

El par cómico en la comedia temprana de Aristófanes y su pervivencia en *Lisístrata*

The comic couple in Aristophanes' early comedy and its survival in *Lisistrata*

MARÍA JIMENA SCHERE¹ (*Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional Arturo Jauretche. CONICET. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) FaHCE/UNLP. Buenos Aires — Argentina*)

Abstract: The notion of comic couple, understood as a conventional couple formed by two opposite and antagonistic characters, provides a fundamental key to understand Aristophanes' early comedy. This binary scheme is prevalent in the author's early extant comedies and will again be implemented in its more conventional form in *Lisistrata*. Its occurrence in *Lisistrata* is due, among other causes, to the fact that this play resumes the tone of satirical virulence present in the early plays and the controversy in favour of peace with Sparta, a theme which resonates in all of the author's early extant plays.

Keywords: comic couple; early comedy; war; satire.

1. Introducción

Las primeras comedias conservadas de Aristófanes, *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*, datadas del año 425 a.C. al 421 a.C., presentan algunas características comunes, que permiten diferenciarlas de las obras posteriores. La crítica aristofánica ha observado, por cierto, que las piezas tempranas se distinguen del resto de la producción del comediógrafo. Gil Fernández, por ejemplo, señala que las comedias del primer período comprendido entre el 427 y el 421 a.C., presentan un carácter satírico por su actitud enérgicamente crítica contra sus blancos de ataque, mientras que las obras posteriores pierden su fuerza combativa y se vuelven irónicas. Gil Fernández atribuye esta actitud menos combativa del comediógrafo a su convencimiento de la decadencia de la *pólis*². MacDowell, por su parte, observa también la regularidad que unifica la producción temprana: de los políticos contemporáneos, Cleón, que lideraba el ala popular en la asamblea,

Texto recibido el 18.08.2016 y aceptado para publicación el 09.02.2017.

¹ jimenaschere@hotmail.com.

² GIL FERNÁNDEZ (1993) 30, (2012) 115-116.

constituye su blanco privilegiado³. Asimismo, Slater resalta la impronta del líder en las primeras obras y entiende que estas piezas proponen una estrategia común para relacionarse con Cleón y alertar acerca de sus mecanismos de manipulación⁴.

Además de su fuerza satírica y de la presencia unificadora de Cleón, las obras de esta primera etapa permiten detectar, según creemos, la estructura común del par cómico. Definimos la noción de par cómico como un par tópico compuesto por dos personajes opuestos y antagónicos que representan el nudo de la acción dramática. Los polos opuestos, el burlador y el burlado, el vencedor y el vencido, contraponen un discurso positivo y un contradiscurso atacado en la pieza⁵. Esta estructura binaria constituye, a nuestro entender, una clave fundamental para comprender la comedia temprana. Si bien la importancia del esquema disminuye en la obra posterior al 421 a.C., se vuelve a implementar en su forma más convencional en la comedia *Lisístrata* (411 a.C.), a través de los personajes de la heroína y el Consejero. En este trabajo, nos proponemos analizar las características que presenta el par cómico en *Lisístrata* y estudiar las relaciones que traza esta obra con la producción temprana a través de la estructura del par cómico. En primer lugar, sintetizaremos los rasgos estructurales del par cómico en la etapa inicial y, luego, nos centraremos en las particularidades observadas en *Lisístrata*.

2. El par cómico en la comedia temprana

En la etapa inicial de su producción dramática, Aristófanes establece sus blancos polémicos predilectos: los líderes de la democracia radical, los partidarios de la guerra del Peloponeso, las prácticas discursivas propiciadas por la nueva educación de corte sofístico, entre otros. Las comedias conservadas del periodo se caracterizan por presentar dos personajes centrales

³ MACDOWELL (1995) 353.

⁴ SLATER (2002) 236. El autor se centra en el estudio de 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.

⁵ Sobre los antecedentes tradicionales del par cómico aristofánico, véase SCHERE (2014).

antagónicos, que constituyen el núcleo temático de la pieza y el eje de la polémica planteada en ellas. *Acarnienses* (425 a.C.) opone las figuras del héroe cómico Diceópolis, defensor de la paz con Esparta, y de su antagonista Lámaco, representante de la postura a favor de la continuidad de la guerra. En la comedia *Caballeros* (424 a.C.), los dos rivales, Paflagonio y el Morcillero, compiten por el liderazgo sobre el *dêmos*. A través de la figura del Morillero, aliado con los caballeros, la pieza emprende un virulento ataque contra la figura de Cleón, blanco central de la pieza. En *Nubes* (423 a.C.), la pareja protagónica, integrada por el campesino Estrepsíades y por Sócrates, parte de una alianza inicial, pero termina enfrentada: el campesino Estrepsíades se siente defraudado por las enseñanzas de la sofística, representada en la obra por Sócrates, e incendia el “Pensadero”⁶. También *Avispas* (422 a.C.) pone en escena la controversia entre dos personajes antagonistas: el sensato Bdelicleón⁷ hace frente a su anciano padre, el malvado juez Filocleón, que carece de sentido de justicia. Por último, la comedia *Paz* (421 a.C.) presenta los embates del campesino Trigeo, deseoso de concretar la paz, contra su temible oponente Pólemos, una personificación de la guerra.

