



TIEMPOS VIOLENTOS: *ÊTHOS*, METÁFORA Y CORPORALIDAD VIOLENTA EN LA REPRESENTACIÓN DE CLEÓN EN LA COMEDIA ARISTOFÁNICA

Mariana Franco San Román

[Universidad de Buenos Aires - Conicet]
[mariana.franco.7@gmail.com]

Resumen: Uno de los rasgos que más destacan los testimonios antiguos sobre Cleón es su manera de declarar (Thuc. 3. 36. 6; [Arist] *Ath.* 28. 3; Theopomp. fr. 92; Plut. *Nic.* 8. 5), ya que habría supuesto una ruptura con respecto a los modos de hacerlo previamente (CONNOR 1992: 132-134). El objetivo del presente trabajo es rastrear el modo en que Aristófanes representa a Cleón en términos de su corporalidad asociada a su decir e indagar los recursos a los que apela. Nuestra hipótesis es que podemos reconocer en las caracterizaciones posteriores un 'aire de familia' con respecto a la representación que encontramos en la obra aristofánica.

Palabras clave: Cleón - Aristófanes - cuerpo - violencia - voz

Violent times: *êthos*, metaphor, and violent body in Cleon's representation in Aristophanic comedy

Abstract: One of the traits ancient testimonies emphasize the most about Cleon is his way to speak in public (Thuc. 3. 36. 6; [Arist] *Ath.* 28. 3; Theopomp. fr. 92; Plut. *Nic.* 8. 5), since he would have infringed a previous social norm regarding the proper way to do it (CONNOR 1992: 132-134). The aim of this article is to trace how Aristophanes represents Cleon regarding his body and his speech and to identify the procedures through which he does it. Our hypothesis is that we can recognize in later descriptions a 'family resemblance' in relation to the representation we find in the Aristophanic comedies.

Keywords: Cleon - Aristophanes - body - violence - voice

Introducción¹

Los testimonios de Aristófanes y Tucídides han dado lugar a que algunos críticos consideren a Cleón como el modelo del político post-pericleo llamado *δημαγωγός*

- 1 El presente trabajo es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del proyecto UBACyT "Cuerpos poéticos. Discursos y representación de la corporalidad en el mundo griego antiguo", dirigido por la Dra. Prof. Elsa Rodríguez Cidre, y se complementa con un análisis del testimonio tucidídeo sobre Cleón, el cual está por ingresar a prensa, cfr. FRANCO SAN ROMÁN, M. "Cuerpo violento: *êthos*, corporalidad y violencia en Cleón en la Antilogía de Mitilene" en ATIENZA, A.M. y RODRÍGUEZ CIDRE, E. y BUIS, E.J. (eds.). *Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

(FINLEY 1973: 42; CONNOR 1992: 140; cfr. TAILLARDAT 1965: 409)². No solo sus obras son los primeros testimonios conservados del campo léxico de la *δημαγωγία*, sino que además cada autor, siguiendo las normas de sus respectivos géneros, le prestó su voz al político. En el caso particular del comediógrafo, Cleón es el antagonista del Morcillero por el amor del amo *Dêmos* en *Caballeros* (donde se lo llama Paflagonio) y es el acusador –con cuerpo de perro– de *Lábes* en el juicio por el robo del queso siciliano en *Avispas*³.

Uno de los rasgos que destacan las fuentes posteriores es su manera de declamar, ya que la actitud de Cleón habría supuesto una ruptura con respecto a los modos de hacerlo en público (CONNOR 1992: 132-134; cfr. [Arist.] *Ath.* 28. 3; Theopomp. fr. 92 (Jacoby, Schol. ad Lucian. *Tim.* 30), Jacoby; Plut. *Nic.* 8. 5). Plutarco (*Nicias* 8. 5), por ejemplo, afirma⁴:

2 Para la cita de los pasajes antiguos, seguimos la notación indicada en el LSJ (1996). Solo en el caso de los pasajes de las obras aristofánicas no antepondremos la abreviatura del nombre del autor.

