

Las emociones de lo risible. La dimensión emocional en la yambografía griega arcaica y en la comedia antigua¹

Sebastián E. Carrizo

IdIHCS, UNLP - CONICET

carrizo_sebastian@hotmail.com

Resumen

La siguiente presentación busca explorar en la yambografía griega arcaica y en la comedia aristofánica las formas de manipulación de las emociones a través de lo risible. Desde nuestra perspectiva, la ridiculización y sátira de las conductas individuales que presentan en escena estos géneros remite a una intencionalidad política que pretende trascender lo meramente risible para denunciar ciertas injusticias comunitarias. En concreto, nos proponemos indagar en determinados

pasajes de los yambos de Arquíloco e Hiponacte y de las comedias de Aristófanes aquellas emociones que trascienden lo risible y presentan una interpelación al auditorio en la instancia misma de performance poética o dramática.



Palabras-clave:
Yambo - comedia
antigua - Arquíloco
- Hiponacte -
Aristófanes.

1. Agradezco los comentarios al texto realizados por el evaluador anónimo. Acerca de la filiación genérica entre el yambo arcaico y la comedia antigua, véase Rosen (1988) y (2013).

El objetivo de esta presentación es simplemente delinear el inicio de un estudio acerca de las emociones y la afectividad en los fragmentos yámbicos de la Grecia arcaica y tratar de establecer algunas proyecciones hacia la comedia antigua. Esta investigación comienza, por lo tanto, en una indagación acerca de la dimensión emocional que entra en juego en la yambografía arcaica y en una búsqueda de las posibles relaciones que esta disposición afectivo-emocional podría entablar con la comedia antigua.

Forma yámbica y forma cómica

Antes de nada, sin embargo, es necesario e importante poner en consideración algunos conceptos procedentes de la propia Antigüedad griega que definen la relación genérica entre la poesía yámbica y la comedia.¹ En esta ocasión en particular, nos interesa referirnos a diferentes pasajes de *Poética* en que Aristóteles

sitúa a la poesía yámbica en los orígenes de la comedia.² En *Po.* 1449b. 2-9, por ejemplo, afirma que –a diferencia de la tragedia– se ha perdido el modo en que la comedia tomó forma, por lo cual no se sabe quién introdujo las máscaras, los prólogos, el número de los actores y otros detalles de este tipo; sin embargo, señala que se conoce a quiénes comenzaron a componer por medio de tramas y argumentos:

ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ
μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν
καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν
ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος
τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. (Arist., *Po.* 1449b 2-9 K.)

Y recién a partir de que esta [la comedia] adquiere determinadas formas se tiene recuerdo de los llamados poetas [cómicos]. Pero se ignora quién la dotó de máscaras, de prólogos, de la pluralidad de actores y de muchas otras cosas semejantes. La composición de argumentos [Epicarmo y Formis] provino en sus orígenes de Sicilia; y fue Crates el primero entre los atenienses quien, prescindiendo de la forma yámbica, comenzó a componer tramas y argumentos universales [...]³

En este pasaje el término ἰδέα tiene el significado de “forma” en su acepción más concreta, similar al sentido con que el filósofo lo utiliza en sus obras sobre biología,⁴ y en vinculación con la materia literaria y con la poesía el término aparece cercano a cierta concepción moderna de “género”. Ahora bien ¿a qué se refiere Aristóteles cuando afirma que Crates dejó de lado “la forma yámbica” (ἰαμβικὴ ἰδέα) y comenzó a componer tramas y argumentos universales (καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους)? ¿Cuáles son aquellas características de la forma yámbica que fueron descartadas para dar paso a la composición de tramas y argumentos universales? ¿Por qué se presenta como excluyentes la ἰαμβικὴ ἰδέα y los καθόλου λόγοι καὶ μῦθοι?

Un indicio que nos permite comenzar a responder estos interrogantes puede encontrarse un poco más adelante en el mismo tratado. En *Po.* 1451b 5-15, Aristóteles realiza la famosa afirmación acerca de que la

2. Para un relevamiento detallado de las consideraciones sobre la poesía yámbica en la obra de Aristóteles, véase Rotstein (2010: 61-150).