La estructura binaria del par cómico, a pesar de las particularidades que adquiere en cada obra, permite reconocer algunos rasgos convencionales que se reiteran con variantes en las distintas piezas. Tomemos a modo de ejemplo el caso de la comedia *Acarnienses*. El héroe cómico Diceópolis asume la función del portavoz de la posición política defendida en la pieza, el cese de la guerra contra Esparta, y se opone a todos los personajes que adoptan en la obra una postura belicista. Por su parte, Lámaco, el antagonista del héroe, constituye una “personificación del militarismo”⁸.

A través de la construcción de pareja antagónica del héroe y su oponente, el comediógrafo construye un discurso positivo y un contra-

⁶ Contamos solo con una segunda versión corregida de *Nubes*, datada alrededor del año 417, lo que dificulta la posibilidad de realizar afirmaciones concluyentes sobre la pieza.

⁷ A nuestro entender, Bdelicleón es el héroe de la pieza y el portador del discurso positivo, en contraposición con Filocleón que representa el discurso negativo (i.e. el partidismo por Cleón, los abusos de poder en la justicia). Para un análisis detallado de este tema, véase SCHERE (2014b).

⁸ MACDOWELL (1995) 71.

discurso atacado. Sin embargo, a pesar de las oposiciones binarias que representa el par cómico aristofánico, las particulares propias de la ficción literaria introducen una serie de ambigüedades que establecen una notable diferencia entre la argumentación de los discursos no ficcionales y la dimensión argumentativa presente en la comedia. El héroe Diceópolis no carece de defectos ni encarna un personaje idealizado, pero resulta claramente favorecido por marcas de enunciación positivas⁹. Algunos autores han sostenido que el egoísmo de Diceópolis impide que el personaje pueda convertirse en un portavoz autorizado de la postura a favor de la paz¹⁰. Si bien es cierto que Diceópolis es un héroe imperfecto, como todos los protagonistas aristofánicos, la obra le asigna siempre un lugar favorecido que permite ubicarlo como defensor legítimo de la postura favorable a la paz. Diceópolis, por ejemplo, consigue una tregua privada para él y su familia solo después de que ha fracasado en sus intentos de conseguir una tregua para toda la ciudad, debido al desinterés generalizado. El egoísmo posterior de Diceópolis, que se niega a compartir la paz con otros personajes, encuentra un atenuante en esta circunstancia¹¹. En cambio, las imputaciones que Diceópolis realiza contra su antagonista Lámaco carecen de toda justificación: el héroe acusa a Lámaco de ser un general corrupto y de obtener beneficios económicos de la guerra (vv. 601-608).

En el final de la pieza, los dos personajes invierten su situación inicial: Lámaco, el general poderoso, termina herido y derrotado; por el contrario, Diceópolis, el pobre campesino, víctima de los estragos de la guerra, disfruta de una fiesta y del banquete. La antinomia vencedor-vencido funciona como una marca de enunciación que destaca la figura del héroe y rebaja la de su adversario. Por cierto, en todos los pasajes en los que se enfrentan los dos

⁹ Las marcas de enunciación son índices de subjetividad en el discurso. Cf. KERBRAT-ORECCHIONI [1980] (1993) 43.

¹⁰ Por ejemplo, WHITMAN (1964) 78-79 sostiene que Diceópolis busca solo su salvación personal. En la misma línea de interpretación, DOVER (1972) 82 considera que la obra pone en escena 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 pugne en favor de la tregua.

¹¹ Cf. MACDOWELL (1983).

oponentes, Diceópolis sale victorioso¹². Además, el héroe ocupa en todo momento el lugar del “burlador” y ridiculiza de manera constante las armas y el aspecto guerrero de su antagonista¹³. En otras palabras, Lámaco representa el blanco cómico central en todas las escenas agonales que involucran a los dos rivales.

