



Fernández, Claudia Nélica

Las voces del personaje cómico: A propósito del verso 600 de Plutos de Aristófanes

Synthesis

1997, vol. 4, p. 127-140

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Fernández, C. N. (1997) Las voces del personaje cómico: A propósito del verso 600 de Plutos de Aristófanes. [En línea] Synthesis, 4. Disponible en:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2606/pr.2606.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

LAS VOCES DEL PERSONAJE CÓMICO. A PROPÓSITO DEL VERSO 600
DE *PLUTOS* DE ARISTÓFANES*

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ

Οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης. (*Plutos*, v. 600)
Pues no (me) persuadirás, aunque (me) persuadas

Con estas palabras, Crémilo, el protagonista de *Plutos*, da por finalizado el debate agonal de la comedia, aunque formalmente éste todavía se extiende por algunos versos más.¹ La aseveración, provocativamente contradictoria, no puede pasar inadvertida; acentúa la idea de que la victoria de Crémilo no resulta la consecuencia “natural” de la exposición razonada que normalmente el agón dramático pone en escena, sino, más bien, la imposición del héroe, quien, por otra parte, no ha sabido responder más que con insultos y exabruptos² a su adversaria Penía, personificación alegórica del concepto de pobreza. Ella, en cambio, ha fundamentado su discurso de manera más sólida, con afirmaciones de proyección más amplia en el desarrollo de la pieza.³ No

* Este trabajo ha sido presentado en el XIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Catamarca, septiembre de 1996).

¹ Formalmente la escena es un semiagón, que se extiende desde el verso 487 hasta el 618 - katakeleusmós: 487-8 (tetrámetros anapésticos), epirrema: 489-597 (tetrámetros anapésticos), 598-618 (dímetros anapésticos). El debate dialéctico termina en el verso 600; Penía reconoce su derrota en el v. 603, aunque su partida no está libre de futuras amenazas (vv. 608-9).

² Cfr. vv. 526, 592, 598, 604 y 610. Por su parte, Penía pone en evidencia la incompetencia lingüística de Crémilo en el v. 557.

³ Los vv. 532-4 de Penía son la negación exacta de los vv. 160-1 de Crémilo. También la misma relación vincula los vv. 468-70 y 182-3. La partida de Penía y sus amenazas no

es el propósito del presente trabajo ofrecer una propuesta de análisis del agón en cuestión, sino reflexionar a partir del citado verso 600 acerca de las peculiaridades de la afirmación de Crémilo en el marco del agón que la contiene y alcanzar algunas conclusiones provisorias sobre la configuración del “yo” del héroe cómico a partir de su discurso.

En el marco de la oratoria agonal, las palabras de Crémilo resultan especialmente escandalosas; no cumplen el principio de cooperación necesaria en toda conversación. Precisamente el debate presupone una especie de contrato fiduciario, que implica la confianza de cada uno de los participantes en la posibilidad de convencer al otro. En este sentido, el final abrupto que impone Crémilo al diálogo puede leerse como una subversión paródica a las reglas de la *peithó*. En Grecia, la retórica y el drama fueron géneros condicionados por su naturaleza pública y encontraron entre sí una visible correspondencia.⁴ El espectador ateniense estaba acostumbrado a oír y evaluar juicios, tanto en la asamblea como en las cortes, y el comediógrafo se vale de esta familiaridad de la audiencia con la práctica retórica política. Es así que el agón, sea trágico o cómico, se construye sobre la base de este tipo de debates, como una forma de juicio donde la audiencia, o el coro en su representación, ocupa el lugar de los jueces. Este agón en particular ha comenzado con un léxico cargado de términos de connotación jurídica;⁵ vale decir, explícitamente se plantea como un verdadero juicio.

Pero el objeto de la parodia, lo parodiado, no se limita a un único referente. En las palabras de Crémilo, reconocemos, además del eco de la retórica judicial y política, la impronta del estilo eurípideo. Eurípides tuvo especial preferencia por el discurso retórico y se destacó por su

dejan huella; la acción de la comedia continúa para los personajes como si la escena agonal no hubiera ocurrido. Sin embargo, la interpretación del episodio resulta del todo relevante para la eventual lectura de la obra. Un detallado comentario sobre el agón puede leerse en Sommerstein (1984); no adherimos, sin embargo, a su propuesta interpretativa de la comedia.