3. Las traducciones de los textos griegos nos pertenecen.

4. Cf. Rotstein (2010: 105, n. 152).



poesía es más filosófica que la historia, ya que esta última trata sobre “lo particular” (τὰ καθ’ ἕκαστον) y la poesía sobre “lo universal” (τὰ καθόλου). Para ilustrar las diferencias entre estos dos ámbitos de incumbencia, señala que a la historia le interesa qué hizo o qué le pasó a alguien en particular, por ejemplo, a Alcibiades; en tanto que la poesía presenta caracteres y acciones universales de acuerdo con lo que aparece como verosímil o necesario. En este punto, Aristóteles vuelve a poner de manifiesto cierta diferencia estructural que se da entre la comedia y la poesía yámbica:

διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δηλὸν γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὔτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ’ ἕκαστον ποιούσιν. (Arist., *Po.* 1451b 5-15 K.)

Por esta razón la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, ya que la poesía trata más lo universal, y la historia lo particular. Universal es el tipo [de cosas] que corresponde hacer o decir a cierto tipo [de persona] de acuerdo a lo verosímil o lo necesario; a esto aspira la poesía, asignando [luego] nombres propios [a los personajes]. Particular es, por ejemplo, qué hizo Alcibiades o qué le pasó. Por cierto, esto aparece claro en el caso de la comedia: puesto que solo tras haber compuesto el argumento de acuerdo a lo que es verosímil, recién entonces asignan al azar los nombres, y no componen [sobre un individuo] en particular, como [lo hacían] los poetas yámbicos [...]

Estos dos pasajes de *Poética* nos permiten esbozar algunas respuestas a los interrogantes planteados más arriba. En primer lugar, Aristóteles confronta lo particular con lo universal. De manera bastante clara y sencilla esta dicotomía aparece consignada en la entrada al término καθόλου del *LSJ*: “[...] in the Logic of Arist., of terms, τὸ κ. *general*, opp. τὸ καθ’ ἕκαστον (singular), [...] hence, τὰ κ. *universal* truths, ἢ ποίησις μᾶλλον τὰ κ., ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕ. λέγει. *Po.* 1451b7.” En segundo lugar, bajo estas categorías va a oponer el carácter universal de las tramas y argumentos de la comedia con el carácter



particular de la forma yámbica. En consecuencia, los pasajes de *Poética* dejan entrever que existe una correspondencia entre la “forma yámbica” y la composición poética sobre caracteres particulares; es más, se podría decir que la *ιαμβικὴ ἰδέα* -de acuerdo con Aristóteles- se define, en efecto, por ser una composición satírica o de invectiva dirigida contra alguien en particular.

En cuanto a la función de invectiva, Aristóteles establece precisamente otro vínculo genérico entre el yambo y la comedia. En su percepción ética y dicotómica de los géneros literarios, sitúa la composición de invectivas (*ψόγος*) en el origen tanto de la yambografía arcaica como de la comedia:

διεσπᾶσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκειᾶ ἦθη ἢ ποιήσις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. (Arist., *Po.* 1448b 24-27 K.)

La poesía se dividió de acuerdo al carácter personal [de cada poeta]. Así, los más serios imitaban las acciones nobles y las de quienes son de esta condición, y los más vulgares las de los despreciables, componiendo en primer lugar invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios [...]

De acuerdo con Aristóteles, por lo tanto, las invectivas aparecen desde el comienzo en una línea sucesoria dentro de la cual se encuentran tanto el yambo como la comedia. Este razonamiento conduce a la conclusión de que aquellos poetas yámbicos que antiguamente componían invectivas –contra personas particulares (*τὰ καθ’ ἕκαστον*), reponemos nosotros–, devinieron posteriormente autores de comedias que escribían invectivas por medio de argumentos y tramas de carácter universal (*καθόλου λόγῳ καὶ μῦθοι*):

παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ’ ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκειᾶν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμωδοποιῶν ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι (Arist., *Po.* 1449a 2-5 K.)

Y luego de que aparecieran la tragedia y la comedia, de aquellos que se inclinaban a uno u otro tipo de poesía según su propia naturaleza, unos devinieron de poetas yámbicos en autores de comedias y otros de poetas épicos en poetas trágicos [...]



