (1992) "Names and Naming in Aristophanic Comedy", *The Classical Quarterly*, 42, 2, pp. 304-319.
- Olson, D. S. (1996) "Politics and Poetry in Aristophanes' *Wasps*", *Transactions of the American Philological Association*, 26, pp. 129-150.
- Olson, D. S. (1999) "Kleon's Eyebrows (Cratin. fr. 228 K-A) and Late 5th-Century Comic Portrait-Masks", *The Classical Quarterly*, 49, 1, pp. 320-321.
- Olson, D. S. (2010) "Comedy, Politics, and Society", en Dobrov, G. W. (ed.) *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden, Brill, pp. 35-69.
- O'Regan, D. E. (1992) *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*, New York - Oxford, Oxford University Press.
- Orfanos, Ch. (1996) "Des cavaliers comme 'beaux gosses'", *Mètis*, 11, pp. 181-194.
- Orfanos, Ch. (2006) *Les sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres.
- Paduano (1974) *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*, Bologna, Il Mulino.

- Parker, L. P. E. (1991) "Eupolis or Dicaeopolis?", *The Journal of Hellenic Studies*, 111, pp. 203-208.
- Paulson, R. (ed.) (1971) *Satire: Modern Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 340-359.
- Paulson, R. [1967] (1971) "The Fictions of Satire", en Paulson, R. (ed.) *Satire: Modern Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 340-359.
- Peppler, Ch. W. (1910) "The Termination -kos, as Used by Aristophanes for Comic Effect", *The American Journal of Philology*, 31, 4, pp. 428-444.
- Peppler, Ch. W. (1916) "The Suffix -μα in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, 37, 4, pp. 459-465.
- Peppler, Ch. W. (1918) "Comic Terminations in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, 39, 2, pp. 173-183.
- Peppler, Ch. W. (1921) "Comic Terminations in Aristophanes Part V", *The American Journal of Philology*, 42, 2, pp. 152-161.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. [1958] (1989) *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos (trad. española Sevilla Muñoz, J.).
- Perelman, Ch. [1977] (1997) *El imperio retórico. Retórica y argumentación*, Santafé de Bogotá, Norma (trad. española Gómez Giraldo, A. L.).
- Phillips, E. D. (1959) "The comic Odysseus", *Greece & Rome*, 6, 1, pp. 58-67.
- Pickard-Cambridge, A. W. [1927] (1997) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press.
- Pirandello, L. (1994) *El humorismo*, Buenos Aires, Leviatán (trad. española Aloisi, E.).
- Plantin, Ch. [1996] (2005) *La argumentación*, Barcelona, Ariel (trad. española Tussón Valls, A.).
- Platter, Ch. (2007) *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Plaza, M. (2006) *The Function of Humor in Roman Verse Satire. Laughing and Lying*, Oxford, Oxford University Press.
- Plebe, A. (1952) *La teoria del comico. Da Aristotele a Plutarco*, Torino, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Purdie, S. (1993) *Comedy. The Mastery of Discourse*, Toronto, University of Toronto Press.
- Pütz, B. (2003) *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart - Weimar, Verlag J. B. Metzler.
- Raskin, V. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht - Boston - Lancaster, Reidel.
- Raskin, V. y Ruch, W. (eds.) (2008) *The Primer of Humor Research*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter.
- Rau, P. (1967) *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes (Zetemata, 45)*, München, C. H. Beck.

