

# EL ORDEN DE APARICIÓN DE LOS PERSONAJES EN LOS PRÓLOGOS ARISTOFÁNICOS Y SU FUNCIÓN ARGUMENTATIVA

**María Jimena Schere**

Universidad de Buenos Aires - CONICET  
jimenaschere@hotmail.com

## **Resumen**

Las comedias de Aristófanes del periodo cleoniano, que se centran en polémicas políticas, emplean una misma técnica de apertura: el primer personaje protagónico que sale a escena en el prólogo representa la posición política defendida en la pieza y actúa como su principal portavoz. La prioridad en el orden de aparición genera en el público una empatía por los personajes que inauguran la obra porque estos acceden a un contacto inicial, cómplice, con el público y pueden asentar su postura antes que los antagonistas, que siempre ocupan la escena con posterioridad. Además, gracias al carácter convencional del recurso, el espectador ya podría anticipar con seguridad, desde la apertura misma de la pieza, cuál sería la postura defendida en la obra. Este recurso contribuye, por lo tanto, a limitar las ambigüedades propias de toda ficción literaria, favorece la estrategia persuasiva de la pieza y genera efectos argumentativos sobre los espectadores.

**Palabras clave:** prólogo - orden de aparición - convención - persuasión - polémica política.

## **Abstract**

The Aristophanes' comedies of Cleonian period, that focus on political polemics, used the same technique of opening: the first leading character who comes to scene in the prologue represents the political position advocated by the piece and acts as its principal spokesperson. The priority in the order of their appearance generates an empathy in the public for the characters that open the piece because they access to an initial contact, to a complicity, with the public and can settle its position before the antagonists, which always occupy the scene later. Moreover, thanks to the conventional nature of the resource, the public could already anticipate with security, since the opening of the piece, which would be the position defended in the work. This resource helps, therefore, to limit the ambiguities of any literary fiction, it favors the persuasive strategy of the play and generates argumentative effects on the spectators.

**Keywords:** prologue - order of appearance - convention - persuasion - political polemics.

## Introducción

El prólogo de las comedias de Aristófanes responde a una función y a una estructura bien definidas, que han sido claramente descritas por la crítica. Mazon (1904), por ejemplo, observa que los prólogos aristofánicos tienen una estructura básica compuesta por tres elementos esenciales. En primer lugar, se desarrolla una “exhibición picante (...) con retruécanos y payasadas groseras”<sup>1</sup>, destinada a captar la curiosidad del público<sup>2</sup>. En segundo orden, se expone un “prólogo-relato”, dirigido directamente al público, con el objeto de presentar el tema cómico y hacerlo comprensible y aceptable para los espectadores. Por último, se desarrolla una escena que muestra ese tema bajo una forma concreta e introduce la acción<sup>3</sup>.

Si bien se ha detallado la estructura paradigmática de los prólogos aristofánicos, no se ha profundizado en el análisis de la función argumentativa que implica el orden de aparición de los personajes en escena al comienzo de la obra. A nuestro modo de ver, en la comedia temprana del periodo cleoniano los personajes que actúan como portavoces de la postura política defendida en la pieza gozan del privilegio de salir a escena en primer orden. Este trabajo se centra en el estudio de las obras del periodo que tienen como eje polémicas de carácter político y que intentan influir de manera evidente en el debate contemporáneo: en primer lugar, las piezas que pugnan por la tregua con Esparta en el contexto de la guerra del Peloponeso y que cuestionan la política belicista de los líderes de la democracia radical (*Acarnienses* y *Paz*)<sup>4</sup>; en segundo término,

---

<sup>1</sup> Mazon (1904: 172).

<sup>2</sup> Mazon (1904: 170).

<sup>3</sup> Mazon (1904: 172). 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 es-pa-cio, el tiempo de la acción y tiene el objetivo de que el espectador acepte la hipótesis cómica. Cfr. Gelzer (1960: 214-224), Dover (1972: 53-5), MacDowell (1995: 18).

<sup>4</sup> *Acarnienses*, la primera comedia conservada de Aristófanes, fue puesta en escena en el año 425 a.C. y obtuvo el primer premio en las Leneas (cfr. *Hypóthesis* I. 32-3; Olson, 2002: xxix). *Paz* es la última obra del periodo cleoniano, representada en la Grandes Dionisias del año 421 a.C. (cfr. *Hypóthesis* III. 39-40; Olson, 1998: xxx-xxxi), después de la muerte del líder político Cleón y poco antes de firmarse la Paz de Nicias (cfr. Tucídides, V. 20,1).

las obras que despliegan un ataque contra el líder popular Cleón<sup>5</sup> (*Caballeros* y *Avispas*)<sup>6</sup>. La primera se focaliza en criticar el modo de hacer política de los demagogos del ala radical y la segunda cuestiona las relaciones entre este sector político y el poder judicial. En cuanto a la comedia *Nubes*<sup>7</sup>, haremos solo una breve referencia a esta obra porque tiene particularidades que la diferencian del grupo de comedias seleccionadas y no se centra de manera directa en una polémica de carácter político. *Nubes* desarrolla, especialmente, un ataque contra la sofística y la nueva educación; con todo, resulta evidente que el debate sobre la función de la retórica y la educación de corte sofístico tiene clara vinculación con la vida política de Atenas.