Invectivas yámbicas e invectivas cómicas

Las invectivas (ψόγοι) dirigidas contra un enemigo o adversario (ἐχθρός) son uno de los rasgos más destacados de la yambografía arcaica. A este tipo de crítica o sátira personal los helenísticos lo denominaron κωμωδεῖν ὄνομαστί, es decir, burlarse por el nombre propio.⁵

Es precisamente en relación a la invectiva que podemos realizar un primer acercamiento a la dimensión emocional de estos géneros poéticos. El ψόγος implica un antagonismo entre una *persona loquens* y un ἐχθρός al cual se satiriza públicamente. En el caso, por ejemplo, de Arquíloco de Paros, el ἐχθρός por antonomasia es Licambes. En el de Hiponacte de Éfeso, Búpalo. Y en las primeras comedias de Aristófanes –particularmente *Acarnienses* y *Caballeros*– el ἐχθρός al cual se va a exponer satíricamente es el demagogo Cleón.

En los poemas de Arquíloco el nombre Licambes aparece citado al menos siete veces, todas ellas en su condición de padre de dos jóvenes muchachas. La tradición biográfica de Arquíloco se ha encargado de propagar la historia de un supuesto compromiso de matrimonio entre el poeta y Neobule, una de estas muchachas, propiciado por el propio Licambes, quien poco tiempo después se habría retractado en su decisión. Un episodio de este relato biográfico puede verse en los fragmentos del poeta de Paros:

πάτερ Λυκάμβρα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
 τίς σὰς παρήειρε φρένας
 ἦις τὸ πρὶν ἠρήρεισθα; νῦν δὲ δὴ πολὺς
 ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως. (Arquíloco, fr. 172 W.)
 ὄρκον δ' ἐνοσφίσθης μέγαν
 ἄλας τε καὶ τράπεζαν. (Archil., fr. 173 W.)

Padre Licambes ¿cómo has podido tramar esto?
 ¿Quién te quitó la razón,

5. *Schol. Aristid. Or.* 3.8: “Después de que Cleón querelló a Aristófanes por *hýbris* (κατηγορήσαντος δὲ τοῦ Κλέωνος Ἀριστοφάνους ὕβρεως) se impuso una ley de acuerdo a la cual no se permitiría más burlarse por el nombre (ἔτεθη νόμος μηκέτι ἐξεῖναι κωμωδεῖν ὄνομαστί).”



sobre la que antes te has apoyado? Grande es ahora
 el ridículo que muestras ante los ciudadanos.
 Quebraste un gran juramento,
 por la sal y por la mesa.

Estos fragmentos funcionan como exordio de una composición epódica de Arquíloco (ff. 172-181 W.) que contiene la famosa fábula acerca de las consecuencias de la amistad entre un águila y una zorra. Podemos observar que en ellos se presenta una recriminación en segunda persona dirigida contra Licambes por alguna decisión desafortunada que ha tomado producto de un estado de enajenación (παρήειρε φρένας). Es probable que esta decisión y sus consecuencias se hayan hecho públicas, por lo cual Licambes habría quedado en ridículo, pero tal vez haya sido este mismo poema el que ha servido para difundir entre los miembros de la comunidad la conducta y el accionar de este personaje. En este sentido, dentro del contexto el adverbio νῦν es ambiguo y podría estar refiriendo al momento en que Licambes ha tomado decisiones equivocadas o al momento mismo en que el poema difunde estas decisiones.

El epíteto en vocativo πᾶτερ, que por lo común aparece en la épica como una fórmula de reverencia para dirigirse a un anciano respetable,⁶ se emplea aquí de manera irónica. Ya no tiene un matiz puramente formular, sino que alude también de manera mordaz a Licambes en tanto “padre” de Neobule y, en consecuencia, al conflicto generado por la decisión de romper -supuestamente- el compromiso de matrimonio entre esta hija y Arquíloco. En el fragmento que lo continúa, fr. 173 W., se lo acusa de haber quebrantado un juramento. Este perjurio lo convirtió en el hazmerreír de su comunidad. La expresión ἄλας τε καὶ τράπεζαν simboliza en el epodo una alianza que ha sido contraída con el reducido grupo de hombres nobles que constituyen la ἐταιρεία (facción política) en el ámbito del banquete y en el simposio. Se jura por la sal y por la mesa que se comparte. Por lo cual, se puede suponer que el juramento contraído por Licambes involucra a todo el círculo político de la ἐταιρεία y que, tal vez, este juramento podría haber sido sellado con un compromiso de matrimonio. Es decir, Licambes no se habría retractado del matrimonio entre su hija y el poeta sino de una alianza política entre dos familias que involucraría los destinos de esa facción política dentro de la isla de Paros. La fábula que continúa a estos fragmentos, que trata sobre la traición del águila al pacto de amistad contraído con la zorra, sirve para ilustrar el perjurio de Licambes y sus posibles consecuencias. En efecto, esta traición se produce por la violación de los