3 A diferencia de *Avispas*, el nombre de Cleón solo es mencionado una vez en *Caballeros* (976); sin embargo, la verdadera identidad del Paflagonio era clara para el auditorio a partir de las menciones constantes al cuero (*Eq.* 44, 47, 59, 104, 136, 139, 197, 203, 209, 369, 449, 740, 852, 892) que aludían a la curtiembre de la que era dueño Cleón. En el presente trabajo seguiremos las ediciones de SOMMERSTEIN (1997) para *Caballeros*, OLSON (2002) para *Acarnienses*, OLSON (1998) para *Paz* y BILES y OLSON (2015) para *Avispas*.

4 *Nic.* 8. 5 parece ser una reformulación de [Arist.] *Ath.* 28. 3. Empero a los fines del

...καὶ τὸν ἐπὶ τοῦ βήματος κόσμον ἀνελὼν καὶ πρῶτος ἐν τῷ δημηγορεῖν ἀνακραγῶν καὶ περισπᾶσας τὸ ἱμάτιον καὶ τὸν μηρὸν πατάξας καὶ δρόμῳ μετὰ τοῦ λέγειν ἄμα χορησάμενος...

...y destruyó el buen comportamiento sobre la tribuna y [fue] el primero en hablar gritando ante la asamblea y en levantarse el *khimátion* y golpearse el muslo y al mismo tiempo que hablaba, hacía uso del caminar...⁵

A partir de esto es posible inferir una norma subyacente que sostenía que en la declamación se debía actuar con un decoro particular en términos del uso del cuerpo (gestos, voz, etc.) contra el cual Cleón habría atentado⁶. De acuerdo con Plutarco, el político habría atentado contra el *tò prépon*, pues, según DOVER (1975: 163), la caracterización en términos de apariencia, modos y voz como algo “estéticamente objetable” es una práctica común en la política griega y, como tal, habría sido adoptada por la comedia. Dicha observación se condice con la tesis argumentada por BREMMER (1993): en el siglo IV a.n.e. las clases altas cultivaron una postura erguida y un paso tranquilo que suponía un

presente artículo, el testimonio de Plutarco será suficiente. El análisis y contraste de ambos pasajes quedará para un trabajo posterior.

5 Todas las traducciones del presente artículo nos pertenecen a menos que se indique lo contrario.

6 El comportamiento no verbal incluye aspectos vocales y no vocales (como los gestos, la apariencia y la distancia interpersonal) (FÖGEN 2009: 18).

control estricto de la emoción y del mantenimiento de la dignidad que eran esenciales para su autoridad. El ciudadano que se movía lentamente y *κοσμίως* aparece en textos de distinta índole (Pl. *Charm.* 159a-b, [Arist.] *Phgn.* 807b), como demuestra BREMMER (1993: 18-20).

El objetivo del presente trabajo es rastrear el modo en que Aristófanes –en tanto contemporáneo– representa a Cleón en términos de su corporalidad asociada a su decir. Por ello, apelaremos a los comentarios que realizan los personajes sobre el decir del político y a los parlamentos que se le adjudican a este. Si bien nos focalizaremos en *Caballeros* por la centralidad que tiene el político argumentalmente, el análisis estará atravesado por referencias a las restantes obras del poeta en las que es objeto de su *ὀνομαστί κωμῳδεῖν*. Para ello recurriremos al concepto de metáfora, entendida como una “analogía condensada” (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA 1989: 611) y, al mismo tiempo, a una herramienta proveniente de los estudios del discurso, la teoría del *êthos*⁷. En este sentido, nos centraremos en la noción de *êthos* discursivo, en tanto representación de sí que el

orador construye a través de sus palabras (MAINGUENEAU 2002: 3)⁸. Según MAINGUENEAU (1999: 79; 2009: 91), a partir de este, el destinatario construye la figura de un “garante” que está dotado de corporalidad (propiedades físicas) y carácter (propiedades psicológicas), los cuales se apoyan sobre un conjunto de representaciones sociales y de estereotipos que la enunciación contribuye a confirmar o transformar. La riqueza de este marco teórico permite entender el “cuerpo” más allá de las propiedades físicas que efectivamente tiene o tuvo la persona: el mismo texto, aun desprovisto de imagen o de sonido, permite al enunciatario adjudicarle una corporalidad al enunciador. En este sentido, la premisa básica es que el gesto es un compañero inseparable del lenguaje hablado y la expresión facial y los movimientos corporales pueden amplificar, modificar, confirmar o subvertir cualquier enunciado verbal (THOMAS 1993: 6; cfr. LE BRETON 2002: 49).

