



LA FUNCIÓN ARGUMENTATIVA DEL PERSONAJE DE DEMÓSTENES EN LA COMEDIA *CABALLEROS* DE ARISTÓFANES

María Jimena Schere [Universidad de Buenos Aires - CONICET]

[jimenaschere@hotmail.com]

Resumen: Este trabajo se propone demostrar que el personaje de Demóstenes cumple un papel central dentro de la estrategia persuasiva de la pieza, que intenta degradar la imagen pública de Cleón. En las obras tempranas, el héroe cómico suele ser el principal portavoz de la postura defendida en la obra; sin embargo, en *Caballeros* la imagen del héroe, el Morcillero, resulta al principio tan devaluada que debilita la fuerza argumentativa del ataque; en este sentido, Demóstenes actúa como un héroe provisorio y un portavoz autorizado del enunciador-autor hasta que el Morcillero alcanza legitimidad y verdadera estatura heroica.

Palabras clave: Demóstenes - Cleón - estrategia persuasiva - héroe cómico - legitimidad.

The argumentative function of the character of Demosthenes in Aristophanes' Knights

Abstract: This paper aims to demonstrate that the character of Demosthenes plays a central role in the persuasive strategy of the piece, which attempts to degrade the public image of Cleon. In the early works, the comic hero is usually the main spokesperson who defends the position maintained in the work; however, the image of the hero in *Knights*, the Sausage-Seller, is so devaluated at first that the argumentative force of the attack becomes weak; in this sense, Demosthenes acts as a provisional hero and authorized spokesman for the enunciator-author until the Sausage-Seller reaches more legitimacy and true heroic stature.

Key words: Demosthenes - Cleon - persuasive strategy - comic hero - legitimacy.

Introducción

La comedia *Caballeros* (424 a.C.) tiene el propósito político de degradar la imagen pública del líder contemporáneo Cleón, representado en la pieza bajo el personaje de Paflagonio. La obra describe la relación existente entre el *dêmos* ateniense y sus líderes a través de la alegoría del amo y del esclavo: Paflagonio es un esclavo del viejo Demos, personificación del pueblo votante, que difama en forma permanente a los demás servidores (i.e. sus rivales políticos) y adula a su amo para ganar sus favores y ocupar un lugar de privilegio en la casa de Demos. En este contexto, los esclavos identificados por los manuscritos medievales como Nicias y Demóstenes constituyen los rivales de Paflagonio. Nicias perteneció al ala moderada del poder político, opuesta al sector popu-

lar liderado por Cleón; Demóstenes, por su parte, fue el general responsable del plan táctico en la reciente victoria de Pilo (425 a.C.), que le había dado enorme fama a Cleón y había consolidado su poder.

En este trabajo, nos proponemos analizar la función argumentativa que desempeña el esclavo Demóstenes en *Caballeros*. A nuestro modo de ver, en el prólogo de la obra, el personaje actúa como el principal portavoz del discurso positivo avalado en la pieza –es decir, el ataque contra la política cleoniana– y asume un lugar de héroe cómico provisorio durante las primeras escenas de la pieza. En las comedias tempranas del período cleoniano, el héroe cómico (i.e. Diceópolis, Trigeo) suele operar como el portavoz privilegiado de la postura política sustentada en la obra. Sin embargo, el comienzo de *Caballeros* presenta una imagen totalmente degradada de su héroe, el Morcillero, que se revertirá tan solo en el desenlace de la pieza cuando el personaje alcance su verdadera estatura heroica y guíe a Demos hacia su transformación definitiva. En virtud de esta imagen negativa del comienzo, el autor ha incluido figuras alternativas, más legitimadas, que puedan hacerse cargo del ataque contra Paflagonio-Cleón con mayor autoridad que el héroe y que logren generar, entonces, un efecto persuasivo sobre el público. En este sentido, el personaje de Demóstenes asume en la obra, según intentaremos demostrar, una función central dentro de la estrategia argumentativa de la pieza. ¶

La función de Demóstenes en la apertura de la obra

La comedia *Caballeros* fue representada en el momento de mayor popularidad de Cleón, luego de su victoria en la isla de Pilo (425 a.C.). Según el testimonio de Tucídides (4. 1-41), Demóstenes fue el principal impulsor de esa campaña. El historiador relata los hechos de la siguiente manera: el general Demóstenes realiza un bloqueo en Pilo y toma prisioneros espartanos. Los peloponesios intentan firmar una tregua para que liberen a los prisioneros, pero el líder Cleón promueve su rechazo en la asamblea y el bloqueo se prolonga indefinidamente 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 la isla. En ese momento, la asamblea ciudadana cuestiona a su líder por haber propulsado el rechazo de las negociaciones; por su parte, Cleón se defiende criticando a los generales responsables, en particular a Nicias, y asegura que si él mismo tuviera el mando podría obtener el domino 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, logran la victoria definitiva sobre los espartanos.

El suceso de Pilo, que consolida el poder de Cleón en la Atenas contemporánea, ocupa un lugar destacado en

la comedia *Caballeros*. Aristófanes le asigna a Demóstenes una actuación protagónica desde el inicio de la obra, precisamente, para presentarlo como el verdadero responsable de la victoria y desprestigiar de ese modo la figura del líder, tan beneficiada por el episodio. La comedia no identifica de manera explícita la identidad de los dos servidores, pero al comienzo de la pieza pone en boca del esclavo Demóstenes una referencia clara al suceso de Pilo que permite deducir su identidad:

Δημοσθένης

(...) καὶ πρώην γ' ἐμοῦ
 μᾶζαν μεμαχότος ἐν Πύλῳ
 Λακωνικῆν,
 πανουργότατ' ἄπως περιδραμῶν
 ὑφαρπάσας
 αὐτὸς παρέθηκε τὴν ὑπ' ἐμοῦ
 μεμαγμένην¹.

Demóstenes: (...) 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.