Desde nuestra perspectiva, el orden de aparición de los personajes en las comedias políticas tempranas del periodo cleoniano resulta decisivo para determinar cuál es el punto de vista favorecido en la pieza y cuál la postura cuestionada. Si bien una importante corriente crítica ha negado que la comedia aristofánica tenga el propósito de influir sobre su público<sup>8</sup>, intentaremos demostrar que el orden de aparición en escena constituye una de las estrategias argumentativas más claras para orientar a los espectadores sobre la postura del enunciador-autor<sup>9</sup> y guiar la interpretación del público desde la apertura misma de la pieza.

---

<sup>5</sup> Cleón constituye un blanco privilegiado en la obra aristofánica temprana que data de los años 425 a.C. (*Acarnienses*) a 421 a.C. (*Paz*). Cleón fue la figura política más destacada en Atenas después de la muerte de Pericles; cobra notoriedad en la asamblea durante el debate por la rebelión de Mitilene (427) y consolida su poder luego de su victoria en Pilo (425 a.C.). Muere en combate contra Brásidas cuando intenta tomar la ciudad de Anfípolis (422 a.C.). Cfr. Mossé (1987: 58-63), Tritle (2004: 112-3). Sobre el estilo político de Cleón, véase Connor (1992).

<sup>6</sup> *Caballeros* fue representada en el año 424 a.C. en las Leneas (cfr. *Hypóthesis* II. 25-6; Sommerstein, 1981: 2), en el momento de mayor popularidad del líder Cleón, poco después de su victoria en la isla de Pilo. Por su parte, *Avispas* se llevó a escena en el año 422 a.C. (cfr. *Hypóthesis* I. 32-3; MacDowell, 1971: 1; Sommerstein, 1983: xv).

<sup>7</sup> *Nubes* tuvo una primera puesta en escena en el año 423 a.C. y obtuvo el tercer premio. El comediógrafo escribió una segunda versión corregida, alrededor del año 417, que no habría sido representada, de acuerdo con el testimonio de las *hypothésis*.

<sup>8</sup> Muchos autores, a partir del influyente artículo de Gomme (1938), han negado o relativizado el carácter persuasivo de la comedia aristofánica. Entre ellos, podemos mencionar a Halliwell (1984) (1991a, b) (2008), Heath (1987), Reckford (1987), Rosen (1988) (2007), Byl (1989), Bowie (1993), Storey (1998), Silk (2000), Platter (2007), Sidwell (2009: 302), Olson (2010).

<sup>9</sup> Entendemos la noción de "enunciador-autor" como una construcción de carácter discursivo, diferente del emisor o autor empírico (cfr. Charaudeau y Maingueneau, [2002] 2005: 541-2). Nuestro abordaje apunta a fijar la identidad discursiva que el autor empírico elabora de sí mismo, y de su postura política, a través de su obra.

### La obras tempranas en favor de la tregua: *Acarnienses* y *Paz*

La comedia *Acarnienses*, la primera del *corpus* aristofánico conservado, pone en escena los infructuosos intentos del campesino Diceópolis para que la asamblea ciudadana trate el tema de la tregua con Esparta; ante el desinterés generalizado y el dominio de la postura belicista, Diceópolis decide finalmente pactar una tregua individual para él y su familia. A través de su héroe cómico Diceópolis, *Acarnienses* ataca la postura en favor de la guerra propiciada en la Atenas contemporánea por los líderes de la democracia radical. Algunos estudiosos, sin embargo, basándose en una serie de argumentos significativos, no aceptan que esta obra se proponga aconsejar seriamente al público: algunos subrayan que el egoísmo del héroe Diceópolis y su actuación en un plano fantástico desestima cualquier mensaje a favor de la tregua<sup>10</sup>; otros han destacado que la fuerte impronta paródica de la obra desestabilizaría toda lectura política seria<sup>11</sup>; también se ha sostenido que la situación histórica sería incompatible con las tratativas de paz, opinión tempranamente discutida por de Ste. Croix (1972)<sup>12</sup>. Sin embargo, en nuestra opinión, el autor emplea una serie de recursos para orientar la interpretación del público en contra de las hostilidades. Los índices que favorecen a Diceópolis y su postura 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 teatro; de este modo, Diceópolis se ubica en el lugar del espectador. En segundo término, el nombre del personaje lo presenta como una representación