6. *Il.* 24.362; *Od.* 7.28; 17.553; 18.122.



vínculos de comensalidad (el águila da de comer las crías de la zorra a sus polluelos) y el castigo del águila también deviene recíprocamente una condena de comensalidad (tras robar carne de una víctima sacrificial, el nido del águila se prende fuego por una brasa que permanecía encendida en la carne, los polluelos terminan cayendo y son devorados por la zorra).⁷

Arquíloco emplea la fábula con una función de invectiva, enmascarando detrás de las figuras animales a sus adversarios. Precisamente, un fragmento de otro epodo del poeta (fr. 187 W.) pertenece a la fábula del mono y la zorra, en la cual se satiriza a un tal Cerícidas. Aristófanes cita casi textualmente este fragmento en *Acarnienses* 120:

τοιῦνδε δ' ὧ πίθηκε τὴν πυγὴν ἔχων (Archil., fr. 187 W.)
 ¡Mono! ¿Teniendo semejante culo...?

Τοιόνδε δ', ὧ πίθηκε, τὸν πῶγων' ἔχων (Ar., *Ach.* 120 C.)
 ¡Mono! ¿Teniendo semejante barba... ?

Dos cuestiones parecen destacarse de la cita que Aristófanes realiza del fragmento de Arquíloco. La primera de ellas es que Aristófanes es consciente de la función de invectiva con la cual Arquíloco emplea la fábula animal, y, en consecuencia, también es consciente de que la comedia trabaja con una tradición de ψόγος yámbico. La segunda es que el comediógrafo no duda en que el auditorio cómico podrá decodificar la alusión a una tradición de invectiva yámbica de un poeta de por lo menos dos siglos antes de la Atenas del s. V., por ende, el auditorio también es consciente de esta línea sucesoria de ψόγος.

Por su parte, Hiponacte dirige sus invectivas contra los escultores Búpalo y su hermano Atenis, supestamente por una cuestión de venganza artística. En este caso, la tradición biográfica dice que los dos hermanos hicieron un retrato del poeta ridiculizándolo a causa de su fealdad. Por este motivo, Hiponacte compuso sus invectivas yámbicas contra ellos. En el fragmento 20 Dg. el poeta de Éfeso emplea la escrología y la obscenidad típicas del ψόγος yámbico contra Búpalo:

7. Para la función de la fábula en Arquíloco véanse Corrêa (2010: 17-178) y Swift (2014). Particularmente para el carácter político de esta fábula, véanse Steiner (2012: 12-19) y Carrizo (2023).

τούτοισι θηπέω>ν τοὺς Ἐρυθραίων παῖδας
ὁ μητροκοίτης Βούπαλος σὺν Ἀρήτηι
καὶ ὑφέλξων τὸν δυσώνυμον τᾶρτον. (Hippon., fr. 20 Dg.)

con esto engaña a los hijos de Eritras,
Búpalo, el que se coge a su madre, con Arete,
para luego tirarse hacia atrás la piel con mal nombre.

De manera directa y llamándolo por su nombre, Hiponacte designa a Búpalo con el epíteto μητροκοίτης. Otro tipo habitual de escenas, en este caso más cercanas a lo cómico que a la invectiva, son los episodios de reyerta en que suelen verse involucrados los personajes del poeta de Éfeso. En los ff. 121-122 Dg., por ejemplo, la *persona loquens* aparece desafiante y amenaza a Búpalo:

λάβετέ μεο ταιμάτια, κόψω Βουπάλωι τὸν ὀφθαλμόν. (Hippon., fr. 121 Dg.)
¡Ténganme la ropa! Golpearé a Búpalo en el ojo.