(vv. 54-57)

DOVER ha afirmado que la identidad del esclavo Demóstenes puede resultar factible por esta referencia explícita al suceso de Pilo (vv. 54-57); sin embargo, observa que no hay evidencias claras para vincular al otro esclavo con Nicias². Por su parte,

HENDERSON (2006 [1998]: 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 depende de la caricatura personal³. En un artículo posterior, HENDERSON (2003) alega que –aparte de la referencia a Pilo– ninguna otra anécdota remite específicamente a la figura de Demóstenes. Por el contrario, SOMMERSTEIN (1980: 46-7) (1981: 144-5) acepta la identidad de los servidores, propuesta por los manuscritos medievales. A los fines de nuestra interpretación de la obra, resulta especialmente significativo determinar la identidad del esclavo que personificaría a Demóstenes. A nuestro entender, además de la referencia expresa al episodio de Pilo, la imagen del Demóstenes aristofánico en *Caballeros* coincide con la que aporta Tucídides (4. 1-41), que lo presenta claramente como el impulsor y el responsable del plan táctico de Pilo⁴: Demóstenes planifica

identificable desde la apertura misma de la pieza a través de máscaras que hicieran reconocibles a Nicias y a Demóstenes. Sostiene, asimismo, que el humor de la primera escena no requiere necesariamente la identificación. El autor enfatiza las dificultades técnicas que hubiera implicado para los antiguos griegos fabricar máscaras con una identidad reconocible para el público.

3 También TAMMARO (1991) cuestiona la identidad individualizada de los dos esclavos.

4 WOODCOCK (1928: 101) argumenta que Tucídides se muestra hostil hacia la figura de Demóstenes porque lo vincula con la democracia radical y entiende que su victoria en Pilo ha permitido mantener a Cleón en el poder. Además, WOODCOCK subraya

1 Utilizamos la edición de SOMMERSTEIN (1981). Las traducciones son nuestras.

2 DOVER (1959) (1975 [1967]) cuestiona que la identidad de los dos esclavos fuera

rodear a las tropas espartanas y atacarlas por todos los flancos desde sitios elevados, utilizando infantería ligera dotada de flechas, dardos, piedras y hondas; de este modo, los enemigos se verían embestidos por todas partes, de frente y por la espalada, y no podrían defenderse (4. 32). Tucídides destaca que “Demóstenes, al principio, concibió el desembarco con este plan y lo dispuso en la práctica”⁵. Es decir que, de acuerdo con este testimonio, el general no solo fue el responsable de idear la táctica de ataque desde un comienzo, sino también de su ejecución definitiva.

En *Caballeros* el esclavo Demóstenes propone el plan salvador para librarse de Paflagonio (vv. 109-11) y luego se ocupa de la iniciación política del Morcillero (vv. 147-233). En este sentido, el personaje tiene un papel sumamente activo y es el primer impulsor de la derrota de Paflagonio,

que Tucídides no aprovecha la misma línea argumental de Aristófanes para degradar a Cleón (i.e. atribuir el mérito de Pilo en exclusividad a Demóstenes), sino que atribuye la victoria sobre todo a la suerte. Por el contrario, creemos que Tucídides sugiere una estrategia argumentativa semejante a la de *Caballeros* al presentar expresamente a Demóstenes como el responsable del plan táctico y de su ejecución. Sobre la imagen de Demóstenes en Tucídides, cf. WYLIE (1993: 20-30). Se desconoce la relación que efectivamente haya existido entre Demóstenes y el historiador, pero GOMME (1951: 76) conjetura que habría sido amistosa y que sus familias pueden haber estado ligadas por vínculos matrimoniales.

5 Tucídides. 4. 32-33: τοιαύτη μὲν γνώμη ὁ Δημοσθένης τό τε πρῶτον τήν ἀπόβασιν ἐπενόει καί ἐν τῷ ἔργῳ ἔταξεν.

así como el Demóstenes histórico habría tenido una función determinante en el episodio de Pilo. Por cierto, su figura ocupa un lugar central desde el comienzo de la pieza; Demóstenes inaugura la obra y presenta, antes que ningún otro personaje, el blanco central de la comedia:

Δημοσθένης

ἰατταταῖαξ τῶν κακῶν,
ἰατταταῖ.
κακῶς Παφλαγὸνα τὸν
νεώνητον κακὸν
αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ
θεοί.
ἐξ οὗ γὰρ εἰσήρρησεν ἐς τὴν
οἰκίαν
πληγὰς αἰεὶ προστρίβεται τοῖς
οἰκέταις.

Demóstenes: ¡Ay, ay, qué desgracias! ¡Ay!

Ojalá destruyan los dioses de mal modo al canalla recién comprado, Paflagonio, junto con sus planes. Porque desde que llegó a esta casa, no deja de hacer dar palizas a los esclavos.

(vv. 1-5)

En la apertura de *Caballeros*, Demóstenes juega un papel semejante al del héroe Diceópolis en *Acarnienses*, quien presenta en su monólogo inaugural (vv. 1-42) el principal blanco de ataque de la obra: la política en favor de la continuidad de la guerra entre Atenas y Esparta. Del mismo modo, Demóstenes menciona en los primeros versos al blanco central, Paflagonio, y lo ubica como su principal antagonista.

Demóstenes pronuncia luego un extenso parlamento en el que relata

la situación y describe los rasgos negativos que caracterizan a Paflagonio en toda la pieza (vv. 40-72): el nuevo esclavo de Demos, Paflagonio, ha resultado ser el más malvado (πανουργότατον, v. 45) y el más calumniador (διαβολώτατόν, v. 45); a partir de su llegada, no deja de adular a Demos y de difamar a los otros esclavos para ganar un lugar de privilegio en la casa de su amo. El largo relato de Demóstenes comienza con una referencia explícita a los espectadores: βούλει τὸ προᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω; (“¿Quieres que explique el asunto a los espectadores?”; v. 36). La mención expresa de los θεαταί en boca de un personaje es una marca convencional en Aristófanes que favorece la cercanía y la complicidad entre el público y ese personaje. En *Acarnienses*, por ejemplo, el héroe Diceópolis es el único que tiene el privilegio de utilizar el término “espectadores” (ἄνδρες οἱ θεώμενοι, v. 496). En *Caballeros*, Demóstenes es el primer personaje en la obra que goza de esta prerrogativa. Su mención del público quiebra la ilusión dramática⁶ y favorece la empatía inicial del público hacia su figura y hacia su postura anticleoniana.