⁴ Cfr. Ober & Strauss (1990).

⁵ Cfr. v. 433 (ποίησω τήμερον δοῦναι δίκην), vv. 459, 428, 458 y v. 460 (ἀδικεῖν με), v. 480 (τίμημ'), v. 480 (τῆ δίκη). Inclusive el v. 483 es hiperbólico al estilo del lenguaje jurídico (cfr. Lysias 28,1 y Aristofonte, fr. 9K).

estilo sofisticado.⁶ Como otras clases de subversiones, este tipo de parodias están al servicio del efecto cómico, potenciado por el recurso de lo ἀπροσδόκετον. El valor de la parodia en Aristófanes no se agota en la función crítica y el efecto humorístico.⁷ El verso que estamos comentando también debe entenderse en relación con el conjunto de pasajes intertextuales en los que Aristófanes manipula las obras de Eurípides y el estilo eurípideo, con variados objetivos y alcances.⁸

En el teatro griego antiguo, el status semiótico del diálogo resulta superior a otros tipos de lenguajes.⁹ En relación con el personaje, el discurso define sus relaciones “interpersonales” y construye, además, sus propias determinaciones y rasgos distintivos. Las palabras de Crémilo, en consecuencia, cifran su construcción como figura dramática. Al dar por tierra con uno de los presupuestos fundamentales del diálogo,

⁶ Las palabras de Crémilo remedan sin duda versos de Eurípides, como el 332 de *Bacantes*, cuando Cadmo le dice a Penteo, en un contexto totalmente diverso y con una significación también diferente: φρονῶν οὐδὲν φρονεῖς.

⁷ Muy abundante es la bibliografía existente sobre parodia. Sorprendentemente la definición de parodia que ofrece la estudiosa canadiense L. Hutcheon (1985), de acuerdo con su manifestación en el arte contemporáneo, se adecua, en nuestra opinión, al perfil de la parodia aristofanesca. En este sentido, nos parecen fundamentales dos rasgos esenciales que comparten la comedia antigua y la textualidad posmoderna: la intertextualidad y la autorreferencia (metadiscursividad). Hutcheon define la parodia como una repetición con distancia crítica, como una transcontextualización. Le reconoce una fuerza ambivalente, a la vez conservadora y revolucionaria. Con respecto a la parodia en la comedia de Aristófanes, nos ha parecido esclarecedor el trabajo de Foley (1994) sobre el uso de la parodia trágica en *Acarnienses*. Foley expone el alcance del recurso más allá de su efecto crítico o humorístico. La parodia resulta una fuente de autoridad y reconocimiento social por parte del poeta y del género cómico. Bremer (1993), por su parte, enumera una serie de pasajes intertextuales sin intención paródica (cfr. pp. 144-160); sería útil pensarlos como parodia y redefinir el concepto en relación con la práctica aristofanesca.

⁸ Vale recordar el tan citado εὐριπίδαριστοφανίζων de Cratino (Ecolio a la *Apología* de Platón 19c: PCG III 2, test. 3 = fr 471 K), término que sugiere la identificación de la técnica poética de Eurípides y Aristófanes. La parodia eurípidea se ha internalizado de tal modo en el teatro de Aristófanes que ha resultado su propio “estilo”.

⁹ El diálogo no sólo construye la historia, presenta a los personajes y manipula el tiempo, sino que también denota los espacios. A través del lenguaje verbal se crea la “escenografía”. El discurso centraliza y guía el proceso de semiosis, abasteciendo aspectos que el teatro moderno cubre con signos visuales.

Crémilo no proclama su derrota ni deja al descubierto su incompetencia para vencer en el agón, como algunos suponen; simplemente pone en evidencia su negativa de acatar las premisas básicas de la retórica de *peithó*. Se declara invulnerable al eventual efecto perlocutorio de las palabras de Penía y hace ostentación del individualismo y desmesura características del héroe cómico, acallando al mismo tiempo el poder del adversario. Como bien ha reconocido J-C. Carrière, el héroe cómico actúa con total independencia, como un tirano; su libertad de acción y de palabra no encuentra ningún obstáculo, por esto su configuración no tiene consistencia psicológica.¹⁰