CAIRNS (2005: ix) ve la fascinación por el lenguaje corporal por parte de los antiguos en la plena conciencia de las posibilidades comunicativas del cuerpo –presente ya en las obras más tempranas de la literatura europea– y en las acotaciones insertadas en la trama del drama, en el que hay una primacía de la acción física en la

7 PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA consideran que la metáfora es el resultado “de la fusión de un elemento del foro con un elemento del tema” (1989: 611). La analogía se construye a partir de dos términos que hacen el *tema*, que son los que contienen la conclusión, y dos términos que son el *foro* y que sostienen el razonamiento (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA 1989: 571). Sobre la teoría del *êthos*, cfr. AMOSSY (1999; 2010) y MAINGUENEAU (1999; 2002; 2009).

8 A su vez, el *êthos* discursivo puede estar conformado por el *êthos* mostrado, entendido como la imagen implícita creada a partir de distintos indicadores textuales, y el dicho, que se da cuando el orador se autorrepresenta de modo explícito con ciertas cualidades (MAINGUENEAU 2002: 3)

performance mimética (EASTERLING y HALL, 2002). Uno de los principales testimonios de la relación entre el uso de la palabra y del cuerpo son los manuales de retórica (CAIRNS 2005: x). Si bien hubo un interés por ὑπόκρισις en el mundo helénico, lamentablemente no nos ha llegado mucha información al respecto⁹. Aristóteles, por ejemplo, en su *Retórica* no se extiende mucho al respecto, pero sostiene que “a cada emoción” (πρὸς ἕκαστον πάθος) le corresponde una “voz” (ἐν τῇ φωνῇ) que varía según el volumen, la armonía y el ritmo (μέγεθος, ἁρμονία, ὕθμος; *Rh.* 3. 1. 4, 1403b 22ss., cfr. *Rhet. Her.* 3. 22). A pesar de ello, el filósofo afirma que, si bien debe debatirse con los hechos, un buen uso de la alocución puede proveer la victoria en una competencia y por ello asocia a los oradores con los actores (*Rh.* 3. 1. 4, 1404a 1ss.). A esto cabría agregar los testimonios –apócrifos o no– sobre las prácticas a las que se sometió Demóstenes para aprender a declamar o el lamento de Isócrates por no haberse podido dedicar a la política por tener una voz débil (*Plut. Dem.* 5-8, 11; *Isoc. Ep.* 5. 81, 12. 9-11; cfr. OBER 1989: 113-114). Plutarco, entonces, describe a Cleón utilizando su cuerpo como lo hacía un actor y la crítica subyacente parece asemejarse a la que encontramos en la *Athēnaion Politeía*. Si el lenguaje del gesto puede separar o unir (THOMAS 1993: 7), en el caso de Cleón lo separaría de una tradición anterior.

9 Las obras latinas quizás sean la fuente más importante al respecto (por ej. Cic. *De Or.* 3. 213-27; Quint. *Inst.* 11. 3).

La cuestión es ¿cómo unir cuerpo, discurso y *êthos* en un texto dramático que carece de didascalía? En relación con esto, Thomas afirma que, si bien los historiadores no pueden observar los cuerpos del pasado en movimiento, sí pueden hacer inferencias a partir de las fuentes (1993: 5). En los textos dramáticos, la respuesta está en el análisis de los parlamentos de los personajes (cfr. VALAKAS 2002: 74). Nos abocaremos al cuerpo de Cleón tal como es representado por medio de su propio discurso y el de los otros personajes. Por ello, nos centraremos en los modos en que los otros personajes perciben el cuerpo de Cleón (principalmente el del Paflogonio) por medio de las metáforas y comparaciones con las fuerzas de la naturaleza. Al respecto, cabe recordar que la función ideacional del lenguaje codifica la experiencia cultural y permite que el individuo pueda codificar su propia experiencia individual (HALLIDAY 1982: 148)¹⁰. A causa de ello, todo aquello que rodea al hombre puede pasar a formar parte de su acervo referencial, cual “banco de datos”, para realizar dicha codificación. Es por esto que, para quien vive cerca del mar y su existencia depende de él, las imágenes marítimas le sean naturales; a estas cabría agregar también las atmosféricas, como el viento y las tormentas (BROCK 2013: 53, 61).