ἀμφιδέξιος γάρ εἰμι κοῦκ ἀμαρτάνω κόπτων. (Hippon., fr. 122 Dg.)
Ambidiestro soy y no erro cuando golpeo

Al igual que sucede con respecto a Arquíloco, Aristófanes emula frecuentemente este tipo de reyertas. En una de estas escenas típicas, *Lisístrata* 360-61, en medio del altercado entre el coro de viejos y el de viejas se hace referencia explícita a los golpes recibidos por Búpalo:

[X. ΓΕ.]
Εἰ νῆ Δί' ἤδη τὰς γνάθους τούτων τις ἦ δις ἢ τρις
ἔκοψεν ὥσπερ Βουπάλου, φωνήν ἂν οὐκ ἂν εἶχον. (Ar., *Lys.* 360-1 C.)

[CORIFEO DE VIEJOS]
¡Por Zeus! Si alguien les hubiera dado ya dos o tres golpes en la mandíbula, como a Búpalo, ya no tendrían voz.

Este tipo de alusiones nos permiten nuevamente deducir que Aristófanes era consciente del empleo de ciertos dispositivos cómicos y de invectiva de la yambografía arcaica, y también de la vigencia de Hiponacte para el público ateniense del s. V.

Por último, específicamente con respecto a las primeras obras de Aristófanes, el rival que suele aparecer satirizado detrás de sus personajes es Cleón. En *Acarnienses*, por ejemplo, el coro y Diceópolis suelen realizar invectivas directas contra Cleón:

[ΧΟ.]

Οὐκ ἀνασχίσομαι μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὄν
κατατεμῶ τοῖσιν ἵππεῦσι καττύματα. (Ar., *Ach.* 299-301 C.)

[CORO]

No me voy a contener y no me des tus razones porque te odio aún más que a Cleón; y a este lo voy a cortar en pedazos [para hacerle] sandalias a los caballeros.

Además, en diversos pasajes de esta obra el coro se explaya sobre la acusación que Cleón habría llevado adelante contra Aristófanes ante el Consejo —tras la realización de *Babilonios* en el año 426— por haberse burlado de los oficiales atenienses elegidos por sorteo o por votación, y de Cleón, habiendo extranjeros presentes.⁸ En uno de estos pasajes el coro dirige otra invectiva, entre tantas, contra Cleón a causa de estas acusaciones:

[ΧΟ.]

Πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω
καὶ πᾶν ἐπ' ἔμοι τεκταινέσθω.
Τὸ γὰρ εὖ μετ' ἔμοῦ καὶ τὸ δίκαιον

8. Ar., *Ach.* 366-84, 488-508, 628-64; *Schol. in Ar. Ach.* 378. Acerca de la acusación pública de Cleón contra Aristófanes ante el Consejo, véase Buis (2019: 75-109).

Ξύμμαχον ἔσται, κού μή ποθ' ἀλῶ
 περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος
 δειλὸς καὶ λακαταπύγων. (Ar., *Ach.* 359-64 C.)

[CORO]

Ante esto, que maniobre Cleón y que planee todo contra mí. El bien y lo justo serán mis aliados, y jamás quedaré preso en torno a la ciudad por ser como ese cobarde y maricón.

Es en *Caballeros* (424 a. C.), sin embargo, en donde Aristófanes caricaturiza y se burla de Cleón de manera más incisiva. En esta obra la invectiva se produce a través de un *agón* entre dos de los personajes: Paflagonio (el nuevo y abusivo esclavo en casa de Demo) y Agorácrito (el vendedor de morcillas que los antiguos esclavos trajeron para disputarle el lugar a Paflagonio). La identificación de Paflagonio con Cleón implica un empleo velado de la sátira y de las invectivas contra la figura del político ateniense.

En el prólogo de *Caballeros*, por ejemplo, con la presentación del conflicto tras el arribo de Paflagonio, los antiguos esclavos lo describen como un demagogo que con sus adulaciones, denuncias y engaños se gana inmediatamente la preferencia del amo, Demo:

[OI. A]