La orientación de esta lectura, que explica el citado verso de Crémilo en función de su comportamiento dramático, se vincula con una de las problemáticas de la comedia aristofanesca más discutida. Habría un consenso explícito en la crítica especializada en negar el rótulo de “tipo” al héroe de la comedia antigua, a pesar de los variados intentos por delimitar sus rasgos y clasificar sus especies.¹¹ El interés estaría dado en preservar la originalidad del comediógrafo, al punto de cargar las tintas en los trazos psicológicos del personaje, lo que origina apreciaciones diversas acerca de los mismos. En el caso de Crémilo en particular, resulta interesante rastrear los disímiles comentarios que ha generado, desde una valoración extremadamente positiva de su figura, hasta una devaluación de su comportamiento por contradictorio e irónico.¹² La

¹⁰ Cfr. Carrière (1979), p. 122.

¹¹ Diversas propuestas de clasificación del héroe cómico nos ofrece la crítica. La concepción de Whitman (1964) sobre el tema es para todos ellos fundadora. Como Whitman, todos concluyen que el héroe cómico no puede ser considerado un tipo; de todos modos ofrecen sus tipologías. Así McLeish (1980), por ejemplo, propone tres clases “refinadas” de héroes: *spondaios*, *bomolochos* y *poneros*. Thiery (1986), por su parte, sólo percibe un comportamiento idéntico en Diceópolis y Peisetero, héroes de *Acarnienses* y *Aves* respectivamente, por lo que infiere que no habría un rol que identificara a los héroes como una entidad anónima y social.

¹² Flashar (1967), uno de los representantes de la crítica que propone una lectura irónica de *Plutos*, hace hincapié en la falsedad del protagonista y en la contradicción entre lo que dice y lo que hace. Thiery (1986), en cambio, lo describe como un dechado de virtudes: buen padre, buen esposo, buen amo, piadoso, justo, fiel, amigo, generoso, totalmente desprovisto de *ponería* (p. 286). McLeish (1980) también lo incluye en el tipo de héroe

confusión puede surgir, además, por la insistencia con la que Aristófanes calificó su obra como particular y superior frente a la de sus competidores.¹³ Pero el propio Aristófanes ha dado cuenta de la recurrencia de variados tipos¹⁴ de los que no ha podido prescindir, en vistas de obtener la aceptación popular. Nos parece importante suscribir al reconocimiento de un rol codificado también para el héroe cómico, lo que significa suponer por parte de la audiencia, la interpretación del comportamiento del protagonista como una serie de rasgos previsibles, junto con otros atributos más o menos originales. Probablemente la palabra "tipo", asociada a un modelo fijo de cliché y comportamiento idéntico, connota trazos negativos que intentamos evitar.¹⁵ La palabra rol,¹⁶ en cambio, está al margen de estos presupuestos. En el caso de *Plutos*, considerar que Crémilo continúa cumpliendo con eficacia el rol de héroe de la comedia antigua, como sus predecesores, tiene consecuencias virtuales para la determinación del género de la pieza, considerada por muchos comedia media.

Sobre un rol previamente codificado, bien puede el autor integrar propiedades individuales. Los límites del rol se van convalidando y desplazando de comedia en comedia, creando la diversidad sobre la

spoudaios, es decir, honesto, involucrado en acciones solemnes, sin motivaciones cómicas. Han olvidado la "lección" de Whitman, quien bien fundamentó que el comportamiento del héroe cómico, por sus orígenes literarios y extraliterarios, es ajeno a toda noción de moralidad. La insistencia de Crémilo en su condición ética responde al argumento particular de la comedia, que se basa en la ecuación buenos=pobres.

¹³ Cfr. *Nubes*, vv. 542-48; *Avispas*, vv. 1044, 1053, 1055; *Ranas*, v. 1373; *Asambleístas*, v. 581.

¹⁴ Cfr. *Nubes*, vv. 537-44; *Avispas*, vv. 56-63; *Paz*, vv. 740-48, 750 b y *Ranas* vv. 1 ss.

¹⁵ Sólo se le ha reconocido la categoría de tipo al personaje secundario de la comedia. Muy citada ha resultado la propuesta de Cornford (1914), que retoma taxonomías del *Tractatus Coislinianus*, y por lo tanto probablemente aristotélicas, sobre tres tipos fundamentales: *bomolochos*, *eiron* y *alazon* (cfr. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, 1127a21-26, 1127b9ss., y *Retórica* 1419b8-10 y 1128a4-7). Para Carrière (1979) los tipos de la comedia se definen especialmente por sexo, edad y ocupación y su significación es más sociológica que psicológica. El *bomolochos*, por ejemplo, no sería un tipo sino un registro de lengua (cfr. pp. 123-130).