En las demás comedias tempranas, también los antagonistas del héroe constituyen el eje del ataque satírico, representan el principal contradiscurso atacado en la pieza y terminan por ocupar el lugar más degradado y negativo en la obra: en *Caballeros*, el personaje de Paflagonio-Cleón es vencido por el Morcillero y expulsado de la ciudad; en *Nubes*, Sócrates termina por ser repudiado y su escuela, incendiada por Estrepsíades; en *Avispas*, Filocleón es derrotado en el *agón* por su hijo y apartado de los tribunales atenienses; en *Paz*, Trigeo se impone sobre su rival Pólemos.

En cuanto al héroe, su figura representa la postura avalada en la pieza o bien desde el comienzo o bien en el desenlace de la obra. Eso no impide que sean personajes controvertidos y complejos, así como observamos en el caso de Diceópolis. Con todo, en su evolución, los héroes cómicos de la comedia temprana terminan por asumir el discurso positivo. El campesino Estrepsíades tiene al principio la intención de aprender el arte retórica para escapar de las deudas que ha contraído por culpa de la afición aristocrática de su hijo por los caballos. Sin embargo, al final de la obra alcanza un grado de lucidez del que carecía al comienzo, advierte las consecuencias negativas de la sofística y termina por repudiarla y destruir la escuela de Sócrates. Por su parte, también el campesino Trigeo se presenta en el prólogo de la comedia como un personaje descabellado que ha concebido la insólita idea de volar hasta el Olimpo montado en un escarabajo; pero, a pesar de su presentación inicial, Trigeo alcanza pronto estatura heroica, concreta su objetivo de liberar a la diosa Paz y se convierte en el salvador de Grecia. Asimismo, el héroe urbano de *Caballeros*, el Morcillero, tiene una evolución favorable. Al principio actúa como un doble cómico de su antagonista, tan desvergonzado como el malvado Paflagonio-Cleón; sin embargo, en el desenlace derrota definitiva-

¹² En la primera escena agonal (vv. 572-627), por ejemplo, Diceópolis derrota a Lámaco con sus argumentos y logra que el coro de campesinos abrace su postura.

¹³ Véanse, por ejemplo, los versos 580 a 592.

mente a su rival, se convierte en un líder positivo para el pueblo¹⁴ y lo exhorta a tomar un nuevo rumbo político¹⁵. En el caso del otro héroe urbano, Bde-licleón, ya desde el prólogo asume la postura favorecida en la pieza. El héroe representa, desde su mismo nombre, el rechazo por Cleón y manifiesta su repudio por las prácticas judiciales de su padre; luego, en el transcurso de la pieza, se impone sobre el anciano en el *agón*, logra alejarlo de los tribunales atenienses y restringir su acción dañina al ámbito doméstico y simposíaco. En definitiva, todos los héroes tempranos, si bien son figuras imperfectas, adoptan desde el inicio o en su evolución la postura avalada en la obra y consiguen derrotar o neutralizar a sus dañinos antagonistas (Lámaco, Sócrates, Paflagonio, Filocleón, Pólemos), que representan un claro perjuicio para ellos mismos y para sus conciudadanos.

Otro rasgo recurrente en los pares tempranos es que los antagonistas aparecen revestidos inicialmente de un poder y de una significación política y social de la que carecen los héroes de la pieza; es decir, que los antagonistas representan una clara esfera de poder dentro de la sociedad ateniense contemporánea: Lámaco, el poder militar; Paflagonio, el poder político; Sócrates, el poder de la intelectualidad; Filocleón, el poder judicial; Pólemos, el poder militar y político, en retirada, de los líderes belicistas. La derrota del antagonista implica, entonces, una pérdida o merma de ese poder abusivo e injusto del oponente. La condición poderosa del antagonista constituye, en definitiva, otro aspecto convencional que contrapone a los miembros de la pareja cómica.

¹⁴ Muchos autores coinciden en realizar una lectura positiva del desenlace de *Caballeros*: por ejemplo, FORD (1965) sostiene que el final representa el paso de la Atenas real a la Atenas ideal. LANDFESTER (1967) destaca que el Morcillero le reintegra finalmente a Demos su soberanía perdida. EDMUNDS (1987) 43 argumenta que el rejuvenecimiento de Demos implica el regreso a un pasado mejor. Con una lectura también positiva, BENNET y BLAKE TYRRELL (1990) entienden que el Morcillero adopta en el desenlace un carácter favorable por transformarse en un fármaco salvador.

¹⁵ Bajo la orientación del Morcillero, Demos, que representa al pueblo ateniense, propone adoptar medidas diferentes a las propiciadas por Cleón, el líder desplazado por el Morcillero. Por ejemplo, decide priorizar el salario de los remeros (vv. 1366-1367) y evitar la influencia de los jóvenes oradores diestros en retórica (vv. 1373-1380).