A partir de este largo parlamento de Demóstenes, el público podría

identificar por primera vez, sin ambigüedades, tanto a Demóstenes como también al propio Cleón. El relato incluye, por un lado, la referencia explícita antes citada a la “torta lacónica” (vv. 54-57) elaborada en Pilo, que Paflagonio ha robado y regalado al amo como si fuera suya; pero, además, el esclavo llama a Paflagonio “curtidor de pieles” (βυρσοδέψην, v. 44), adjetivo que, como ha observado SOMMERSTEIN (1981: 146), permite que el público contemporáneo confirme por primera vez la identidad de Cleón, cuya riqueza familiar provenía del negocio de la curtiembre⁷. Por lo tanto, este pasaje tiene una relevancia insoslayable dentro del prólogo. Si como sostiene DOVER (1975 [1967]) las máscaras no permitían reconocer individualidades concretas⁸, tan solo el parlamento de Demóstenes posibilita que los espectadores puedan corroborar, a la vez, los referentes precisos de los personajes involucrados en la escena y comprender el significado histórico de la alegoría política representada en *Caballeros*. En definitiva, este pasaje no debe tomarse como una mención aislada y sin importancia, como sostienen algunos autores, sino que resulta clave para la interpretación de la obra; el hecho relevante de pre-

6 SIFAKIS (1971) no acepta que exista la ilusión dramática en la comedia aristofánica. Sin embargo, coincidimos con THIERY (1986: 139) en que resulta abusivo negar su existencia. A nuestro modo de ver, la referencia al público genera una cercanía cómplice entre el personaje y los espectadores. Para una discusión sobre el tema de la ilusión dramática, cfr. COTTONE (2005: 33-41).

7 Los “políticos nuevos”, como Cleón, se caracterizaban por tener riqueza, pero no pertenecían a la aristocracia (cfr. CONNOR 1992: 162). En su modo de hacer política cobra relevancia la alianza con los sectores populares antes que el apoyo de círculos de amigos, como era el modelo tradicional (cfr. CONNOR 1992: 135).

8 Cfr. n. 2.

sentar conjuntamente una referencia inequívoca a Cleón y a Demóstenes ha sido pasado por alto por los autores que consideran a los dos esclavos como personajes genéricos.

Además de inaugurar la pieza (vv. 1-5), relatar la situación en casa de Demos (vv. 40-72), definir las identidades de los personajes y tener el privilegio de mencionar al público de manera expresa (v. 36), Demóstenes es el encargado de idear el plan salvador, imagen de estrategia astuto, que lo acerca al retrato tucidideo como responsable del plan táctico de Pilo. Por el contrario, Nicias se muestra incapaz de proponer soluciones efectivas. 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 responsabilidades⁹. También en la primera escena de *Caballeros*, el esclavo que representa a Nicias muestra su reticencia a proponer una solución para hacer frente a Paflagonio:

Δημοσθένης
 τί κινυρόμεθ' ἄλλως; οὐκ ἐχρήν
 ζητεῖν τινα
 σωτηρίαν νῶν, ἀλλὰ μὴ κλάειν
 ἔτι

Νικίας
 τίς οὖν γένοιτ' ἄν;
Δημοσθένης
 λέγε σύ.

Νικίας
 σὺ μὲν οὖν μοι λέγε,
 ἵνα μὴ μάχωμαι.

9 Aristófanes, *Aves* 640; Aristófanes, fr. 100; Frínico, fr. 59. Cfr. SOMMERSTEIN (1981: 145).

Demóstenes: ¿Por qué nos lamentamos sin razón? ¿No deberíamos buscar alguna salvación para ambos y dejar ya de llorar?

Nicias: ¿Y qué salvación podría haber?

Demóstenes: Dila tú.

Nicias: Dímelas tú para que no peleemos.

(vv. 11-14)

La caracterización del Nicias aristofánico parece responder a esta tendencia de los comediógrafos a ridiculizar su falta de resolución (SOMMERSTEIN 1981: 145). En otras obras tempranas, es el héroe cómico quien propone el plan salvador o la solución al conflicto central que se plantea en la pieza: por ejemplo, en la comedia *Paz* el campesino Trigeo, héroe cómico de la obra, idea la forma de recuperar a la diosa Paz para todos los helenos y se enfrenta con su antagonista Pólemos, una personificación de la guerra. En *Acarnienses* el campesino Diceópolis, ante el desinterés generalizado por la tregua entre Atenas y Esparta, encuentra una manera de salvarse a sí mismo, consigue una tregua individual para él y su familia y se enfrenta contra todos los antagonistas que quieren frustrar su plan. En *Caballeros*, en cambio, esta función propia del héroe corre por cuenta de Demóstenes: Demóstenes encuentra la solución al conflicto planteado en la obra y descubre la manera de librarse de su antagonista Paflagonio. El esclavo propone robar los oráculos de Paflagonio que duerme borracho (vv. 109-11) y, a partir de las revelaciones de esos oráculos, des-

cubre que un vendedor de morcillas será capaz de vencer a Paflagonio (vv. 143)¹⁰. Si bien la ejecución del plan –esto es, la derrota efectiva de Paflagonio– estará a cargo del héroe, el Morcillero, resulta significativo que la autoría del plan salvador sea mérito exclusivo de Demóstenes.

Por último, Demóstenes se ocupa también de la iniciación política del Morcillero. El héroe, que en un primer momento se resiste a enfrentarse con Paflagonio, pregunta con escepticismo quiénes lo apoyarán en su lucha. Demóstenes, entonces, aporta el argumento central que permite convencer al Morcillero:

Δημοσθένης

ἀλλ' εἰσὶν ἱππῆς, ἄνδρες
ἀγαθοί, χίλιοι
μισοῦντες αὐτόν, οἱ βοηθήσουσί
σοι,
καὶ τῶν πολιτῶν οἱ καλοὶ τε
καγαθοί,
καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ
δεξιός,
καὶ γὰρ μετ' αὐτῶν, χῶ θεὸς
ξυλλήψεται.