¹⁶ Partimos de la famosa distinción de Greimas entre actante, actor y rol. Para Greimas el personaje se manifiesta como rol cuando presenta una función fuertemente determinada por el código, nivel intermedio entre la estructura profunda y la estructura superficial. Crémilo, por ejemplo, es el mismo actor que Blepsidemo, sólo que cumple un rol distinto.

recurrencia. Por otra parte, que el individualismo sea un atributo reiterado del héroe cómico no indica que éste sea un individuo.¹⁷ La conducta lingüística del héroe cómico no puede considerarse expresión de una psicología individual, porque se descontextualiza el drama y se pierde de vista al espectador original.

Podrá objetarse, con respecto a Crémilo, que uno de los rasgos sobresalientes del héroe cómico, su competencia como orador, queda eclipsada precisamente en el agón formal de la pieza. Sucede que Crémilo ya ha dado sobradas muestras de su habilidad retórica durante la *peithó* a Plutos (vv. 101-198), exitosamente concluida según lo proclama el dios en los versos 198 y 252.¹⁸ En el agón, en cambio, Crémilo se afirma a sí mismo y demuestra que la voluntad (el querer) y el poder no son escindibles en el héroe cómico.¹⁹ A la presencia escénica de Crémilo no le precede ningún trasfondo mítico que anticipe o determine su función y por esto debe dar suficientes pruebas de los trazos más significativos de su papel dramático. El final del agón subraya el compromiso de Crémilo con el rol protagónico que juega y su triunfo resulta una anticipación simbólica del triunfo del designio utópico de la comedia, ajeno a todo atisbo de verosimilitud y lógica. La figura de Penía, por su parte, ha sido asociada desde su aparición con una Erinia, y por lo tanto, puede ser considerada representación metonímica de la tragedia. También sus pensamientos encuentran en la tragedia su referente más próximo, al igual que su estilo paratrágico.²⁰ La figura de Crémilo, enfrentada a la de Penía, podrá interpretarse también

¹⁷ Quizá éste sea el error más notorio de la concepción de Whitman con respecto al héroe cómico. Whitman asimila el héroe cómico al héroe trágico y encuentra en el individualismo una nota común entre ambos, que le permite fundamentar la naturaleza heroica del protagonista.

¹⁸ En el verso 198 Plutos se dirige a Crémilo y Carión conjuntamente: Εὖ τοι λέγειν ἔμοιγε φαίνεσθον πάνυ; en el 251, se declara persuadido: πείθομαι. La obra no ha sido ajena a temas relacionados con el poder y significado de las palabras. Amo y esclavo han planteado en sus diálogos problemáticas metalingüísticas, de semiosis interpretativa (vv. 45-55).

¹⁹ Cfr. Carrière (1979), p. 122.

²⁰ Cfr. vv. 423-24, 601, 103, 605.

como el enfrentamiento de los géneros teatrales que se oponen dentro de un mismo paradigma, el del drama griego. En este sentido, valen como figuras metateatrales.²¹

Pero la supremacía de la función sobre la psicología en el personaje, no invalida la contradicción semántica de la frase en cuestión y sólo explica una parte de ella. El verso 600 expone una aseveración alécticamente modalizada ("no me persuadirás"), con una eventualidad semánticamente contradictoria ("aunque me persuadas"), que sugestivamente parece, sin embargo, confirmada por el desarrollo previo del debate. Siempre en relación con la construcción dramática del personaje cómico, la contradicción es del todo coherente con su modelo de representación escénica, denominada por la crítica "inconsistente", "incongruente", "discontinua", o "imaginista".²² Es obvio que cualquier tipo de realismo es incompatible con el comportamiento del personaje y sobran los ejemplos donde sus cambios bruscos o paradójicos buscan un efecto entendido frecuentemente como humorístico. Estos ejemplos se explican dentro del cuadro más amplio de la ruptura de la ilusión o pretensión dramática,²³ momento en el que se le recuerda al espectador que está participando de un evento teatral, ya sea porque el personaje le habla directamente a la audiencia o porque refiere mecanismos de producción, o simplemente, porque su comportamiento, incluido el lingüístico, no se adecua a patrones mínimos de verosimilitud.