Es preciso subrayar la diferencia existente entre la definición propuesta de “antagonista” del par cómico y la noción de “antagonista” con la que la crítica suele referirse a los opositores del héroe cómico aristofánico. Nuestra concepción no se reduce a la mera presencia de un oponente protagónico, sino que implica una serie de rasgos contrapuestos a los del héroe, estereotipados y reconocibles para el público (i.e. burlador *vs.* burlado, vencedor *vs.* vencido, personaje sin poder y/o sin notoriedad pública *vs.* personaje poderoso, entre otros rasgos posibles de oposición), que se repiten como un patrón recurrente en los distintos pares de la comedia aristofánica¹⁶.

En las comedias posteriores a *Paz*, la estructura del par cómico deja su huella, pero se vuelve más difusa y pierde la relevancia que tiene en las primeras obras. *Aves* carece de un antagonista unificado; en *Tesmoforiantes* o *Asambleístas*, tampoco es posible identificar con claridad la figura protagónica de un rival del héroe. En *Ranas*, Eurípides podría ocupar este lugar, pero no encontramos en ella la estructura clásica del héroe enfrentado directamente con un antagonista central. *Pluto* opone las figuras de Riqueza y Pobreza, pero no presenta la disputa característica entre el héroe cómico y su adversario, investido de poder y de anclaje extratextual. Tan solo en *Lisístrata* el personaje del Consejero se acerca a la figura del antagonista temprano y representa el principal contradiscurso atacado en la pieza, en contraposición con la heroína.

Si tenemos en cuenta la diferencia estructural que proponemos, el modelo del par cómico permitiría, a nuestro entender, trazar una periodización signada por la presencia de dos etapas bien diferenciadas: la etapa temprana dominada por la estructura del par cómico (del año 425 a 421 a.C.) y una etapa posterior a la comedia *Paz* (del año 414 al 388 a.C.), marcada por la presencia de otras variantes mucho más flexibles del modelo binario, que se retoma tan solo en su forma más convencional en *Lisístrata*¹⁷.

¹⁶ La estructura del par cómico no permanece inalterable en cada pieza, sino que constituye un esquema flexible que adopta variantes en cada caso de acuerdo con los propósitos comunicativos de cada obra. Sin embargo, algunos rasgos convencionales, observados en la pareja cómica, permiten reconocer una estructura común en la comedia temprana.

¹⁷ Se han realizado intentos de periodización diferentes del que proponemos. MASTROMARCO (1994) 40-82, por ejemplo, analiza las obras en tres apartados: el primero

A partir del trabajo de WHITMAN (1964), el estudio de la figura de un héroe cómico astuto y taimado, que vertebra la obra, se ha impuesto como un eje dominante en los estudios sobre comedia aristofánica. Sin duda, la concepción de “héroe cómico”, elaborada por Whitman, resulta fundamental para comprender todas las fases de la comedia aristofánica. Sin embargo, a nuestro entender, en la etapa temprana resulta aún más explicativa la noción propuesta de “par cómico”. Creemos que es necesario centrarse en el análisis de la relación indisoluble existente entre los dos polos de la pareja cómica (el héroe burlador y su antagonista burlado) para poder comprender a fondo la dimensión polémica de las obras tempranas y el mensaje político contenido en ellas; en términos del Gil Fernández, su “ímpetu combativo”, que las distingue de la producción posterior.

Algunos autores han trabajado la noción de par cómico, pero en un sentido diferente al que utilizamos. Por ejemplo, Thiery concibe el par cómico como la dupla integrada o bien por el héroe y el *partenaire* del héroe o bien por el héroe y su adversario¹⁸. Otra diferencia en relación con el análisis de Thiery es el hecho de que el autor no ubica un adversario ni de la heroína *Lisístrata* ni de héroes como Diceópolis o Trigeo.

Sobre la presencia clara de un héroe y un adversario central, McLeish ha observado que estos dos personajes están presentes en las comedias *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Lisístrata* y *Pluto*. En cambio, señala que no hay antagonista en *Aves*, *Tesmoforiantes*, *Ranas* y *Asambleístas*¹⁹. Coincidimos con la interpretación de McLeish, con la salvedad de que *Pluto*, a nuestro entender, no se ajusta exactamente al esquema convencional de las

reúne las comedias realizadas desde lo que denomina “el periodo secreto” hasta la muerte de Cleón (*Comensales* del 427 a.C. hasta *Avispas* del 423 a.C.); luego, incluye desde la comedia *Paz* (421 a.C.), representada poco antes de la paz de Nicias, hasta la comedia *Ranas* (405 a.C.), puesta en escena durante una época de extremo conflicto político y militar en Atenas; por último, incluye la producción tardía, emparentada con la comedia nueva, de la cual se han conservado *Asambleístas* (392 a.C.) y *Pluto* (388 a.C.).