---

<sup>10</sup> 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 (cfr. Bowie, 1982: 38; 1993: 39 y Fisher, 1993: 32). Parker (1991: 206), por el contrario, objeta con acierto que el pretendido egoísmo de Diceópolis encuentra un atenuante en la ceguera de sus conciudadanos. Carey (1993), por su parte, manifiesta que la obra constituye meramente una fantasía escapista. De la misma opinión es Whitehorne (2005: 43 n. 19).

<sup>11</sup> Cfr. Forrest (1963), Goldhill (1991: 196), Platter (2007: 43).

<sup>12</sup> 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.

del ciudadano justo<sup>13</sup>. 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 campesino que viene a pedir su ayuda porque seguramente sería un conocido partidario de la guerra. Por último, la iniciativa de la paz individual 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 poeta<sup>14</sup>. Sumado a todos estos índices, el orden de aparición de los personajes en escena opera, a nuestro entender, como un claro indicador para el público.

Cabe observar que en la comedia de Aristófanes no hay personajes idealizados, totalmente ajenos al ridículo o carentes de defectos. En la medida en que el ridículo afecta a todos los personajes sin excepción y que el discurso ficcional se caracteriza por su ambigüedad irreductible, siempre resulta problemático en la comedia detectar con seguridad al portador del discurso positivo. Sin embargo, algunas figuras, en particular los héroes cómicos, gozan de cierto tratamiento privilegiado y reciben marcas de enunciación que los favorecen, del tipo de las que acabamos de enumerar. A nuestro modo de ver, la prioridad en el orden de aparición en escena permitiría al público reconocer al héroe e identificar desde el inicio cuál sería la postura apoyada en la obra. En las piezas tempranas seleccionadas, las comedias siguen dos modelos alternativos: 1) el héroe es aquel que sale a escena en primer orden y realiza un parlamento unipersonal (*Acarnienses*); 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 el héroe cómico<sup>15</sup>. En definitiva, el primer personaje protagónico que aparece en escena, ya sea al

---

<sup>13</sup> 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), Kanavou (2011: 27).

<sup>14</sup> De Ste. Croix [1972] (1996: 53-4).

<sup>15</sup> 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.

comienzo de la obra o luego de los dos esclavos, constituye el héroe cómico de la pieza y el portador del discurso positivo.

En *Acarnienses* el comienzo unipersonal tiene la ventaja de que el héroe aporta su punto de vista antes que ningún otro personaje 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 el inicio se inclinen de su lado. El mismo efecto se produce en la parábasis cuando el coro, solo en el escenario, interpela al público. En el monólogo de apertura (vv. 1-42), Diceópolis presenta además su postura sobre el tema político central de la obra:

**Δικαιόπολις**

νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἤκω παρεσκευασμένος  
βοᾶν ὑποκρούειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,  
ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ<sup>16</sup>.

**(Diceópolis:**

Ahora, entonces, vengo totalmente preparado  
para gritar, interrumpir, insultar a los oradores,  
si alguno habla de otra cosa que no sea la paz.)  
(vv. 37-39)

El monólogo inicial de Diceópolis le asigna un lugar destacado a la postura en contra de la continuidad de la guerra y la impone como la perspectiva privilegiada. Además, creemos que la entrada en escena de un personaje y su contacto con el público basta para generar entre los espectadores cierta simpatía hacia él; por este mismo motivo, Aristófanes se asegura siempre de presentar primero a los personajes favorecidos —como el héroe o sus esclavos— antes de que ingresen los antagonistas. De este modo, cuando los antagonistas aparecen (i.e. los participantes de la asamblea, los embajadores, el coro de Acarnienses, el general Lámaco), su postura belicista ya carga con una serie de valoraciones negativas, delineadas previamente por los personajes positivos. En el propio monólogo de apertura, Diceópolis traza una visión crítica de los oradores be-

---

<sup>16</sup> Utilizamos la edición de Olson (2002). Las traducciones son nuestras.

licistas (vv. 38-39), como era el caso del líder del ala popular Cleón; también cuestiona a los prítanes y el desinterés general por la tregua:

**Δικαιόπολις**

οὐδ' οἱ πρυτάνεις ἤκουσιν· ἀλλ' ἄωρίαν  
ἤκοντες, εἶτα δ' ὥστιοῦνται πῶς δοκεῖς  
†ἐλθόντες† ἀλλήλοισι περὶ πρώτου ξύλου,  
ἄθροοι καταρρέοντες. εἰρήνη δ' ὅπως  
ἔσται προτιμῶσ' οὐδέν. ὦ πόλις πόλις.  
ἐγὼ δ' ἀεὶ πρότιστος εἰς ἐκκλησίαν [...].