²¹ Desde este punto de vista, el arribo de Penía es considerado una intrusión que debe ser expulsada.

²² Dover (1972), explica la caracterización discontinua del personaje cómico (pp.59-65) como consecuencia de las rupturas de la ilusión dramática. El personaje dice cosas que en la vida real ocasionarían una réplica de sus interlocutores, en otros casos sus expresiones tienen como objeto una broma y deben entenderse como frases autocontenidas, desconectadas del diálogo donde se insertan. Todo ello no hace más que afirmar la inverosimilitud de la ficción cómica. Silk (1990), por su parte, explica detalladamente lo que él llama "representación imaginista del personaje cómico": "Imagist characters, accordingly, act discontinuously, and unexpected behaviour, verbal or visual, is therefore the imagist prerogative." (p. 162)

²³ Sobre la preferencia del uso de "pretence" sobre "illusion", ver Bain (1977), p. 6. Sobre la problemática de la ilusión dramática en la comedia griega, ver Sifakis (1971), Bain (1977), Muecke (1977) y Chapman (1983).

Dos opiniones sobre el tema nos parecen esclarecedoras. En primer lugar, entendemos que en aquellos pasajes, donde el personaje habla como actor y no como personaje, no se produce una confusión de identidades, una real y otra ficticia, sino la superposición de dos ficciones que contrastan entre sí.²⁴ El comediante presente físicamente en la escena no es referente de la voz del actor. Por el contrario, se introduce una especie de segunda ficción en la obra, por lo que podríamos hablar de dos ilusiones dramáticas.²⁵

La comunicación teatral de todos los tiempos presenta condiciones especiales de producción. Siempre se debe suponer un doble emisor (autor y personaje) y un doble receptor (público y personaje/s). Pero, como el diálogo de los personajes es la forma que debe adoptar el dialogismo autor-espectador, la situación de enunciación es de por sí compleja. En los casos en que el comediante parece hablar como actor y no como personaje, fenómeno privativo de la comedia sobre el escenario griego, se provoca un tercer nivel de diálogo, que entrecruza los dos niveles de enunciación. El actor, una nueva entidad ficcional, se dirige a la audiencia, un receptor que forma parte de la realidad comunicativa.²⁶

En segundo lugar, si bien hay pasajes más o menos extensos donde actores y audiencia mantienen la "pretensión de la representación", es decir, pasajes donde el personaje habla como personaje, no obstante, nos parece que la ruptura de esta ilusión no debe verse como una excepción sino como una regla en la comedia antigua.²⁷

En *Plutos* encontramos algunos pasajes que podrían ejemplificar la quiebra de la ilusión dramática. Por ejemplo, cuando se habla sobre algún espectador presente en la audiencia (v. 800), o cuando los

²⁴ La opinión es de Muecke (1977). El autor analiza variados pasajes metateatrales.

²⁵ Cfr. Muecke (1977), pp. 54-55. La propuesta de Muecke es una rectificación a la concepción de Sifakis sobre la ilusión dramática en el teatro griego (cfr Sifakis -1971-, pp. 7-14).

²⁶ Hay casos en los que los niveles se entrecruzan. Cuando Jantias, el esclavo de Dionysos en *Ranas*, habla como actor, sin embargo sigue dirigiéndose al personaje de Dionysos, en calidad de amo. Los dos niveles ficcionales se confunden (cfr. *Ranas* vv. 1-15).

²⁷ La sugerencia es de Chapman (1983), p. 3.

personajes son comparados con figuras teatrales (vv. 406-9) o cuando se busca un médico entre los espectadores (vv. 291-2).²⁸

El personaje cómico, el héroe en particular, entonces, contaría de antemano con la posibilidad de dos voces para un mismo yo, o, si se prefiere, un doble yo con una misma voz, o, mejor, doble yo y doble voz.²⁹ El fenómeno responde a la focalización de dos roles diferentes y las contradicciones son previsibles. No siempre el límite de ambos roles es del todo discernible. Podría pensarse entonces, y siempre en relación con el verso 600, que Crémilo no puede ser persuadido, en tanto cumple la función de héroe cómico. Sin embargo, para el hombre común, para el actor que le "da cuerpo al héroe", quien, por su parte, no alcanzará nunca el *status* del protagonismo heroico, las palabras de Penía, pueden resultar convincentes.