¹⁸ THIERY (1986) 185-300. Sobre el par cómico, véase también BELTRAMETTI (2000), quien considera, a diferencia de nuestro enfoque, que entre los personajes de las duplas aristofánicas no hay verdadera oposición, sino un juego de espejos.

¹⁹ MCLEISH (1980) 56 considera que el antagonista de *Lisístrata* es el consejero ateniense y que, en *Pluto*, Pobreza es el rival de los héroes Carión y Crémilo.

primeras obras. Por otra parte, el autor no concibe la categoría propuesta de par cómico²⁰. En definitiva, entendemos que la estructura del par cómico, tal cual la definimos, domina en la obra temprana y, dentro de la producción posterior a 421, se reinstala en *Lisístrata* en su forma más convencional.

3. El par cómico en *Lisístrata*

La comedia *Lisístrata* (411 a.C.) incorpora con variantes la estructura binaria dominante en la comedia temprana. Si bien Aristófanes se aleja del modelo clásico del héroe masculino (campesino o urbano), la heroína retiene los rasgos convencionales centrales que caracterizan a los héroes burladores de las obras tempranas. En primer lugar, Lisístrata es la portadora del discurso positivo en favor de la tregua y la impulsora del plan para conseguir la paz entre Atenas y Esparta. Además, se enfrenta contra un antagonista más poderoso que ella, como ocurre por ejemplo con los héroes campesinos Diceópolis y Trigeo. En tercer orden, en el desenlace de la pieza resulta la burladora astuta, la vencedora definitiva de su rival y la salvadora de Grecia. Cabe observar, asimismo, que el personaje de Lisístrata ocupa un lugar destacado dentro del grupo al que pertenece y queda al margen de los motivos cómicos negativos atribuidos a las mujeres. Foley (1982) ha observado que Lisístrata nunca muestra debilidad por la bebida o el sexo, tópicos cómicos que recaen sobre las demás mujeres²¹.

La comedia *Lisístrata* mantiene la figura del héroe cómico, como ha observado WHITMAN, entre muchos otros²², pero también la estructura convencional del par cómico, propia de la comedia temprana. El Consejero ateniense, al igual que los demás antagonistas aristofánicos, constituye una figura opuesta a la de la heroína en sus rasgos centrales. En primer orden, es el portavoz del contradiscurso, el discurso negativo en favor de la guerra. Además, es más poderoso que la heroína, no solo por su condición masculina, sino porque representa el poder político y militar en Atenas. Luego de la

²⁰ Otra diferencia con MCLEISH es que su identificación del héroe cómico no se corresponde en todos los casos con la nuestra (por ejemplo en *Avispas*).

²¹ FOLEY (1982) 9. Sobre los tópicos femeninos en la obra, véanse TAAFFE (1993) 21 y ROBSON (2009) 84-7.

²² Cf. LÉVY (1976) y LORAUX (1991) 213.

derrota de Sicilia (413 a.C.) y ante la delicada situación militar de Atenas, la ciudad había establecido una comisión de diez consejeros ancianos (*próbuloi*), encargada de tomar decisiones y de arbitrar las medidas necesarias para continuar la guerra del Peloponeso²³. El Consejero, por lo tanto, conjuga el poder militar, político y también el económico. Por cierto, su aparición en escena tiene el principal propósito de recuperar el tesoro de la Acrópolis, que las mujeres han tomado por asalto para privar de fondos al ejército. En este sentido, el Consejero comparte su situación con antagonistas como Lámaco y Cleón que detentan un poder político y militar en la ciudad.

Finalmente, así como los demás antagonistas paradigmáticos, el Consejero termina vencido y burlado por su astuta rival. La escena agonal que contrapone al par cómico (vv. 388-613), ubica al Consejero como el blanco expreso de burla de la heroína, que primero le ofrece vestimenta femenina y luego lo compara con un difunto. La burla de Lisístrata sobre la vestimenta femenina atañe a un rasgo distintivo central entre el héroe y el antagonista: la femineidad y la masculinidad, y relacionado con esto, la falta de poder político y militar. Un procedimiento semejante se produce en *Acarnienses* cuando Diceópolis se burla de las armas de Lámaco, signo de su poder militar. En ambos casos, los héroes eligen como objeto de burla un elemento característico de su rival; y la burla de ese objeto representa un rebajamiento del poder del oponente. El Consejero, así como Lámaco, ocupa entonces el lugar de blanco político-militar y, a su vez, de blanco cómico central del *agón*.