Demóstenes: 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,

10 TAMMARO (1991: 147) destaca que Nicias corre el peligro de ejecutar el robo. Sin embargo, nos parece destacable el hecho de que Demóstenes idea la solución y ordena realizar el robo a Nicias. El esclavo Nicias se limita a cumplir las indicaciones de Demóstenes.

y yo estaré con estos, y el dios ayudará.

(vv. 225-230)

Demóstenes incluye entre los colaboradores del héroe a los caballeros, a las personas decentes y a los espectadores inteligentes, y los encolumna detrás de su figura y la del Morcillero. Asimismo, vuelve a tener el privilegio de nombrar en forma expresa a los espectadores (v. 229), como al comienzo de la obra (v. 36). Demóstenes es el primer personaje que menciona en dos oportunidades a los θεαταί, referencia que permite generar una empatía inicial entre su figura y el público¹¹.

En síntesis, en el prólogo el papel más activo queda en *Caballeros* a cargo de Demóstenes: el esclavo no solo inaugura la pieza y relata el conflicto central, como lo hacen otros esclavos de la comedia temprana¹², sino que además propone el plan salvador y convence al Morcillero de enfrentarse a Paflagonio, función que suele desempeñar el héroe cómico, quien tiene en otras obras la iniciativa de concebir

11 En la comedia *Caballeros* hacen mención expresa del público los personajes que se oponen a Cleón, es decir, aquellos que ocupan el lugar más favorable en la pieza: 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).

12 En *Avispas* y *Paz* también uno de los esclavos expone el conflicto central de la pieza.

y poner en práctica su “gran idea”¹³. Cabe destacar que ni la figura de Nicias ni la de Demóstenes escapan al ridículo en el prólogo; por cierto, ambos participan de la misma alegoría del amo y del esclavo con la que se ridiculiza al líder Cleón. Sin embargo, el personaje de Demóstenes se ve realzado por los elementos mencionados que le asignan un lugar de privilegio. En la comedia aristofánica, todos los personajes suelen ser objeto del ridículo y carecen de una imagen idealizada; sin embargo, algunas figuras, por lo general los héroes cómicos, gozan de ciertos rasgos positivos que atenúan los efectos corrosivos del humor. En el caso de Demóstenes, este comparte con los héroes aristofánicos la inventiva para resolver el conflicto, su firme determinación, su capacidad de acción para poner en marcha la solución del problema y su habilidad retórica para involucrar a los demás personajes en su plan¹⁴. ¶

La función de Demóstenes en la primera escena agonal y su posterior desaparición

En la obra hay tres escenas agonales que enfrentan al héroe cómico, el Morcillero, con su antagonista Paflagonio¹⁵. La primera (vv. 235-497) se desarrolla entre Paflagonio-Cleón, por un lado, y el Morcillero, Demóstenes y los caballeros, por otro. El segundo *agón* tiene lugar en el Consejo (vv. 624-682) entre Paflagonio y el Morcillero y el tercero, frente a Demos (vv. 691-1408). Solo la primera escena agonal incluye la presencia de Demóstenes, que desaparece por completo después de la parábasis. Analizaremos el papel que cumple Demóstenes en este primer enfrentamiento y luego indagaremos las razones de su desaparición en los últimos dos embates.

La primera escena agonal de la obra se inaugura con el parlamento inicial de Paflagonio (v. 235) y se cierra con la parábasis (v. 497). Paflagonio sale al escenario acusando de conspiradores a sus oponentes (vv. 235-9). Ante la aparición de Paflagonio, el Morcillero demuestra su cobardía y trata de huir de su poderoso rival; nuevamente es

13 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.

14 WHITMAN (1964) caracteriza al héroe cómico, entre otros rasgos, como un salvador, falto de escrúpulos, hábil orador y con gran poder de decisión.

15 WHITMAN (1964: 88-89), entre muchos otros autores, observa que toda la obra constituye un gran *agón* dividido en tres secuencias principales: en primer lugar, un enfrentamiento entre los dos rivales, caracterizado por la presencia de gritos y expresiones de alarde; luego, una segunda disputa ante el Consejo; por último, una competencia por ganar el favor de Demos. Cfr. THIERY (1986: 248) y BROCK (1986: 25).

Demóstenes quien logra persuadirlo para que le haga frente y llama al coro de caballeros en su auxilio:

Δημοσθένης

οὗτος, τί φεύγεις; οὐ μὲν εἶς; ὦ
γεννάδα
ἀλλαντοπῶλα, μὴ προδῶς τὰ
πράγματα.
ἄνδρες ἱππῆς, παραγένεσθε·
νῦν ὁ καιρὸς. ὦ Σίμων,
ὦ Παναίτι', οὐκ ἐλάτῃε πρὸς τὸ
δεξιὸν κέρας;
ἄνδρες ἐγγύς. ἀλλ' ἀμύνου
κάπαναστρέφου πάλιν.
ὁ κονιορτὸς δῆλος αὐτῶν ὡς
ὁμοῦ προσκειμένων.
ἀλλ' ἀμύνου καὶ δῖωκε καὶ
τροπὴν αὐτοῦ ποιοῦ.

Demóstenes (*al Morcillero*): ¿Tú, por qué huyes? ¿Quédate! Noble Morcillero, no traiciones el plan. Señores caballeros, venid. Ahora es la oportunidad. Simón, Panecio, ¿no cabalgaréis 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.