Las sugerentes imágenes de los vasos griegos muestran al comediante en la doble perspectiva de actor y de personaje. La máscara, suspendida de su mano o sostenida frente a él propone la presentación del personaje como una entidad distinta, incluso opuesta a la del comediante. Encontramos la misma relación en la performance cómica. Nuestra hipótesis plantea la idea de que el actor sea una entidad e identidad siempre visible y presente detrás de la máscara (o incluso sin ella) y designa el falso referente de la voz del actor sobre el escenario cómico. Advertimos que no nos estamos refiriendo al comportamiento del coro en la parábasis, fenómeno que intencionalmente hemos dejado de lado, para centrarnos en la problemática del héroe. Esta posibilidad ya fue planteada por la crítica especializada para el caso especial en que los actores representan personajes femeninos.³⁰ Se ha visto la posibilidad de que se explote la incongruencia entre la masculinidad del actor y la femineidad del personaje, acentuando una configuración grotesca, en

²⁸ Cfr. también vv. 796-799.

²⁹ Usamos 'voz' en sentido amplio bachtiniano, es decir, no sólo como un fenómeno lingüístico, sino como un concepto que involucra también lo ideológico.

³⁰ MacLeish (1980), por ejemplo, plantea la posibilidad de que la repulsividad de la figura de la anciana, en *Plutos*, pudiera mitigarse con una actuación que exagerara los rasgos masculinos del comediante (p. 155). También Taaffe (1993) propone la manipulación del disfraz y del lenguaje en la comedia griega, como una forma de poner en evidencia que los roles femeninos son interpretados por hombres. No hay una completa ilusión.

favor de la provocación humorística. Creemos que esta dualidad puede extenderse a todos los casos, incluso a aquellos en que los personajes sean hombres.³¹

Sin embargo, la distinción entre dos voces no es del todo suficiente, pues no resuelve todas las contradicciones.³² El héroe cómico parece tener la posibilidad de absorber tantas voces como fuera necesario y correspondería al espectador su discernimiento. Por otra parte, la máscara, que le permite al actor ser otro, no le confiere, sin embargo, identidad individual. Por el contrario opaca la enunciación, porque un mismo enunciador puede darle voz a varios protagonistas. Si la máscara solamente indicaba sexo y edad como parece,³³ favorecería, por lo tanto, la dualidad actor-personaje. La comedia teatraliza el rol de actor, convirtiéndolo en personaje y la máscara alerta sobre la presencia del comediante e imposibilita la total identificación entre ambos, rasgo que Aristófanes utilizó para enredar aún más la ficción dramática.

La unidad y la coherencia no es un objetivo perceptible en la comedia griega antigua, que se funda, por el contrario, en la diversidad, la yuxtaposición y la superposición. Pensemos en la fundamental contradicción sobre la que se sustenta el género, cuando, con clara ideología conservadora favorece los valores tradicionales de la cultura helénica en contra de la democracia más radical y el nuevo intelectualismo, ideales en apariencia incompatibles con el carácter

³¹ Sobre esta hipótesis, es posible, incluso, pensar en el cambio de tono de voz, según hable el personaje o el actor.

³² Un caso particularmente complejo es el del personaje Diceópolis, protagonista de *Acarnienses*. Habla como si fuera el propio Aristófanes y recuerda el pleito que le iniciara Cleón un año antes (cfr. *Acarnienses*, vv. 502-4). El caso se complica si tenemos en cuenta que fue Calítrato el productor de la obra. Calítrato funciona como una máscara del comediógrafo (ver Hubbard (1991), Appendix I"). Sin duda este tipo de superposiciones deben relacionarse con el hecho de que en la comedia antigua no existían barreras rígidas entre las categorías de autor, actor, personaje y audiencia. El autor se convierte en personaje de drama, especialmente en la parábasis, y los espectadores se reconocen entre los personajes.

Sobre la problemática de la identificación de la voz de Diceópolis, ver Goldhill (1991), quien comenta la bibliografía que le precede sobre el tema.