En síntesis, el Consejero y Lisístrata resultan no solo antagonistas, esto es, personajes enfrentados por su postura en relación con la guerra, sino también personajes con rasgos opuestos, al igual que en los pares tempranos 1): mujer y hombre, 2) heroína carente de poder y antagonista poderoso, 3) burladora y burlado, vencedora y vencido.

Cabe indagar las razones por las cuales Aristófanes retoma en *Lisístrata* el modelo del par cómico. La importancia del esquema binario en *Lisístrata* se debe seguramente a la vinculación temática de esta obra con la comedia temprana. *Lisístrata* retoma la polémica política contemporánea a favor de la paz con Esparta, en el contexto de la guerra del Peloponeso, tema presente

²³ Véanse SOMMERSTEIN (1977) y Plácido (1997) 98-100.

en todas las comedias tempranas conservadas del autor y eje dominante en dos de sus obras de ese período: *Acarnienses* (425 a.C.) y *Paz* (421 a.C.). Estas últimas se centran en el embate contra la polémica belicista y sus defensores. Por su parte, en *Caballeros*, la guerra del Peloponeso también tiene relevancia en el marco del ataque virulento contra Paflagonio-Cleón: en este caso, se acusa al líder de valerse de la prolongación de la guerra como un instrumento para manipular y someter al pueblo campesino, apremiado por la pobreza a la que lo condena el contexto bélico²⁴. Una crítica semejante se dirige en *Acarnienses* contra Lámaco, a quien se acusa de obtener beneficios económicos gracias a la guerra, mientras que el pueblo sufre sus efectos negativos. En todos los casos, la guerra solo beneficia a los poderosos.

En *Nubes* y en *Avispas*, el motivo está presente, pero solo encontramos referencias ocasionales. En el prólogo de *Nubes*, el campesino Estrepsíades se lamenta por las hostilidades: “Ojalá te mueras, guerra, por muchas razones / cuando ni siquiera me es posible castigar a los esclavos”, vv. 6-7)²⁵. Como es habitual en la comedia temprana, el héroe campesino asume una posición contraria a la guerra. En este caso, la mención es mínima, pero se ubica en un lugar destacado al comienzo de la obra.

En *Avispas*, tiene especial relevancia la referencia a la guerra contra los persas: el coro de avispas se queja de los jóvenes oradores que se roban el tributo conquistado por ellos en combate durante su juventud (vv. 1071-1101). La crítica del coro coincide con las quejas del campesino Diceópolis que acusa a las élites políticas y militares de sacar el mayor provecho de la guerra. Pero en *Avispas* también hay alusiones a episodios presuntamente ocurridos en la guerra del Peloponeso, como la actuación del general Laques en Sicilia. La escena del tribunal doméstico entre los perros Ción y Labes, en el que Filocleón actúa como juez, alude al conflicto entre Cleón y Laques, acusado probablemente de malversación de fondos en Sicilia²⁶. En definitiva, tanto la

²⁴ Véase por ejemplo vv. 192-809.

²⁵ *Nubes* (ed. DOVER 1968): ἀπόλοιω δῆτ' ὃ πόλεμε πολλῶν οὔνεκα, / ὅτ' οὐδέ κολάσ' ἔξεστί μοι τοῦς οἰκέτας. La traducción es nuestra.

²⁶ 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.

presencia central u ocasional de la figura histórica de Cleón, como las referencias a la guerra son motivos unificadores de la primera etapa de la producción del comediógrafo.

En las obras tempranas, la existencia de un héroe cómico y de una figura rival bien reconocible, que encarna el discurso negativo, permite que la pieza transmita un mensaje político mucho más definido que las comedias posteriores. Por cierto, las primeras comedias conservadas, como observamos, asientan la postura del comediógrafo sobre temas centrales de la política ateniense y establece sus blancos predilectos: la sátira contra los políticos de la democracia radical, la guerra, la nueva educación, las deficiencias del sistema judicial.

Además, las comedias tempranas manifiestan una intención marcada de incidir en el debate público y la política contemporánea²⁷. *Lisístrata* vuelve a retomar el mismo ímpetu combativo de la etapa inicial e intenta asentar su postura sobre la política exterior de Atenas. McDowell argumenta que, si bien la reciente derrota de Sicilia no le permitía a Atenas obtener términos tan favorables como los de la Paz de Nicias, las negociaciones eran aún posibles²⁸. El tema de la tregua y de la posibilidad de una convivencia pacífica entre Atenas y Esparta es un eje político central, sobre el que el comediógrafo parece haber querido influenciar a la opinión pública de manera efectiva.

Al comienzo de la obra también hay una referencia al episodio cuando el coro, de acuerdo con las directivas de Cleón, se encuentra dispuesto a condenar a Laques (vv. 240-244).