**(Diceópolis:**

Ni siquiera han llegado los prítanes, sino que,  
llegando con retraso, entonces te imaginas cómo se empujan  
cuando vienen, 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.)  
(vv. 23-28)

En este pasaje, Diceópolis marca el contraste entre su propia actitud comprometida y el desinterés de sus conciudadanos. Desde la apertura misma de la pieza, en suma, el comediógrafo se asegura de poner de manifiesto tres aspectos centrales: determinar claramente la perspectiva política que prevalece en la pieza, presentar a su portavoz privilegiado y establecer el antagonismo con los personajes negativos, partidarios de las hostilidades. De esta manera, limita la ambigüedad propia de toda ficción literaria y orienta a sus espectadores.

En el otro modelo alternativo, que comienza con el diálogo entre los esclavos, la identificación del héroe sería igualmente inmediata porque, como observamos, este sale siempre en tercer orden y es el primer personaje protagonista que ocupa el escenario. Asimismo, los esclavos que inauguran la pieza resultan favorables a la postura del héroe o colaboran con su plan benéfico. En el caso de *Paz*, la otra obra temprana centrada en el tema de la guerra, los dos servidores del héroe Trigeo alimentan a un escarabajo para que su amo, un anciano campesino que ansía la tregua, pueda subir montado en él hasta el Olimpo e increpar a los dioses sobre el futuro de la guerra. Luego del diálogo entre los

dos servidores, aparece el propio Trigeo y presenta su plan bajo una óptica positiva (v. 93): ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι<sup>17</sup> (Vuelo por el bien de todos los helenos). El héroe afirma que su plan beneficiará al conjunto de los griegos y, de este modo, asienta claramente cuál es la decisión política que más conviene a todos. La prioridad en el orden de aparición del personaje y en la presentación de su perspectiva a favor de la tregua le asigna a su postura el mismo lugar favorecido que observamos en *Acarnienses*. Una vez que el héroe y sus aliados generan esa empatía inicial, solo entonces sale a escena la figura del antagonista Pólemo, una personificación de la guerra:

**Πόλεμος**

ἰὼ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,  
ὡς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε.

**Τρυγαῖος**

ὄναξ Ἄπολλον, τῆς θυείας τοῦ πλάτους·  
ὅσον κακόν. καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.

**(Pólemo):**

¡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 Pólemo!)  
(vv. 236-239)

En su primera aparición, Pólemo es retratado por Trigeo como una figura monstruosa, malvada y destructiva. De todos modos, la recepción negativa por parte del público ya ha sido previamente preparada por el héroe. En este segundo modelo, en definitiva, si bien ninguno de los personajes escapa al ridículo, el héroe Trigeo tiene el acostumbrado privilegio de presentar el conflicto central de la obra desde su propia perspectiva. El carácter reiterado y convencional del

---

<sup>17</sup> Utilizamos la edición de Olson (1998).



recurso permitiría que los espectadores estuvieran advertidos de antemano de que los personajes que ocupaban el escenario en primer lugar serían los representantes del discurso positivo y, más precisamente, que el primer personaje protagónico en aparecer en escena sería el héroe cómico de la pieza y el portavoz del enunciador-autor.

### **Las obras tempranas que atacan al líder Cleón: *Caballeros* y *Avispas***

*Caballeros* y *Avispas* adoptan el mismo esquema de apertura que observamos en la comedia *Paz*. *Caballeros* se inicia con el diálogo entre los dos esclavos de Demo, Nicias y Demóstenes<sup>18</sup>, que tienen la ventaja de exponer su punto de vista antes que ningún otro personaje y generar una complicidad inicial con el público. Demóstenes abre la pieza presentando una imagen negativa de Paflagonio, que representa al líder político Cleón, blanco central de la obra:

#### **Δημοσθένης**

ἰατταταιὰξ τῶν κακῶν, ἰατταταῖ.  
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<sup>19</sup>.

#### **(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.

---

<sup>18</sup> Los manuscritos medievales identifican a los dos esclavos como Nicias y Demóstenes (cfr. Sommerstein, 1981: 144-5). Nicias fue estratega durante el momento en que se produjo la campaña de Pilo. El testimonio de Tucídides (IV. 27, 29) confirma su enemistad con Cleón. Por su parte, Demóstenes fue el responsable del plan táctico de Pilo (Tucídides, IV. 1-41).