(vv. 240-246)

Demóstenes una vez más es el principal propulsor del ataque y evita con sus arengas que el Morcillero escape de inmediato, amedrentado por las amenazas de Paflagonio. El Morcillero no interviene en el diálogo hasta iniciado

el enfrentamiento (v. 275 y v. 280)¹⁶; por ende, el protagonismo inicial recae sobre Demóstenes y los primeros argumentos que comprometen seriamente la imagen de Cleón quedan a cargo de los caballeros, que representan a la joven aristocracia de Atenas:

Χορός

(...) τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν
κατεσθίεις,
κάποσुकάσεις πιέζων τοὺς
ὑπευθύνους σκοπῶν
ὅστις αὐτῶν ὠμὸς ἐστὶν ἢ
πέπων ἢ μὴ πέπων·
καὶ σκοπεῖς γε τῶν πολιτῶν
ὅστις ἐστὶν ἀμνοκῶν,
πλούσιος καὶ μὴ πονηρὸς καὶ
τρέμων τὰ πράγματα.
κάν τιν' αὐτῶν γνῶς ἀπράγμων·
ὄντα καὶ κεκηνητότα,
καταγαγῶν ἐκ Χερρονήσου,
διαβαλῶν ἀγκυρῖσας,

16 SOMMERSTEIN (1981: 158) y HENDERSON (2006 [1998]: 264) atribuyen el verso 274 al Morcillero, pero esta variante ha sido motivo de controversia. El manuscrito asigna al coro el parlamento del verso 274 (“Y has graznado, ¿como siempre revuelves la ciudad?”) y el verso 275, al Morcillero (“Pero yo te pondré en fuga a ti con este grito primero”). NEIL (1966: 44), por ejemplo, conserva la versión del manuscrito. Otra alternativa presentan HALL y GELDART (1907): los autores atribuyen el verso 274 al coro y el 275 a Paflagonio; en ese caso, el Morcillero no interpondría en el *agón* hasta el verso 280. A nuestro entender, la opción de HALL y GELDART parece la más adecuada al desarrollo de la escena y a las características de los personajes involucrados. De todas formas, si nos atenemos estrictamente a la atribución del manuscrito, el Morcillero habla por primera vez en el verso 275, también ya iniciado el *agón* y con una intervención marginal y poco significativa. El Morcillero toma mayor protagonismo tan solo a partir del verso 280.

εἶτ' ἀποστρέψας τὸν ὄμων
αὐτὸν ἐνεκολήβασας.

Coro: (...) devoras los fondos
comunes, antes de tocarte
en suerte tu parte,
y presionas oprimiendo a los obli-
gados 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, lo pones de espalda y te
lo engulles.

(vv. 258-263)

El coro acusa a Paflagonio de sacar beneficios económicos de su liderazgo, practicar la calumnia y la extorsión. Por lo general, el héroe cómico tiene la función de denunciar las faltas de sus antagonistas. Sin embargo, la figura del Morcillero resulta al principio tan negativa que no puede hacerse cargo legítimamente de la postura avalada en la obra; por ese mismo motivo, el autor apela a figuras alternativas de refuerzo como Demóstenes y el coro de caballeros. Si el ataque corriera, en cambio, por exclusiva cuenta del héroe, sus efectos argumentativos perderían eficacia persuasiva.

El Morcillero adopta por primera vez un papel activo en la escena agonal durante la competencia que propone el coro de caballeros (v. 227): el coro incita a los dos rivales a batirse en una lucha que consagrará ganador a quien pueda demostrar ser superior en desvergüenza (ἀναίδεια). A partir de la sugerencia del coro, Paflagonio toma la iniciativa y acusa al Morcillero de exportar “cuerdas para las trirremes de los peloponesios” (vv. 278-9). Esta acusación directa de Paflagonio contra el Morcillero le asigna al héroe por primera vez un lugar protagónico en la escena; el Morcillero rompe el silencio¹⁷ y responde con otra imputación en espejo, secundada por Demóstenes:

Ἀλλαντοπώλης

ναὶ μὰ Δία κᾶγωγε τοῦτον, ὅτι
κενὴ τῇ κοιλίᾳ
εἰσδραμῶν εἰς τὸ πρυτανεῖον
εἶτα πάλιν ἐκθεῖ πλέα.

Δημοσθένης

νῆ Δί', ἐξάγων γε τὰ πόρρηθ',
ἄμ' ἄρτον καὶ κρέας
καὶ τέμαχος, οὗ Περικλῆς οὐκ
ἤξιώθη πώποτε.

Morcillero: Sí, por Zeus, y yo
[lo acuso] 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)

17 Cfr. n. 16.

Luego del episodio de Pilo, se le había concedido a Cleón el privilegio de 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 (SOMMERS-TEIN 1981: 158)¹⁸. El suceso de Pilo vuelve a gravitar de manera significativa en la pieza. La referencialidad no ficcional del hecho le suma fuerza persuasiva al argumento del héroe; sin embargo, por la falta de legitimación del Morcillero, su primera acusación en este enfrentamiento con su rival es secundada por la de Demóstenes, que le aporta credibilidad y valor argumentativo. 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).

Inmediatamente después del parlamento de Demóstenes, se desarrolla un cruce entre los dos rivales, sin participación de los demás personajes; sin embargo, resulta significativo observar que este primer duelo directo, sin personajes de refuerzo, tiene un carácter farsesco. Por cierto, en la primera escena agonal el Morcillero se limita sobre todo a protagonizar este tipo de escenas payasescas, en las que domi-

nan los gritos, las amenazas de golpe y las expresiones de alarde:

Παφλαγών
 ἀποθανεῖσθον αὐτίκα μάλα.
Ἄλλαντοπώλης
 τριπλάσιον κεκραξομαί σου.
Παφλαγών
 καταβοήσομαι βοῶν σε.
Ἄλλαντοπώλης
 κατακεκραξομαί σε κρᾶζων.
Παφλαγών
 διαβαλῶ σ', ἐὰν στρατηγῆς.
Ἄλλαντοπώλης
 κυνοκοπήσω σου τὸ νῶτον.
Παφλαγών
 περιελῶ σ' ἀλαζονείαις.
Ἄλλαντοπώλης
 ὑποτεμοῦμαι τὰς ὁδοὺς σου.
Παφλαγών
 βλέψον εἰς μ' ἄσκαρδάμυκτος.
Ἄλλαντοπώλης
 ἐν ἀγορᾷ κἀγὼ τέθραμμαί.
Παφλαγών
 διαφορήσω σ', εἴ τι γυῖξει.
Ἄλλαντοπώλης
 κοπροφορήσω σ', εἰ λαλήσεις.
Παφλαγών
 ὄμολογ' κλέπτειν· σὺ δ' οὐχί.
Ἄλλαντοπώλης
 νῆ τὸν Ἑρμῆν τὸν ἀγοραῖον,
 κάπιορκῶ γε βλεπόντων.