²⁷ Algunos autores como HENDERSON (1990) (1993) y SOMMERSTEIN (1996b) aceptan la dimensión persuasiva de la comedia. Sommerstein, por ejemplo, se ha focalizado en consignar los testimonios externos que demostrarían la influencia ejercida por la comedia sobre la opinión pública: por ejemplo, la existencia de decretos para limitar la libertad de los comediógrafos. Otros autores niegan la capacidad persuasiva de la comedia alegando como prueba la adhesión popular que habría conservado el líder político Cleón, pese a los reiterados ataques de los comediógrafos (HEATH 1987). Por su parte, la crítica ritualista subraya el contexto de licencia excepcional que significaban los festivales teatrales y sostiene que el humor pierde en ese marco el poder argumentativo de degradar a sus blancos (HALLIWELL 1984, BOWIE 1993, RIU 1999). El problema de la dimensión persuasiva de la comedia y su intención de incidir en el debate contemporáneo continúa siendo un tema de controversia en la crítica aristofánica.

²⁸ Véanse McDOWELL (1995) 246 y DE STE CROIX (1996) 62.

La estructura del par cómico, en suma, resulta una creación ficcional de gran eficacia para abogar por ideas políticas concretas. Por su carácter convencional y recurrente, el esquema binario limita las ambigüedades propias de la ficción dramática y permite orientar al espectador sobre las preferencias políticas del autor.

4. Conclusiones

La noción de par cómico, definida como una estructura convencional conformada por dos personajes enfrentados, de rasgos contrapuestos, que encarnan un discurso positivo y un contradiscurso negativo, permite dividir la producción del comediógrafo en dos etapas: el período temprano y la producción posterior al 421 que, con la excepción de *Lisístrata*, adopta variables más flexibles de la estructura binaria. Este esquema, por cierto, está presente en las obras de mayor fuerza satírica, que instalan los blancos polémicos centrales del comediógrafo, y resulta un recurso persuasivo eficaz para degradar la figura del antagonista, burlado y derrotado por el héroe cómico.

Además de proporcionar un criterio válido para periodizar la producción del autor, la noción de par cómico aporta un elemento estructural para analizar la relación que enlaza la comedia *Lisístrata* con la comedia temprana. Si bien *Lisístrata* introduce la novedad de una heroína femenina y de un coro dividido en dos semicoros que comparten la acción con la protagonista y el antagonista²⁹, la comedia retoma el esquema tópico en sus puntos centrales. *Lisístrata* y el Consejero protagonizan el *agón* de la comedia, encarnan el principal discurso y contradiscurso de la pieza y se oponen en rasgos que resultan esenciales en el contexto de la obra: mujer/hombre, burlador/burlado, figura carente de poder/poderoso. La adopción de este esquema temprano permite generar una mayor unidad entre las obras que comparten la temática de la paz. Seguramente, esta comedia lograría evocar en el espectador ateniense la producción temprana del comediógrafo no solo por su contenido, sino también por esa semejanza estructural.

En definitiva, *Lisístrata* reinstala la temática de la tregua como uno de los ejes centrales de la visión del comediógrafo sobre la política exterior de Atenas y se vale para ello del recurso predilecto de sus primeras comedias.

²⁹ LÓPEZ EIRE (1994) 108.

Por su eficacia persuasiva y por la posibilidad de orientar al espectador sobre las preferencias políticas del autor, la estructura del par cómico constituye la estrategia ficcional privilegiada de aquellas obras que intentan incidir de manera efectiva sobre la opinión pública.

Bibliografía

- BELTRAMETTI, A. (2000), "Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques": M. L. DESCLOS, M. L. (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble, Editons Jérôme Million, 215-226.
- BENNETT, L. J. & BLAKE TYRRELL, W. M. (1990), "Making Sense of Aristophanes' *Knights*": *Arethusa* 23/2 (1990) 235-252.
- BOWIE, A. M. (1982) "The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*": *CQ* 32 (1982) 27-40.
- BOWIE, A. M. (1993), *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DOVER, Kenneth J. (1972), *Aristophanic Comedy*. Berkely - Los Ángeles, University of California Press.
- EDMUNDS, L. (1987), *Cleon, Knights and Aristophanes' Politics*. Lanham - New York - London, University Press of America.
- FOLEY, Helen (1988) "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*": *JHS* 108 (1988) 33-47.
- FORD Jr., G. B. (1965) "The *Knights* as a source of Aristophanes' attitude toward the demagogue and the *demos*": *Athenaeum* 43 (1965) 106-110.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1993) "La comicidad en Aristófanes": *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 3 (1993) 23-39.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis. (2012), *Aristófanes*. Madrid, Gredos.
- HALLIWELL, S. (1984), "Aristophanic Satire": *The Yearbook of English Studies* 14/7 (1984) 6-20.
- HEATH, M. [1987] (2007), *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- HENDERSON, J. (1990), "The Demos and the Comic Competition": J. J. WINKLER & F. I. ZEITLIN (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 271-313.