**Nicias:**

¡Que termine este de la peor manera, el primero entre los  
[Paflagonios,  
con sus difamaciones!]

(vv. 1-7)

Demóstenes retrata al esclavo Paflagonio como un malvado, un intrigador y un falso acusador de los demás servidores, imagen que se confirma de inmediato con la intervención de Nicias, quien presenta expresamente a Cleón como un calumniador (v. 7)<sup>20</sup>. Era frecuente en la oratoria política contemporánea que un orador acusara a su oponente de difamarlo sin fundamento<sup>21</sup>. 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 época<sup>22</sup>; sin embargo, si 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<sup>23</sup>. 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 fin de degradarlo a los ojos del público. En definitiva, el primer parlamento de los dos esclavos cumple un papel semejante al primer monólogo de Diceópolis (vv. 1-42): Diceópolis hace referencia al principal contradiscurso de *Acarnienses* (la política belicista) y Demóstenes abre la pieza degradando al blanco central de ataque, Paflagonio-Cleón. Si bien Nicias y Demóstenes no escapan al ridículo, como suele ocurrir

---

<sup>19</sup> Utilizamos la edición de Sommerstein (1981).

<sup>20</sup> MacDowell (1995: 107-112) ha sintetizado los múltiples aspectos que *Caballeros* cuestiona del líder, entre ellos, calumniar a sus enemigos.

<sup>21</sup> Véase, por ejemplo, el discurso "Sobre la paz" de Isócrates (8. 125): el orador se refiere allí a la acción calumniadora de los malos oradores. Murray (1933: 42) ha observado 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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Por ejemplo, en los versos 45, 64, 262, 491.

en la comedia de Aristófanes, estos dos personajes de apertura asientan desde el comienzo el principal contradiscurso y, en este sentido, son los portavoces del enunciador-autor.

Más adelante, en un extenso parlamento, Demóstenes sintetiza las acciones viles que practica Paflagonio-Cleón en casa del viejo Demo, personificación del pueblo ateniense (vv. 40-72): Paflagonio, el nuevo esclavo de Demo, ha resultado ser el más malvado y el más calumniador; a partir de su llegada, no deja de adular a Demo y de difamar a los otros esclavos para ganar un lugar de privilegio en la casa de su amo. La descripción de Demóstenes presenta los rasgos negativos centrales que caracterizan a Paflagonio en toda la pieza (adulador del pueblo, malvado y calumniador) y fija para el público un retrato de Paflagonio mucho antes de que este aparezca en escena.

Por su parte, el Morcillero, un vendedor de embutidos que será el rival y vencedor de Paflagonio, entra en escena luego del episodio de los dos esclavos (v. 150). En una primera instancia, el Morcillero presenta rasgos tan negativos como los de su rival Paflagonio, pero finalmente libera al pueblo de su líder, se transforma en un buen guía para Demo y lo conduce hacia su transformación definitiva<sup>24</sup>.

En esta obra, también los personajes positivos tienen prioridad en el orden de aparición. Paflagonio sale a escena en el verso 235, después de que el público ya ha recibido un retrato totalmente negativo por parte de los esclavos, mientras que Demóstenes, Nicias y el Morcillero inauguran el prólogo. Cabe aclarar que los dos esclavos y el Morcillero son personajes positivos no porque gocen de una imagen idealizada o carente de rasgos negativos, sino porque comparten con el enunciador-autor el antagonismo contra Paflagonio, el blanco central de la obra. La prioridad en su aparición en escena permite que el público pueda reconocer sin mayores ambigüedades cuál es el objeto principal de la sátira. De las comedias conservadas, *Caballeros* es la primera en utilizar el modelo de apertura de los dos esclavos, que será retomado por *Avispas* y *Paz*. *Caballeros*

---

<sup>24</sup> El liderazgo del Morcillero promueve un cambio de postura política en Demo, quien adopta una serie de medidas opuestas a la orientación de Cleón. El nuevo programa político de Demo apunta a asegurar el legítimo salario de los remeros (vv. 1366-7); prohíbe que los hoplitas, una vez enrolados, puedan por su influencia cambiar de inscripción (vv. 1369-1371); se propone evitar la influencia de los jóvenes políticos adiestrados en el arte de la retórica (vv. 1373-1380).

mantiene la convención inaugurada por *Acarnienses* de darles prioridad a los personajes favorecidos, pero se distancia del monólogo inicial y adopta un comienzo más dinámico en forma de diálogo.