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.

18 WILKINS (2000: 179-189) señala que el honor de comer en el Pritaneo alude a las ventajas que el demagogo saca de su función pública. Sobre la visión de Paflagonio-Cleón como un consumidor voraz, véanse también WHITMAN (1964: 92-96), TAILLARDAT (1965: 413) y, más recientemente, WORMAN (2008: 92).

Paflagonio: Te cercaré con imposturas.

Morcillero: Te cortaré los caminos.

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 parlosteas.

Paflagonio: Confieso que robo y tú no.

Morcillero: Sí, ¡por Hermes del Ágora!

Y juro en falso cuando me ven.

(vv. 284-298)

En este pasaje, se dejan de lado los argumentos más serios y elaborados, para pasar a un intermedio de carácter lúdico, a cargo de Paflagonio y el Morcillero, que excluye a los personajes más legitimados de la obra (Demóstenes y el coro). En suma, la primera escena agonal comienza con el protagonismo de Demóstenes, que incita al Morcillero a no huir y llama en auxilio a los caballeros (vv. 240-246); luego, las acusaciones más serias corren por cuenta del coro (vv. 247-277); el Morcillero interviene por primera vez con una acusación secundada por Demóstenes (vv. 280-283) y, por último, se desata una escena lúdica entre los dos rivales (284 ss.). Este comienzo del primer *agón* demuestra que la función del héroe es al principio marginal, carece de autonomía y se reserva para las escenas farsescas. Por eso, el autor ha destacado desde el comienzo la figura de Demóstenes, y luego apela al coro, para aportarle mayor eficacia argu-

mentativa al embate contra Paflagonio-Cleón. La simple actuación del héroe, en esta primera instancia, no sería suficiente para darle fuerza persuasiva al ataque contra el demagogo. El prestigio del Demóstenes histórico, afamado por sus aptitudes militares, le aporta una mayor legitimidad al embate. Además, la inclusión de personajes históricos permite que la comedia no quede circunscripta al ámbito de la mera ficción literaria, sino que pueda traspasar más fácilmente sus fronteras e incidir de manera real y efectiva en la opinión pública¹⁹.

Luego de la parábasis, Demóstenes desaparece definitivamente de la escena. Sobre su desaparición, HENDERSON (2003) 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, después del primer *agón*, la función provisoria de Demóstenes como héroe cómico y

19 Parte de la crítica aristofánica niega que el comediógrafo se proponga influir sobre la opinión pública en cuestiones políticas (cfr. HALLIWELL 1984; 2008; HEATH 1987; OLSON 2010); sin embargo, la presencia de personajes con referente extratextual preciso y bien identificable para el público, como Cleón y Demóstenes, demuestra que el autor intenta trascender la mera ficción literaria e incidir en el debate contemporáneo.

portavoz del discurso positivo ya no es necesaria, y podría incluso opacar al verdadero héroe de la obra; por lo tanto, Demóstenes debe ser necesariamente excluido.

Las tres escenas agonales significan un incremento gradual del poder del Morcillero y el debilitamiento de Paflagonio²⁰. Las victorias sucesivas del héroe en los tres episodios agonales van legitimando progresivamente su imagen negativa del comienzo ante el público. En el segundo *agón*, luego de su primera victoria, el Morcillero asume ya su plena condición de héroe cómico clásico como principal representante del punto de vista del enunciador-autor²¹ y por primera vez pronuncia acusaciones serias contra su rival, sin el refuerzo de otros personajes:

Αλλαντοπάλης

καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὅς τοῦτον
ὄρων οἰκοῦντ' ἐν ταῖς
φιδάκναισι
καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις
ἔτος ὄγδοον οὐκ ἐλεαίρεις,
ἀλλὰ καθεύξας αὐτὸν βλίπτεις;
Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος
τὴν εἰρήνην ἐξεσκεδάσας, τὰς
προσβείας τ' ἀπελαύνεις

20 BROCK (1986: 25) destaca que la obra constituye una serie de *agónes* que representan caídas sucesivas de Paflagonio. Cfr. n. 15.

21 La noción “enunciador-autor” se refiere a una construcción de carácter discursivo, diferente del emisor o autor empírico (cfr. CHARAUDEAU y MAINGUENEAU 2005 [2002]: 541-2). Nuestro abordaje se propone explorar la identidad discursiva que el autor empírico elabora de sí mismo, y de su postura política, a través de su obra.

ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυγίζων, αἶ
τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται.

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 Arquiptólemo traía la paz la dispersaste al viento; y echas las embajadas de la ciudad a patadas en el trasero, aquellas que ofrecen treguas.
(vv. 792-796)

En este punto del enfrentamiento, la argumentación del Morcillero se transforma en un alegato serio contra Paflagonio, elaborado con datos de la realidad contemporánea. El héroe denuncia hechos históricos, efectivamente ocurridos, como la situación de los campesinos emigrados a la ciudad por causa de la guerra (vv. 792-3)²² y el impulso para rechazar la tregua por parte de Cleón (vv. 794-6), quien siempre había sostenido una posición belicista. Si en el primer *agón* el Morcillero actúa como mero *doble cómico*, idéntico a su antagonista, ya en su segundo enfrentamiento se convierte en *héroe cómico* clásico, es decir, denunciante justiciero y principal portavoz del enunciador-autor.