- HENDERSON, J. (1993), "Comic hero versus political élite": A. H. SOMMERSTEIN et alii (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*. Bari, Lervate Editori, 307-319.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1980] (1993), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial (trad. española ANFORA, G. y GREGORES, E.).
- MACDOWELL, Douglas M. (1995), *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. Oxford, Oxford University Press.
- LANDFESTER, M. (1967), *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*. Amsterdam, B. R. Grüner.
- LEVY, E. (1976) "Les femmes chez Aristophanes": *Ktéma* 1 (1976) 99-112.
- LÓPEZ EIRE, A. (1994), *Aristófanes. Lisístrata*. Salamanca, Hespérides.
- LORAUX, N. (1991), "Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre": J. M. BREMEN, & E. W. HANDLEY, *Aristophane (Entretiens sur L'Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 203-244.
- MACDOWELL, D. M. (1971) (ed., com.), *Aristophanes. Wasps*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- MASTROMARCO, G. (1994), *Introduzione a Aristofane*. Bari, Editori Laterza.
- MCLEISH, Kenneth (1980), *The Theatre of Aristophanes*. London, Thames and Hudson.
- PLÁCIDO, D. (1997), *La sociedad ateniense: La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- RIU, X. (1999), *Dionysism and Comedy*. Lanham-Boulder-New York-Oxford, Rowman & Littlefield.
- ROBSON, J. (2009), *Aristophanes. An Introduction*. London, Duckworth.
- SCHERE, M. J. (2014) "El par cómico en la fábula y su proyección sobre el par aristofánico": *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 19 (2014) 39-67.
- SCHERE, M. J. (2014b) "El problema del héroe cómico en *Avispas*": *Synthesis* 21 (2014b) 97-109.
- SLATER, N. W. (2002), *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1977) "Aristophanes and the events of 411": *JHS* 97 (1977) 112-126.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1983) [reimpr. corregida (1996)] (ed., trad., com.), *The comedies of Aristophanes. Wasps*. Warminster, Aris & Phillips.

- SOMMERSTEIN, A. H. (1996b) "How to Avoid Being a *komodoumenos*": CQ 46/2 (1996b) 327-356.
- STE CROIX, G. E. M. [1972] (1996), "The Political Outlook of Aristophanes": E. SEGAL (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford - New York, Oxford University Press, 42-64.
- TAAFFE, L. K. (1993), *Aristophanes and Women*. London - New York, Routledge.
- THIERCY, P. (1986), *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris, Les Belles Lettres.
- WHITMAN, C. H. (1964), *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.

Resumo: A noção de par cómico, definida como um par tópico composto por duas personagens opostas e antagónicas, constitui uma chave fundamental para compreender a comédia inicial de Aristófanes. Este esquema binário domina nas primeiras comédias conservadas do autor e volta a implementar-se na sua forma mais convencional na *Lisístrata*: A sua utilização na *Lisístrata* deve-se, entre outros motivos, ao facto de esta peça retomar a virulência satírica das primeiras obras e a polémica a favor da paz com Esparta, tema presente em todas as comédias iniciais conservadas.

Palavras-chave: par cómico; comédia inicial; guerra; sátira.

Resumen: La noción de par cómico, definida como un par tópico compuesto por dos personajes opuestos y antagónicos, constituye una clave fundamental para comprender la comedia temprana de Aristófanes. Este esquema binario domina en las primeras comedias conservadas del autor y se vuelve a implementar en su forma más convencional en *Lisístrata*. Su utilización en *Lisístrata* se debe, entre otros motivos, al hecho de que esta pieza retoma la virulencia satírica de las primeras obras y la polémica a favor de la paz con Esparta, tema presente en todas las comedias tempranas conservadas.

Palabras clave: par cómico; comedia temprana; guerra; sátira.

Résumé: La notion de duo comique, conçue comme un duo topique composé par deux personnages opposés et antagoniques, constitue une clé fondamentale pour comprendre la comédie initial d'Aristophane. Ce schéma binaire domine dans les premières comédies préservées de l'auteur et se remet en œuvre dans sa forme la plus conventionnelle dans *Lysistrata*. Son utilisation dans *Lysistrata* est due, entre autre raison, au fait que cette pièce reprend la virulence satyrique des premières œuvres et la polémique en faveur de la paix avec Sparte, thème présent dans toutes les comédies initiales préservées.

Mots-clés : couple comique ; comédie initial ; guerre ; satyre.