La comedia *Avispas* retoma el modelo dialogado. Dos esclavos del joven Bdelicleón intentan retener encerrado a su padre, el viejo Filocleón, que quiere escapar de su casa para ejercer su actividad judicial en los tribunales atenienses. La obra entraña una crítica contra el poder judicial, la acción deshonesto e irresponsable de los jueces atenienses y su sumisión al poder político. Filocleón representa la figura del peor de los jueces<sup>25</sup>, incapaz de juzgar con justicia, y firme partidario del demagogo Cleón. Su hijo Bdelicleón, por su parte, tal como su nombre lo indica<sup>26</sup>, es contrario al líder Cleón e intenta retener a su padre para que desista de su actividad. Los dos esclavos de Bdelicleón<sup>27</sup> inauguran la pieza como colaboradores del plan del héroe. Luego del consabido diálogo entre los servidores, el primer personaje protagónico que aparece en escena es el joven Bdelicleón, a nuestro entender el héroe de la pieza, y solo después su antagonista Filocleón.

Es preciso observar que, 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<sup>28</sup>. Determinar la figura del héroe en *Avispas* no constituye el

---

<sup>25</sup> El coro de avispas describe a Filocleón como un juez inexorable y el más punzante de todos (vv. 277b-8).

<sup>26</sup> El nombre Bdelicleón incluye la raíz del verbo βδελύσσομαι ("sentir aversión", "odiar") y puede traducirse como "que odia a Cleón". Cfr. MacDowell (1971: 149), Sommerstein (1983: 164).

<sup>27</sup> Sommerstein (1996: 158) señala que el hijo Bdelicleón, 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 Bdelicleón, como ocurre en *Caballeros y Paz*.

<sup>28</sup> Según Whitman (1964: 162-3), el carácter heroico de Filocleón se es-truc-tura en torno a la noción de *πρωτοία* y a la presencia de componentes animales, humanos y divinos en el personaje. Sin embargo, el autor destaca que Filocleón, a diferencia de otros héroes, no presenta la mezcla grotesca de elementos diversos. En la década de los setenta, Dover (1972: 125-127) considera también a Filocleón como el héroe cómico de la obra; con todo, reconoce que este personaje acumula un concentrado de rasgos negativos que no tiene equivalente en ningún otro héroe aristofánico. En la misma línea, Paduano advierte lo que ha denominado "estructura paradójica de la obra" (Paduano, 1974: 38): el héroe cómico, a su entender Filocleón, ya no es el portador de la ideología defendida en la pieza, como suele suceder en las otras comedias, sino su hijo Bdelicleón. Otros autores clásicos que en la década siguiente han estudiado el problema del héroe cómico, como McLeish (1980) y Thierry (1986), reafirman la posición de Whitman. Sin embargo, Thierry

eje de este trabajo, sin embargo, haremos un breve comentario sobre el tema<sup>29</sup>. Sin lugar a dudas, Bdelicleón se hace cargo del discurso positivo de la pieza, como el resto de los héroes de la comedia temprana (i.e. Diceópolis, Morcillero, Trigeo). En todo momento, se muestra antagónico con respecto a Cleón y cuestiona la posición de sumisión de los jueces a los líderes de turno. Filocleón, en cambio, encarna el principal contradiscurso atacado en la pieza en tanto representa el mal ejercicio de la justicia y la sumisión a Cleón. Además, el esclavo Jantias, uno de los servidores del héroe, presenta los principales rasgos negativos del antagonista antes de que este aparezca en escena (vv. 54-135), como ocurre en *Caballeros*: 1) Filocleón está loco y no puede dejar de juzgar; 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 defensa. Al respecto, Thiery (1986) ha destacado como una anomalía el hecho de que *Avispas* sea la primera comedia aristofánica que describe los rasgos del héroe, a su entender Filocleón, antes de que este aparezca en escena<sup>30</sup>. 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 antagonista se produce en el prólogo a través del relato del esclavo. En definitiva, desde nuestra perspectiva, el orden de aparición de los personajes funciona como una prueba más de que Bdelicleón es en realidad el héroe de la pieza. Con todo, más allá del problema de la identidad del héroe en esta obra, no queda ninguna duda de que los personajes favorecidos (en este caso Bdelicleón y sus servidores), portavoces del discurso positivo, tienen prioridad en el orden de aparición en escena, como ocurre en todas las demás obras analizadas.

---

reconoce que Bdelicleón representa el punto de vista razonable de todas las cosas y que constituye un portavoz privilegiado del poeta. En la década de los noventa, MacDowell (1995), por ejemplo, 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 brillo.

<sup>29</sup> 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 reconocer la identidad del héroe.

<sup>30</sup> Thiery (1986: 267).