Además de este giro notable en la argumentación del Morcillero durante el segundo *agón*, el desenlace de la obra rescata especialmente su figura:

22 El testimonio de Tucídides confirma la situación de los campesinos emigrados (2. 52).

el héroe se transforma mágicamente en un buen líder y guía a Demos hacia su conversión definitiva (vv. 1316 ss.)²³. El liderazgo del Morcillero promueve la adopción por parte de Demos de una serie de medidas políticas opuestas a la orientación de Cleón: asegurar el legítimo salario de los remeros (vv. 1366-7); prohibir que los hoplitas, una vez enrolados, puedan por su influencia cambiar de inscripción (vv. 1369-1371); evitar la influencia de los jóvenes políticos adiestrados en el arte de la retórica (vv. 1373-1380). A partir de este cambio, podemos afirmar que, a pesar de la imagen negativa del comienzo, el desenlace presenta una imagen renovada del Morcillero que destaca su liderazgo.

23 La sorpresiva resolución de la obra con la conversión final del héroe ha dado lugar a innumerables interpretaciones y es uno de los pasajes más discutidos de esta comedia. MURRAY (1933: 50), por ejemplo, destaca la inconsistencia argumental de la pieza. Algunos autores entienden que el Morcillero adopta en el desenlace un carácter favorable, ya sea porque asume rasgos divinos (WHITMAN 1964: 83-4 y 101-3), por transformarse en un cocinero benéfico (RECKFORD 1987: 116-120; WILKINS 2000: 198-200) o en un fármaco salvador (BENNETT y BLAKE TYRRELL 1990; BOWIE 1993: 58-66). Asimismo, FORD Jr. (1965) interpreta que el final de *Caballeros* representa el paso de la Atenas real a la Atenas ideal (cfr. BROCK 1986). Por su parte, LANDFESTER (1967) destaca que el Morcillero le reintegra finalmente a Demos su soberanía perdida. A nuestro entender, la transformación del Morcillero indica una clara línea divisoria entre él y Paflagonio, y ubica claramente a este último como blanco cómico central de la pieza.

Es preciso subrayar que los héroes aristofánicos carecen de una imagen idealizada; sin embargo, son aquellos que actúan como portavoces privilegiados del discurso positivo y que ocupan el lugar más destacado en la pieza. Diceópolis, por ejemplo, asume la postura en contra de la guerra, como *alter ego* del enunciador-autor, pero adopta una solución egoísta: una tregua con Esparta para él y su familia; con todo, el héroe concibe esta alternativa individual luego de percibir el rechazo del resto de sus conciudadanos que se desinteresan por la paz²⁴. Trigeo asume también la perspectiva a favor de la paz, pero idea el cómico plan de subir montado en un pestilente escarabajo hasta el Olimpo. En el caso del Morcillero, su imagen es negativa en grado extremo, mucho más que la de ningún otro héroe aristofánico y requiere, según vimos, el necesario refuerzo de personajes menos degradados; pero con el transcurso de la pieza, esas figuras deben perder su protagonismo: Demóstenes desaparece por completo y el coro adopta un papel marginal para que el héroe pueda alcanzar su verdadera estatura heroica. En el comienzo de la obra, la fama de Demóstenes como militar exitoso, lo vuelve propicio para convertirlo en el primer portavoz autorizado del enunciador-autor. En este sentido, su referencia extratextual precisa, que el público puede reconocer desde el ini-

24 PARKER (1991: 206) argumenta que el egoísmo de Diceópolis encuentra un atenuante en la ceguera de sus conciudadanos que rechazan la paz.

cio, a partir de los versos claves 54-57, favorece la estrategia persuasiva de la pieza en tanto su figura prestigiosa le aporta legitimidad a la postura anti-cleoniana y, al mismo tiempo, opaca los méritos atribuidos a Cleón por la victoria de Pilo. Desde la perspectiva aristofánica, Cleón ha construido su liderazgo valiéndose exclusivamente del engaño y de maniobras deshonestas: el episodio de Pilo es un ejemplo más de su arte de distorsionar la realidad en beneficio propio. La presencia del Demóstenes histórico sirve entonces para sacar a la luz los falsos méritos sobre los cuales Cleón ha consolidado su poder. Con el transcurso de la obra, sin embargo, Demóstenes debe ser relegado para permitir la apoteosis del Morcillero. La condición inicial de Demóstenes como héroe provisorio hace indispensable su eliminación luego de la parábasis; solo entonces el Morcillero puede cobrar verdadera autonomía, acaparar la atención y la empatía del público y ocupar su lugar clásico de portavoz central del enunciador-autor. En caso de permanecer en escena, la presencia de Demóstenes hubiera duplicado la función del héroe y opacado la figura del Morcillero en su proceso paulatino de legitimación. ¶

Conclusiones

El análisis del personaje de Demóstenes nos ha permitido, en primer lugar, apoyar la hipótesis, discutida por algunos autores, de que el esclavo que inaugura la pieza responde efectivamente a la identi-

dad del general ateniense. En primer orden, destacamos el hecho de que la identidad de Paflagonio-Cleón y la del esclavo Demóstenes se confirman conjuntamente en el mismo pasaje (vv. 40-72). Además de la referencia explícita al suceso de Pilo, hemos observado que el papel activo que desempeña el personaje se corresponde con la representación del Demóstenes tucidídeo, capaz de idear y llevar a cabo la campaña de Pilo. El carácter protagónico y resolutivo del esclavo resulta coherente con las intenciones argumentativas de la pieza que se propone atribuir al general el mayor mérito por el suceso de Pilo y opacar la fama del Cleón histórico. HENDERSON (2003), 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 Demóstenes²⁵. Desde nuestra perspectiva, Aristófanes le asigna una actuación protagónica a Demóstenes, precisamente, para presentarlo como el verdadero responsable de la victoria de Pilo, versión de los hechos sugerida en Tucídides y que seguramente circularía entre los círculos opositores a Cleón.