10 Cabe aclarar que nuestro interés está en Cleón visto como constructo discursivo, teniendo en cuenta que las obras de Aristófanes y Tucídides fueron fuentes de los historiadores posteriores, como es el caso de Plutarco.

Nuestra hipótesis general es que podemos reconocer en las caracterizaciones posteriores un “aire de familia” con respecto a la representación que encontramos en la obra aristofánica, la cual, creemos, contribuirá a la memoria discursiva sobre el político y su cuerpo discursivo¹¹. Asimismo, intentaremos demostrar tres hipótesis particulares que se entrelazan: por un lado, habría una correspondencia entre los comentarios de los personajes que describen una corporalidad violenta por medio de las metáforas y el *êthos* desplegado en *Caballeros*; este *êthos* estaría asociado al despliegue de cierto *páthos* y, simultáneamente, al estímulo del conflicto interno y externo; y, por último, el uso de las metáforas hidroquinéticas y atmosféricas sirven a la construcción de un formidable enemigo del poeta, cuya victoria se ve engrandecida por lo imponente de su adversario¹².

Para ello, el presente trabajo se organizará del siguiente modo: en primer lugar, retomaremos las consideraciones sobre la “perturbación” de los asuntos públicos y la relación entre la política y el uso de la voz; a

continuación, analizaremos ciertos pasajes claves en donde las metáforas hidroquinéticas y atmosféricas son utilizadas para dar cuenta del cuerpo de Cleón; y, finalmente, veremos el *êthos* discursivo construido por una de sus máscaras, el Paflagonio.

A aguas revueltas, ganancias de pescadores

Cuando TAILLARDAT (1965) identifica dentro del ámbito del Estado y la vida política las nociones de la corrupción y el robo de los demagogos, le dedica una serie de apartados a la “perturbación de la ciudad” (5701-707). Dicho accionar supone la confusión de la ciudad para obtener beneficios propios. Esta metáfora está vehiculizada por el uso de los verbos *ταράττειν*, *κυκᾶν*, *κινεῖν*, *κιρνάναι* y *τυροῤῥᾶζειν* (1965: 409), siendo el primero el principal. Según CHANTRAINE, *ταράττειν* sería “*bouleverser, agiter*” (revolver, agitar), entre otras cosas el mar, luego, en un sentido metafórico se traduciría por “*troubler la cité, causer de troubles politiques*” (perturbar la ciudad, causar problemas políticos, 1980: s.v.)¹³. La centralidad de dicho verbo se confirma al ver que solo en *Caballeros* *ταράττειν* o sus cognatos aparecen

11 COURTINE define la “memoria discursiva” como el retorno, transformación u olvido en un acontecimiento discursivo de enunciados ya dichos con anterioridad (1981: 52). Cuando hablamos de “aire de familia” estamos pensando en la relación que establece FUCHS (1994) entre un texto fuente y su paráfrasis.

12 FENNO (2005: 478-479) denomina “metáforas hidroquinéticas” (*hydrokinetic metaphors*) aquellas imágenes y símiles que tienen como foro los cuerpos de agua y sus movimientos –olas, inundaciones, etc.–.

13 TAILLARDAT (1965: 409) ubica como el primer testimonio de la aplicación del imaginario del “revolver” –en este caso “leche”– para dar cuenta de una situación política en Solón (fr. 37 West). No siempre que este verbo sea utilizado, tendrá un valor político negativo (cfr. *Ach.* 315, 621). De hecho, por fuera de *Caballeros*, el poeta apela raramente al mencionado campo léxico.

once veces (*Eq.* 66, 214, 247, 251, 308-9, 358, 431, 692, 840, 867, 902). Sin embargo, en ningún momento TAILLARDAT parece asociar su uso con las metáforas hidroquinéticas y atmosféricas.

Cuando EDMUNDS se dedica a analizar con cierto nivel de detalle la perturbación relacionada con Cleón, reconoce cuatro usos en la tradición de la noción de “perturbación”: 1. de caballos, 2. de la persona (ya sea de la mente o del cuerpo), 3. de los cuerpos de agua, 4. de los grupos de personas (1987: 236-241). Si bien todos estos sentidos pueden encontrarse en *Caballeros*, nos focalizaremos solo en los últimos dos.