## Conclusiones

En todas las obras del periodo cleoniano que se centran en polémicas políticas, hemos observado una misma técnica de apertura: el primer personaje protagónico que sale a escena es el portavoz del enunciador-autor. Gracias al carácter convencional del recurso, el espectador podía anticipar con seguridad, desde la apertura de la pieza, cuál iba a ser la postura defendida en la obra. Este recurso contribuye, por lo tanto, a limitar las ambigüedades propias de toda ficción literaria y favorece la estrategia persuasiva de la pieza. Sin duda, la prioridad en el orden de aparición genera en el público una empatía por los personajes que abren la pieza porque estos acceden a un contacto inicial, cómplice, con el público y pueden asentar su postura antes que los antagonistas. Por lo general, los personajes de apertura construyen una imagen favorable del plan de héroe y/o un retrato desfavorable de sus oponentes y, de este modo, condicionan de antemano la recepción del público.

La comedia *Acarnienses* utiliza el modelo del discurso inaugural a cargo del héroe cómico. También otras obras posteriores, como *Lisístrata*, vuelven a emplear este mismo esquema. Si bien *Lisístrata* pertenece a un periodo posterior, en el cual este modelo convencional se desdibuja, la protagonista y portadora del discurso positivo a favor de la tregua vuelve a tener el privilegio de inaugurar la obra con un monólogo, en la soledad cómplice con sus espectadores. Sin duda, la temática común con *Acarnienses* y el claro eje político de la pieza ha alentado al comediógrafo a repetir esta técnica.

También la comedia *Nubes*, si bien escapa a nuestro *corpus* por el hecho de focalizarse en una polémica filosófico-pedagógica y porque contamos solo con una segunda versión modificada de la misma, mantendría a grandes rasgos el esquema básico de *Acarnienses*. El protagonista Estrepsíades inaugura la pieza con un monólogo; sin embargo, a diferencia de los otros héroes cómicos campesinos como Diceópolis y Trigeo, Estrepsíades es un campesino ingenuo, falto de inteligencia, y presenta en primer lugar una postura favorable a la retórica y la nueva educación, posición criticada en la obra. Con todo, Estrepsíades se redime finalmente de su credulidad pasada en la “nueva educación” con el incendio del “pensadero” y su 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 un sofista como su inescrupuloso maestro, pero finalmente deviene su detractor y destructor. La aparición del personaje en primer orden indica que será finalmente el portador del discurso positivo, esto es, que terminará por rechazar las enseñanzas de los sofistas.

El otro modelo de apertura alternativo se inicia, como observamos, con el diálogo entre los dos esclavos favorables al héroe (*Caballeros*) o entre dos esclavos del héroe que colaboran con su plan (*Avispas*, *Paz*). Este esquema se utiliza solo en las obras tempranas analizadas y luego desaparece en el resto de la producción conservada del comediógrafo. Su empleo reiterado en las obras del periodo cleoniano le asigna un gran valor interpretativo porque funciona claramente como un signo convencional para el público, que orienta sobre las preferencias del enunciador-autor. El diálogo entre los esclavos posibilita un comienzo más dinámico, con escenas picantes y payasescas que captan la curiosidad del público. En este esquema, uno de los dos servidores realiza un “prólogo-relato”, como destaca Mazon<sup>31</sup>, que condiciona la recepción del público. En *Caballeros* y *Avispas*, los esclavos describen de manera negativa al antagonista, Paflagonio y Filocleón respectivamente, antes de que este salga a escena y se contacte con el público. En *Paz*, los esclavos simplemente presentan el plan del héroe sin dar gestos de partidismo, quizás porque para el momento de representación de la obra la postura a favor de la paz ya gozaba con amplio consenso entre los ciudadanos<sup>32</sup>. En todos los casos, el portavoz del discurso positivo aparece inmediatamente luego de los dos esclavos. Diceópolis y Trigeo son los campesinos defensores de la tregua; el Morcillero, si bien su imagen inicial es tan negativa como la de su rival, asume una postura antagónica a Cleón y se redime al final de la obra con una mágica transformación en buen líder. En conclusión, las recurrencias observadas en el corpus seleccionado de las obras

---

<sup>31</sup> Mazon (1904: 172).