- Reckford, K. J. (1977) "Catharsis and Dream-Interpretation in Aristophanes' *Wasps*", *Transactions of the American Philological Association*, 107, pp. 283-312.
- Reckford, K. J. (1987) *Aristophanes Old-an-New Comedy*, Chapel Hill - London, University of North Carolina Press.
- Reinhardt, V. K. [1938] (1975) "Aristophanes und Athen", en Newiger, H.-J. (ed.) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 55-74.
- Riu, X. (1999) *Dionysism and Comedy*, Lanham - Boulder - New York - Oxford, Rowman & Littlefield.
- Robson, J. (2006) *Humor, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Robson, J. (2009) *Aristophanes. An Introduction*, London, Duckworth.
- Rodríguez Adrados, F. (1979) *Historia de la fábula greco-latina (1). Introducción y de los orígenes a la edad helenística*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- Rodríguez Adrados, F. (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Rodríguez Alfageme, I. R. (1985) "Aristofanes, *Acharn.* (652-654). El poeta y Egina", *Estudios clásicos*, 27, 89, pp. 61-67.
- Rodríguez Alfageme, I. R. (1997) "La structure scénique du prologue chez Aristophane", en Thiery, P. y Menu, M. (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, Levante Editori, pp. 43-65.
- Rodríguez Cidre, E. (2004) "Animalizar a la víctima: Políxena en la 'Hécuba' de Eurípides", *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 21, pp. 99-108.
- Rodríguez Cidre, E. (2006) "Procesos de animalización en *Troyanas* de Eurípides", *Revista de Estudios Clásicos*, 33, pp. 65-80.
- Rothwell, K. S. (1995) "Aristophanes' *Wasps* and the sociopolitics of Aesop's Fables", *The Classical Journal*, 93, 4, pp. 233-54.
- Rothwell, K. S. (2007) *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rose, M. A. (1979) *Parody//Metafiction*, London, Croom Helm.
- Rose, M. A. (1995) *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rosen, R. M. (1988a) *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta - Georgia, Scholars Press.
- Rosen, R. M. (1988b) "Hipponax, Bupalos, and the Conventions of the Psogos", *Transactions of the American Philological Association*, 118, pp. 29-41.
- Rosen, R. M. (2007) *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*, Oxford, Oxford University Press.
- Rosen, R. M. (2010) "Aristophanes", en Dobrov, G. W. (ed.) *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden, Brill.

- Rosenbloom, D. (2002) "From *Ponêros* to *Pharmakos*: Theater, Social Drama, and Revolution in Athens, 428-404 BCE", *Classical Antiquity*, pp. 283-346.
- Rosenbloom, D. (2004) "*Ponêroi* vs. *Chrêstoi*: The Ostracism of Hyperbolos and the Struggle for Hegemony in Athens after the Death of Perikles, Part I", *Transactions of the American Philological Association*, 134, 1, pp. 55-105.
- Rosenbloom, D. (2004) "*Ponêroi* vs. *Chrêstoi*: The Ostracism of Hyperbolos and the Struggle for Hegemony in Athens after the Death of Perikles, Part II", *Transactions of the American Philological Association*, 134, 2, pp. 323-358.
- Rosenheim, E. W. Jr. (1963) *Swift and the Satirist's Art*, Chicago - London, The University of Chicago Press.
- Rösler, W. y Zimmermann, B. (1991) *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Levante Editori, Bari.
- Russo, C. F. [1962] (2002) *Aristophanes. An Author for the Stage (Aristofane autore di teatro)*, London - New York, Routledge (trad. inglesa Wren, K.).
- Sacks, S. [1964] (1971) "From: Toward a Grammar of the Types of Fiction", en Paulson, R. (ed.) *Satire: Modern Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, pp. 330-339.
- Schere, M. J. (2009) "El par cómico de Estrepsíades y Sócrates en la comedia *Nubes* de Aristófanes", *Argos*, 32, pp. 203-218.
- Schirru, S. (2009) *La Favola in Aristofane*, Berlin, Verlag Antike.
- Schlesinger, A. C. (1936) "Indications of Parody in Aristophanes", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 67, pp. 296-314.
- Schlesinger, A. C. (1937) "Identification of Parodies in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, 58, 3, pp. 294-305.
- Scholtz, A. (2004) "Friends, Lovers, Flatterers: Demophilic Courtship in Aristophanes' *Knights*", *Transactions of the American Philological Association*, 134, 2, pp. 263-293.
- Schopenhauer, A. [1819] (2008) *El mundo como voluntad y representación*, Buenos Aires, Losada. (trad. española Ovejero y Maury, E.).
- Schulthess, D. (2000) "Rire de l'ignorance? (Platón, *Philébe* 48a-50e)", en Desclos, M. L. (ed.) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Editons Jérôme Million, pp. 309-318.
- Segal, E. (ed.) (1996) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford - New York, Oxford University Press.
- Sidwell, K. (1990) "Was Philocleon Cured? The ΝΟΣΟΣ Theme in Aristophanes' *Wasps*", *Classica et Mediaevalia*, 41, pp. 9-31.
- Sidwell, K. (2009) *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge - New York, Cambridge University Press.
- Sifakis, G. M. (1971) *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London, Athlone Press.
- Silk, M. S. (1993) "Aristophanic paratragedy", en Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis*.

- Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, Levante Editori, pp. 477-504.
- Silk, M. S. (2000) *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Slater, N. W. (2002) *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Sommerstein, A. H. (1977) "Notes on Aristophanes' *Wasps*", *The Classical Quarterly*, 27, 2, pp. 261-277.
- Sommerstein, A. H. (1978) "Notes on Aristophanes' *Acharnians*", *The Classical Quarterly*, 28, 2, pp. 383-395.
- Sommerstein, A. H. (1980) "Notes on Aristophanes' *Knights*", *The Classical Quarterly*, 30, 1, pp. 46-56.
- Sommerstein, A. H. (1986) "Notes on the Text of Aristophanes' *Peace*", *The Classical Quarterly*, 36, 2, pp. 353-362.
- Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.) (1993) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, Levante Editori.
- Sommerstein, A. H. (1996) "How to Avoid Being a *komodoumenos*", *The Classical Quarterly*, 46, 2, pp. 327-356.
- Sommerstein, A. H. (1997) "Platón, Eupolis y la 'comedia de demagogo'", en López Eire, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Acta del I Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1996)*, Salamanca, Logo, pp. 183-195.
- Sommerstein, A. H. (1998) "The Theatre Audience and the Demos", en López Férez, J. A. (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 43-62.
- Sommerstein, A. H. (2004a) "Comedy and the unspeakable", en Cairns, D. L y Knox, R. A. (eds.) *Law, Rhetoric And Comedy in Classical Athens*, Swansea, The Classical Press of Wales.
- Sommerstein, A. H. (2004b) "Harassing the Satirist: The Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes", en Sluiter, I. y Rosen, R. M. (eds.) *Free Speech in Classical Antiquity (Mnemosyne Suppl. 254)*, Leiden - Boston, Brill, pp. 145-174.
- Sommerstein, A. H. (2009) *Talking about laughter in Aristophanes. And other studies in Greek comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Sousa Silva, M. de F. (1997) "L'esclave dans la comédie d'Aristophane: potentialités d'un type populaire", en Thiery, P. y Menu, M. (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, Levante Editori.
- Stierle, K. (1989) "La historia como ejemplo, el ejemplo como historia", en Arnoux, E. y colaboradores, *Lingüística interdisciplinaria. El discurso histórico*, Buenos Aires, Ediciones "Cursos Universitarios".
- Storey, I. C. (1985) "The Symposium at *Wasps* 1299 ff.", *Phoenix*, 39, pp. 317-333.

- Storey, I. C. (1995) "Wasps 1284-91 and the Portrait of Kleon in Wasps", *Scholia*, 4, pp. 3-23.
- Storey, I. C. (1998) "Poets, Politicians and Perverts: Personal Humor in Aristophanes", *Classics Ireland*, 5, pp. 85-134.
- Storey, I. (2006) "On first looking into Kratinos' *Dionysalexandros*", en Kozak, L. y Rich, J. (eds.) *Playing around Aristophanes. Essays in Honour of Alan Sommerstein*, Aris & Phillips, Oxford.
- Stott, A. (2005) *Comedy. The New Critical Idiom*, New York, Routledge.
- Stow, L. H. (1942) "Aristophanes' influence upon public opinion", *The Classical Journal*, 38, 2, pp. 83-92.
- Sutton, D. F. (1980) *Self and Society in Aristophanes*, Washington D.C., University Press of America.
- Sutton, D. F. (1988) "Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis", *Liverpool Classical Monthly*, 13, pp. 105-108.
- Sutton, D. F. (1994) *The Catharsis of Comedy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- Taaffe, L. K. (1993) *Aristophanes and Women*, London - New York, Routledge.
- Taillardat, J. (1965) *Les Images d'Aristophane: études de langue et de style*, Paris, Les Belles Lettres.
- Taplin, O. (1983) "Tragedy and Tragedy", *The Classical Quarterly*, 33, 2, pp. 331-333.
- Taplin, O. (1986) "Fifth-Century tragedy and comedy: a synkipsis", *Journal of Hellenic Studies*, 106, pp. 163-174.
- Thalman, W. G. (1988) "Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*", *Transactions of the American Philological Association*, 118, pp. 1-22.
- Thiercy, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres.
- Thiercy, P. (1993) "Les odeurs de la polis ou le 'nez' d'Aristophane", en Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.) (1993) *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, Levante Editori, pp. 505-526.
- Thiercy, P. y Menu, M. (eds.) (1997) *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, Levante Editori.
- Todd, S. (1990) "Lady Chatterley's Lover and the Attic Orators: The Social Composition of the Athenian Jury", *The Journal of Hellenic Studies*, 110, pp. 146-173.
- Torres Sánchez, M. Á. (1999) *Estudio pragmático del humor verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Trédé, M. y Hoffman, Ph. (eds.) (1998) *Le rire des anciens. Actes du Colloque International (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- Treu, M. (1999) *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia Classica e Loro tradizioni.