Οὗτος καταγνοὺς τοῦ γέροντος τοὺς τρόπους,
 ὁ βυρσοπαφλαγῶν, ὑποπεσῶν τὸν δεσπότην
 ἤκαλλ', ἐθῶπευ', ἐκολάκευ', ἐξηπάτα
 κοσκυλματίοις ἄκροισι, τοιαυτὶ λέγων·
 «ὦ Δῆμε, λοῦσαι πρῶτον ἐκδικάσας μίαν,
 ἐνθοῦ, ῥόφησον, ἔντραγ', ἔχε τριώβολον.
 Βούλει παραθῶ σοι δόρπον;» Εἶτ' ἀναρπάσας
 ὅ τι ἂν τις ἡμῶν σκευάσῃ τῷ δεσπότη
 Παφλαγῶν κεχάριστα τοῦτο. Καὶ πρώην γ' ἐμοῦ
 μᾶζαν μεμαχότος ἐν Πύλῳ Λακωνικῆν,
 πανουργότατά πως παραδραμῶν ὑφαρπάσας
 αὐτὸς παρέθηκε τὴν ὑπ' ἐμοῦ μεμαγμένην. (Ar., *Eq.* 46-57 C.)



[SIRVIENTE 1]

El susodicho curtidor Paflagonio, luego de observar las costumbres del viejo, se tiró a los pies del amo, comenzó a mover la cola, a adularle, a engatusarlo y a embaucarlo con las puntas de sus cueros, hablándole así: “Demo, tómame un baño apenas termines de juzgar un solo pleito, pica algo, traga, devora, ten el trióbolo. ¿Quieres que te sirva la cena?” Luego el Paflagonio arrebató lo que cualquiera de nosotros tiene preparado y se lo ofrece alegremente al amo. Precisamente el otro día yo tenía lista una torta lacedemonia en Pilos, [no sé] de qué manera se me adelanta con sigilo, me la arrebató y le sirve como propia la torta preparada por mí.

Este famoso pasaje hace alusión a hechos históricos que tienen a Cleón como protagonista. El primero de ellos es el aumento a tres óbolos que habría propiciado Cleón en el salario de los δικαστής por la jornada en el tribunal de Helia.⁹ El segundo hecho refiere al triunfo ateniense sobre los lacedemonios sitiados en la isla de Esfacteria. El general Demóstenes, en la primavera del 425, logró apoderarse de Pilos en la costa de Mesenia y forzó a parte del ejército lacedemonio a retirarse a la isla de Esfacteria. Tras algunas negociaciones en Atenas para lograr un tratado de paz, la embajada espartana se retiró sin llegar a ningún acuerdo por las duras condiciones impuestas por Cleón. Llegado el invierno y ante la escasez de víveres, arribaban noticias a Atenas sobre la desmoralización de las tropas atenienses en Pilos y se rumoreaba que la posibilidad de vencer a los lacedemonios se hacía cada vez más difícil y distante. A raíz de esto, en Atenas se acusaba a Cleón de haber rechazado las propuestas de paz. Tucídides señala que acorralado, Cleón arremetió en la Asamblea contra el general Nicias, contrincante político, diciéndole que con sus tropas sería fácil tomar Esfacteria “si los estrategas fueran hombres” (εἰ ἄνδρες εἶεν οἱ στρατηγοί). Nicias propuso que fuera Cleón entonces quien comandara la campaña. La Asamblea avaló esta propuesta y designó a Cleón al frente de la expedición. Este llegó a Pilos con grandes refuerzos y tomó la conducción de la campaña de Demóstenes. Desembarcó en Esfacteria e hizo prisionero a los espartanos que sobrevivieron al asedio por más de seis meses en la pequeña isla nunca habitada. La famosa victoria de Pilos le otorgó gran popularidad a Cleón entre los ciudadanos atenienses.¹⁰

9. *Schol. in Ar. V.* 88; *Schol. in Ar. Av.* 1541; cf. Sommerstein (1981: 147 n. 51).

10. Th. 4.26-42.

Por estas y otras alusiones que aparecen en la obra es posible identificar que los dos antiguos sirvientes hostigados por Paflagonio enmascaran a los generales Nicias y Demóstenes. A este último le arrebató “la torta lacedemonia en Pilos” para otorgársela a Demo como si la hubiera amasado él mismo. Paflagonio aparece retratado en toda la obra como un demagogo oportunista que desprecia a Demo, su amo, pero que por ambición de poder e interés propio dirige todas sus acciones para ganarse el beneplácito de este.