<sup>32</sup> 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. Komornicka (1964: 80), por su parte, sugiere incluso que la comedia puede haber influido positivamente en las negociaciones.

conclusión, las recurrencias observadas en el corpus seleccionado de las obras tempranas, nos permiten corroborar la hipótesis de que el orden de aparición de los personajes obedece a una intención comunicativa clara y busca orientar la recepción del público y persuadirlo sobre la postura defendida en la pieza.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bowie, A. M. (1982). The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*. *The Classical Quarterly*, 32. 27-40.
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Byl, S. (1989). La comédie d'Aristophane: un jeu de massacre. *Les Études Classiques*, 57. 111-126.
- Carey, Ch. (1993). The purpose of Aristophanes' *Acharnians*, *Rheinisches Museum*, 136. 245-263.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. [2002] (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores (trad. española Agoff, I.).
- Connor, W. R. [1971] (1992). *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Indianapolis - Cambridge: Hackett Publishing Company.
- de Ste Croix, G. E. M. (1972). The Political Outlook of Aristophanes. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford, 1996, pp. 42-64.
- Dover, K. J. (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkely - Los Ángeles: University of California Press.
- Edmunds, L. (1980). Aristophanes' *Acharnians*. En Henderson, J. (ed.). *Aristophanes. Essays in interpretation*. *Yale Classical Studies*, 26. 1-41.
- Fisher, N. R. E. (1993). Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' 'Acharnians'. *Greece & Rome*, 40, 1. 31-47.
- Forrest, W. G. (1963). Aristophanes' *Acharnians*. *Phoenix*, 17. 1-12.
- Gelzer, Th. (1960). *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie* (Zetemata, 23). München: C. H. Beck.
- Goldhill, S. (1991). *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.



El orden de aparición de los personajes en los prólogos aristofánicos y su función argumentativa

- Gomme, A. W. (1938). Aristophanes and Politics. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford, 1996, pp. 29-41.
- Halliwell, S. (1984). Aristophanic Satire. *The Yearbook of English Studies*, 14, 7. 6-20.
- Halliwell, S. (1991a). The Uses of Laughter in Greek Culture. *The Classical Quarterly*, 41. 279-296.
- Halliwell, S. (1991b). Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, 111. 48-70.
- Halliwell, S. (2008). *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heath, M. [1987] (2007). *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heath, M. (1997). Aristophanes and the Discourse of Politics. En Dobrov, G. W. (ed.). *The City as Comedy*. Chapel Hill - London, 1997, pp. 230-249.
- Kanavou, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin - New York: De Gruyter.
- Komornicka, A. M. (1964). *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Wrocław - Warszawa - Kraków: Archivium Filologiczne.
- MacDowell, D. M. (ed., com.) (1971). *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- MacDowell, D. M. (1983). The Nature of Aristophanes' 'Akharnians'. *Greece & Rome*, 30, 2. 143-162.
- MacDowell, D. M. (1995). *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Mazon, P. (1904). *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Paris: Hachette.
- McLeish, K. (1980). *The Theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson.
- Mossé, C. [1971] (1987). *Historia de una democracia: Atenas*. Madrid: Akal (trad. española Azpitarte Almagro, J. M)
- Moulton, C. (1981). *Aristophanic Poetry*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Murray, G. (1933). *Aristophanes. A Study*. Oxford: Oxford Clarendon Press.

- Olson, D. S. (ed., com.) (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford: Clarendon Press.
- Olson, D. S. (2010). Comedy, Politics, and Society, en Dobrov, G. W. (ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*. Leiden, 2010, pp. 35-69.
- Paduano, G. (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. 203-208.
- Platter, Ch. (2007). *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Reckford, K. J. (1987). *Aristophanes Old-an-New Comedy*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press.
- 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, 1997, pp. 43-65.
- Rosen, R. M. (1988). *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta – Georgia: Scholars Press.
- Rosen, R. M. (2007). *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*. Oxford: Oxford University Press.
- Russo, C. F. [1962] (2002). *Aristophanes. An Author for the Stage (Aristofane autore di teatro)*. London – New York: Routledge (trad. inglesa Wren, K.).
- Sidwell, K. (2009). *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge - New York: Cambridge University Press.
- Silk, M. S. (2000). *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad., com.) (1981). *The comedies of Aristophanes (vol. 2). Knights*. Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad., com.) [1983] (reimpr. corregida 1996). *The comedies of Aristophanes (vol. 4). Wasps*. Warminster: Aris & Phillips.
- Storey, I. C. (1998). Poets, Politicians and Perverts: Personal Humor in Aristophanes. *Classics Ireland*, 5. 85-134.
- Thiery, P. (1986). *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres.
- Tittle, L. A [1946] (2004). *The Peloponnesian War*. Greenwood Press: London.

El orden de aparición de los personajes en los prólogos aristofánicos y su función argumentativa

Whitehorne, J. (2005). O City of Kranaos! Athenian Identity in Aristophanes' 'Acharnians'. *Greece & Rome*, 52, 1. 34-44.

Whitman, C. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press.