- Triezenberg, K. E. (2008) "Humor in literature", en Raskin, V. y Ruch, W. (eds.) *The Primer of Humor Research*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter, pp. 523-542.
- Tritle, L. A. (2010) *A New History of the Peloponnesian War*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Ubersfeld, A. [1977] (1996) *Lire le théâtre I*, Paris, Belin (nouvelle édition revue).
- Ussher, R. G. (1977) "Old Comedy and 'Character': Some Comments", *Greece & Rome*, 24, 1, pp. 71-79.
- Vaio, J. (1971) "Aristophanes' *Wasps*: The Relevance of the Final Scenes", *Greek, Roman, and Bizantine Studies*, 12, pp. 335-351.
- Van Dijk, G.-J. (1997) *Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature*, Leiden - New York - Köln, Brill.
- Van Rooy, C. A. (1966) *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, E. J. Brill, Leiden.
- Van Steen, G. A. H. (1994) "Aspects of 'Public Performance' in Aristophanes' *Acharnians*", *L'antiquité Classique*, 63, pp. 211-224.
- Van Steen, G. (2007) "Politics and Aristophanes: watchword 'Caution!'", en McDonald, M. y Walton, J. M. (eds.) *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 108-123.
- Vernant, J.-P. (1999) *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Le Seuil.
- Verón, E. (1987) "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en Verón, E., Archuf, L., Chirico, M. M., de Ipola, E., Goldman, N., González Bombal, M. I y Landi, O. (eds.) *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, pp. 13-26.
- Vickers, M. (1997) *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*. Austin, University of Texas Press.
- Voelke, P. (2004) "Euripide, héros et poète comique: à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane", en Calame, C. (ed.) *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne, Études de Lettres, pp. 117-138.
- Webster, T. B. L. (1953) *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, Manchester University Press.
- Welsh, D. (1979) "Knights 230-3 and Cleon's Eyebrows", *The Classical Quarterly*, 29, 1, pp. 214-215.
- Welsh, D. (1990) "The Ending of Aristophanes' *Knights*", *Hermes*, 118, 4, pp. 421-429.
- West, M. L. (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin - New York, Walter de Gruyter.
- Whitehorne, J. (2005) "O City of Kranaos! Athenian Identity in Aristophanes' 'Acharnians'", *Greece & Rome*, 52, 1, pp. 34-44.
- Whitman, C. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press.

- Wilkins, J. (2000) *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Willi, A. (ed.) (2002) *The Language of Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Willi, A. (2003) *The Language of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford, Oxford University Press.
- Winkler, J. J. y Zeitlin, F. I. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton - New Jersey, Princeton University Press.
- Worman, N. (2008) *Abusive Mouths in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Worthington, I. (1987) "Aristophanes' *Knights* and the abortive peace proposal of 425 B.C.", *L'Antiquité Classique*, 56, pp. 56-67.
- Worthington, I. (ed.) (2003) *Persuasion. Greek Rhetoric in Action*, London - New York, Routledge.
- Zanetto, G. (2001) "Iambic Patterns in Aristofanic Comedy", en Cavarzere, A., Aloni, A., Barchiesi, A. (eds.) *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham - Boulder - New York - Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, pp. 65-76.
- Zanetto, G. (2006) "Tragodia versus trugodia: la rivalità letteraria nella commedia attica", en Medda, E., Mirto, M. S. y Pattoni, M. P. (eds.) *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C. Atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 24-25 giugno 2005)*, Pisa, Scuola Normale Superiore de Pisa.
- Zimmerman, B. (1997) "Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes", en Thiery, P. y Menu M. (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, Bari, Levante Editori.
- Zimmerman, B. (2006) "Poetics and politics in the comedies of Aristophanes", en Kozak, L. y Rich J. (eds.) *Playing around Aristophanes. Essays in Honour of Alan Sommerstein*, Oxford, Aris & Phillips.
- Zumbrunnen, J. (2004) "Elite Domination and the Clever Citizen: Aristophanes' *Archarnians* and *Knights*", *Political Theory*, 32, 5, pp. 656-677.