³³ Cfr. Calame (1995).

subversivo de lo cómico, en relación con sus orígenes rituales, especialmente dionisiacos.³⁴ Esta afirmación no significa defender una lectura irónica de la comedia aristofanesca, porque tradicionalmente se ha entendido la ironía como la superioridad del mensaje callado sobre el mensaje explícito. Creemos que ambos mensajes encuentran su expresión en el discurso cómico y, seguramente 'dos' resulta una descripción numérica insuficiente.³⁵

En el análisis del héroe cómico la percepción de roles tiene consecuencias no poco importantes en vistas a la recepción teatral. Funciona como directriz de interpretación para el público, como una serie de instrucciones de lectura, como una forma de anclaje que ordena y simplifica, aunque sólo en parte, la diversidad. Vuelve secundaria cualquier psicología individual y anticipa conductas y comportamientos lingüísticos excéntricos como el de Crémilo. Queda, sin embargo, suficiente margen para la sorpresa, en las variadas voces que el personaje puede impostar. A esto debemos sumarle la posibilidad de que las palabras del personaje tengan un valor paródico. El intertexto afecta profundamente el sentido del discurso y, la mayoría de las veces, se ignoran los presupuestos, las implicancias y las connotaciones que las obras citadas tenían para la audiencia.

Convenida la multiplicidad de voces como rasgo distintivo de la configuración del yo del héroe cómico, de acuerdo con sus roles y con otras motivaciones dramáticas, podría pensarse en la relación que este fenómeno tiene con la representación de una audiencia también múltiple, como la que refleja Aristófanes en varias de sus comedias. Podría postularse la presencia de personajes contradictorios como

³⁴ Repetimos a Sutton (1980), p. 4. Edwards (1993), por su parte, llega a conclusiones similares, cuando analiza la adecuación de los conceptos bachtinianos del carnaval y de lo grotesco a la comedia griega antigua y reconoce la tensión entre las posiciones conservadoras desarrolladas dentro de las comedias individuales y la tendencia universal crítica y popular del grotesco. "(...) aristocratic poets exploiting the images and values of a popular form to express antipopular views"(p.104).

³⁵ Hutcheon (1994) propone una definición de la ironía que contempla la multiplicidad de mensajes. Por su carácter "relacional", la ironía vincula 'lo dicho'y 'lo no dicho', originando una significación doble (o múltiple). Ver especialmente el Cap. 3 "Modeling Meaning. The Semantics of Irony", pp. 57-88.

consecuencia de semejante concepción de la audiencia. Pero esto ya sería tema para otro trabajo.

Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

- Bain, D. (1977) *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- Bremer, J.M. (1993) "Aristophanes on his own Poetry", en Bremer, J.M. & Handley E.W. (eds.) *Aristophane*, Fondation Hardt vol. XXXVIII, Vandoeuvres-Genève; 125-165.
- Calame, C. (1995) "Tragedy and the Mask: To Stage the Self and Confront the Differentiated", en *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*; 97-115. (Título original: *Le récit en Grèce ancienne*, 1986).
- Carrière, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris.
- Cornford, F. M. (1993) *The Origin of Attic Comedy*, Michigan, 1914¹.
- Chapman G.A.H. (1983) "Some notes on dramatic illusion in Aristophanes", *AJP* 104; 1-23.
- Dover, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley & Los Angeles.
- Edwards, A. T. (1993) "Historicizing the Popular Grotesque: Bachtin's *Rabelais* and Attic Old Comedy", en Scodel, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor; 89-117.
- Flashar, H. (1967) "Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks", en Newiger, H-J. (ed.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, 1975.
- Foley, H. (1993) "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", en Scodel, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor; 119-138.
- Goldhill, S. (1991) *The Poet's Voice*, Cambridge.
- Hubbard, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca.
- Hutcheon, L. (1985) *A theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Cambridge.
- (1994) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London.

- McLeish, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes*, Bath.
- Muecke, F. (1977) "Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes", *Antichton* 11; 52-67.
- Ober, J. & Strauss B. (1990) "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy", en Winkler J. J. & Zeitlin F. I. (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, New Jersey; 237-270.
- Reckford, K. J. (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Volume 1, Chapel Hill, 1987.
- Sifakis, G. M. (1971) *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London.
- Silk, M. (1990) "The People of Aristophanes". En Pelling, C. (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford.
- Sommerstein, A. H. (1984) "Aristophanes and the Demon Poverty", *CQ* 34; 314-333.
- Sutton, D. F. (1980) *Self and Society in Aristophanes*, Washington.
- Taafe, L. K. (1993) *Aristophanes and Women*, London.
- Thiercy, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- Whitman, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Massachusetts.