A modo de conclusión

El recorrido de este trabajo ha buscado simplemente poner en consideración dos dimensiones de la relación entre la yambografía arcaica y la comedia antigua: en primer lugar, la vinculación genérica que presenta Aristóteles a partir de la función de ψόγος de ambas formas poéticas y la distinción entre el carácter particular de la invectiva yámbica y el carácter universal de la invectiva de la comedia. La distinción se hace presente en tanto el yambo se dirige contra adversarios particulares, individualizados, atacados en forma personal, en tanto la comedia satiriza conductas sociales generales, detrás de la máscara de Paflagonio no aparece solamente Cleón, sino todos los demagogos que pretenden hacerse ricos a costas del pueblo.¹¹

En segundo lugar, en este trabajo se ha intentado mostrar que en ambos géneros se produce una manipulación de las emociones a través de lo risible. Desde nuestra perspectiva, la ridiculización y sátira que presentan en escena estos géneros remite a una clara intencionalidad política que busca trascender lo meramente risible para exponer ante el auditorio determinadas conductas: ya sean particulares y en grupos comunitarios reducidos como en los casos de Arquíloco y de Hiponacte, o universales y en dimensiones sociales mucho más amplias como en Aristófanes. En concreto, es posible considerar en el uso del ψόγος, tanto en el yambo como en la comedia, el surgimiento de una emoción que trasciende lo risible y que interpela al auditorio en la instancia misma de performance poética o dramática. Esta emoción no es otra que la “indignación”.¹² La indignación contra el ἐχθρός del grupo comunitario o de la ciudad contiene una fuerza emocional capaz de impulsar la condena social de esos adversarios o de llevar adelante una transformación política como la que parece pretenderse en *Caballeros*:

11. Cf. Ar. *Eq.* 1145-49.

12. Acerca de la “indignación” como emoción movilizadora en la comedia aristofánica véase Fernández (2021).



[XO.]

Λοιδορήσαι τοὺς πονηροὺς οὐδέν ἐστ' ἐπίφθονον,
ἀλλὰ τιμὴ τοῖσι χρηστοῖς, ὅστις εὖ λογίζεται. (Ar., *Eq.* 1274-75 C.)

[CORO]

Insultar a los canallas no es algo censurable, sino un honor para los hombres decentes que razonan de buen modo.

Referencias bibliográficas

- Buis, E. J. (2019). *El juego de la ley. La poética cómica del derecho en las obras tempranas de Aristófanes (427–414 a.C.)*. Madrid.
- Carrizo, S. E. (2023). “«Me comeré a tus hijas». Amistad, traición y venganza en un epodo de Arquíloco de Paros”, *Nova Tellvs* 41(1): [En prensa].
- Corrêa, P. da C. (2010). *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*, São Paulo.
- Coulon, V. & van Daele, M. (Eds.) (1967). *Aristophane. T. I: Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*. Paris, 1er. ed. corr.
- Degani, E. (Ed.) (1991). *Hipponactis testimonia et fragmenta*. Stuttgart.
- Fernández, C. (2021). “Las emociones en la Antigüedad: indignación y envidia en Aristóteles y Aristófanes”, *Circe* 25(1): pp. 75-98. <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2021-250104>
- Kassel, R. (Ed.) (1968). *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford, 1er. ed. corr.
- Rosen, R. (1988). *Old Comedy and the Iambographic Tradition*. Atlanta, Georgia.



Rosen, R. (2013). *Iambos*, comedy and the question of generic affiliation. En E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò (eds.): *Greek Comedy and the Discourse of Genres*. Cambridge, pp. 81-97.

Rotstein, A. (2010). *The Idea of Iambos*. Oxford.

Sommerstein, A. H. (Ed.) (1981). *The Comedies of Aristophanes. Vol. 2: Knights*. Warminster.

Steiner, D. (2012). “Fables and Frames: The Poetics and Politics of Animal Fables in Hesiod, Archilochus, and the *Aesopica*”, *Arethusa* 45(1): pp 1-41.

Swift, L. (2014). “The Animal Fable and Greek Iambus: *Ainoi* and half-*ainoi* in Archilochus”. En Ch. Werner, B. B. Sebastiani, A. O. Dourado-Lopes (eds.): *Gêneros poéticos na Grécia Antiga: confluências e fronteiras*. São Paulo: pp. 49-77.

Swift, L. (Ed.) (2019). *Archilochus: The Poems*. Oxford.

West, M. L. (Ed.) (1998). *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*. Oxford, 3er. ed.