En segundo lugar, observamos que el esclavo Demóstenes cumple un papel central en la primera parte de la obra y desempeña algunas funciones relevantes que en otras comedias corresponden al héroe cómico. Demóstenes es el encargado de pre-

25 De la misma opinión es TAMMARO (1991: 147-8).

sentar al blanco central de la pieza y sus rasgos salientes, idea el plan salvador y le da el impulso inicial, ante las reticencias del Morcillero. La figura del héroe, hemos argumentado, resulta al principio tan degradada, carente de todo prestigio y semejante a su antagonista, que no puede funcionar como un portavoz autorizado de la posición defendida en la pieza. Por lo tanto, el autor ha introducido figuras alternativas de refuerzo, Demóstenes y el coro, que legitiman en primera instancia la perspectiva avalada en la obra. La elección del prestigioso general Demóstenes le aporta, sin duda, eficacia persuasiva a la pieza. En el transcurso de la obra, el Morcillero experimenta un paulatino proceso de legitimación debido a sus sucesivas victorias, que culmina con su conversión final. Si bien su figura nunca tiene un carácter idealizado –al igual que el resto de los héroes aristofánicos–, el personaje alcanza luego de su primera victoria una mayor estatura y puede asumir de manera autónoma su condición de portavoz del enunciador-autor. Además, sus intervenciones ya cuentan con el aval previo que le han proporcionado las figuras más prestigiosas de Demóstenes y el coro en la primera escena agonal. A diferencia de Henderson, creemos que Demóstenes desaparece luego de la parábasis para no opacar el proceso de legitimación del Morcillero y resaltar su figura como el verdadero héroe de la pieza.

Al igual que en las otras comedias tempranas, el verdadero héroe cómico es un personaje ficcional, un hombre común, con cierta cuota de estilización heroica, carente de especial notorie-

dad o relevancia política o social, capaz de captar –al menos parcialmente– la identificación del público²⁶. El Morcillero se adapta a este patrón, pero su figura se desempeña al comienzo como un mero *doble cómico* de Paflagonio, idéntico a su antagonista, y requiere, por lo tanto, el aval de un general preeminente, con referencia histórica concreta. Demóstenes tampoco podría asumir en forma definitiva el lugar de héroe cómico, precisamente, por ser un personaje reconocido, incapaz de generar la identificación del ciudadano ordinario; en este sentido, no se ajusta al modelo aristofánico del héroe, pero sí resulta una importante figura de apoyo y un héroe cómico provisorio durante la primera parte de la obra. ¶¶

Bibliografía

Ediciones y traducciones

HALL, F. W. y GELDART, W. M. (eds.) (1906-1907). *Aristophanis Comoediae*. Oxford: Clarendon Press.

HENDERSON, J. (ed.) (2006). *Aristophanes. Acharnians. Knights*. Vol. 1. Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press (1998).

26 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. Coincidimos en este punto con THIERY y creemos que el héroe 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.

- JONES, H. S. (ed.) (1958). *Thucydides. Historiae*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press (1900).
- NEIL, R. A. (ed.) (1966). *The Knights of Aristophanes*. Hildesheim: Georg Olms (1901).
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed.) (1981). *The comedies of Aristophanes. Knights*. Vol. 2. Warminster: Aris & Phillips.
- Bibliografía citada*
- BENNETT, L. J. y BLAKE TYRRELL, W. M. (1990). "Making Sense of Aristophanes' *Knights*". En *Arethusa* 23/2; 235-252.
- BOWIE, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROCK, R. W. (1986). "The Double Plot in Aristophanes' *Knights*". En *Greek, Roman and Byzantine Studies* 27/1; 15-27.
- CHARAUDEAU, P. y MAINGUENEAU, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Trad. de Agoff, I. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores.
- CONNOR, W. R. (1992). *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Indianapolis - Cambridge: Hackett Publishing Company (1971).
- COTTONE, R. S. (2005). *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla loidoría comica*. Roma: Carocci Editori.
- DOVER, K. J. (1959). "Aristophanes, *Knights* 11-20". En *The Classical Review* 9/3; 196-199.
- DOVER, K. J. (1975). "Portrait-Masks in Aristophanes" en NEWIGER, H.-J. (ed.). *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; 155-169 (1967).
- FORD JR., G. B. (1965). "The *Knights* as a source of Aristophanes' attitude toward the demagogue and the *demos*". En *Athenaeum* 43; 106-110.
- GOMME, A. W. (1951). "Four Passages in Thucydides". En *The Journal of Hellenic Studies* 71; 70-80.
- HALLIWELL, S. (1984). "Ancient Interpretations of ὀνομαστί κωμῶδειν in Aristophanes". En *The Classical Quarterly* 34/1; pp. 83-88.
- HALLIWELL, S. (2008). *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEATH, M. (2007). *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1987).
- 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: Levante Editori; 307-319.
- HENDERSON, J. (2003). "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; 63-73.
- LANDFESTER, M. (1967). *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*. Amsterdam: B. R. Grüner.
- MURRAY, G. (1933). *Aristophanes. A Study*. Oxford: 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: Brill; pp. 35-69.
- PARKER, L. P. E. (1991). "Eupolis or Dicaeopolis?". En *The Journal of Hellenic Studies* 111; 203-208.
- RECKFORD, K. J. (1987). *Aristophanes Old-and-New Comedy*. Chapel Hill - London: University of North Carolina Press.
- ROBSON, J. (2009). *Aristophanes. An Introduction*. London: Duckworth.
- SIFAKIS, G. M. (1971). *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. London: Athlone Press.

- SOMMERSTEIN, A. H. (1980). "Notes on Aristophanes' *Knights*". En *The Classical Quarterly* 30/1; 46-56.
- TAILLARDAT, J. (1965). *Les Images d'Aristophane: études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres.
- TAMMARO, V. (1991). "Demostene e Nicia nei 'Cavalieri'". En *Eikasmós* II; 143-152.
- THIERCY, P. (1986). *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres.
- 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.
- WOODCOCK, E. Ch. (1928). "Demosthenes, Son of Alcisthenes". En *Harvard Studies in Classical Philology* 39; 93-108.
- WORMAN, N. (2008). *Abusive Mouths in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WYLIE, G. (1993). "Demosthenes the General - Protagonist in a Greek Tragedy?". En *Greece & Rome* 40/1; pp. 20-30.

Recibido: 24-11-2012

Evaluated: 20-02-2013

Aceptado: 11-03-2013