El caso de los “cuerpos de agua” tiene sus antecedentes en la poesía anterior (*Od.* 5. 285, 304; Aesch. *Pr.* 1089; Pind. *Ol.* 2. 63; Eur. *Tr.* 88, 692) y veremos que es frecuentemente explotado por Aristófanes para dar cuenta de Cleón (EDMUNDS 1987: 239, 241).

Finalmente, ya tenemos testimonios de la perturbación de los grupos de personas en *Iliada*, cuando están alborotados las asambleas (2. 95, 7. 345-6; cfr. 1. 579) o los ejércitos (Hdt. 4. 129. 2-3, 134. 1; 9. 50, 51. 3; Thuc. 4. 96. 3; X. *Oec.* 4. 8. 4; *An.* 1. 8. 2).

Teniendo en cuenta lo afirmado hasta aquí, cuando en las comedias aristofánicas el campo léxico se aplica a Cleón observaremos que el sentido 3 se asocia al 4, *i.e.* la perturbación de la *pólis* o sus instituciones, en tanto grupos de personas, será resultado de Cleón, comparado con un cuerpo de agua o con un viento.

EDMUNDS (1987: 243-245) reconoce aquí la intercepción con la metáfora de la nave del Estado. Según BROCK, durante el siglo V a.n.e. esta metáfora es común solo en la tragedia ateniense, no así en los otros géneros pues supondría la presencia del timonel –necesario en cualquier nave–, el cual se asociaría a la figura de un regente o gobernante, algo paradójico en el contexto democrático ateniense (2013: 53-67). Es por eso que EDMUNDS afirma la idoneidad de esta metáfora para describir a Cleón, pues una de sus funciones tradicionales era describir las condiciones en las cuales surgía el tirano (1987: 246).

La perturbación de tipo 4 se da a los dos niveles, el externo y el interno. En el primer caso, el conflicto armado del que participa Atenas es la condición de posibilidad para cometer *παρανομῶν* para robar y recibir sobornos (*ἀρπάξης καὶ δωροδοκίης*, *Eq.* 801-4)¹⁴. Empero, la guerra es descrita por medio del vocablo *ὀμίχλης* (“niebla, neblina”; cfr. LSJ 1996: s.v.), el cual podía estar remitiendo a una condición meteorológica, incluso asociada a la práctica marítima: por ejemplo, Tetis aparece ante el llamado de su hijo en forma de “neblina” (*Il.* 1. 359). En este sentido, la referencia a la “niebla” en el caso aristofánico se asociaría a la metáfora de la nave del Estado. Sin embargo, puesto que *ὀμίχλης* da cuenta también del “vapor” que larga una comida cuando está siendo cocinada (*Mnesim.* 4. 64), se podría pensar en

¹⁴ La vinculación entre Cleón, la guerra y la “agitación” es explicitada nuevamente en *Paz* 263-7.

el ámbito culinario, que es otro de los imaginarios que abunda en *Caballeros* (por ej. *Eq.* 197-205, 213-9) y cuyo uso se extiende incluso a *Paz* (*Pax* 259-71; cfr. OLSON 1998: *ad loc.*).

Asimismo, la τάρραξις se da a nivel intra-*pólis* para obtener una parte de los tributos que recibe Atenas, tal como lo afirma el coro (*Eq.* 304-13). En dicha acusación, se muestra todo el ámbito público de la *pólis* (ἐκκλησία, τέλη, γραφαί, δικαστήρι') como objeto de la perturbación del Paflagonio (βορβοροτάραξι; ἀνατετυρβακώς) y vemos que la voz (κρᾶκτα, βοῶν) es su instrumento. La analogía de la pesca (θυννοσκοπῶν) será repetida, esta vez con las anguilas y es allí en donde el vocativo βορβοροτάραξι cobrará más sentido¹⁵:

{ΧΟ.} Ὅταν μὲν ἡ λίμνη καταστῆ,
λαμβάνουσιν οὐδέν·
ἐὰν δ' ἄνω τε καὶ κάτω τὸν βόρβορον
κυκῶσιν,
αἰροῦσι καὶ σὺ λαμβάνεις, ἦν τὴν
πόλιν ταράττης. (Aristófanes, *Caballeros* 865-8)

Coro: Pues te ha pasado lo mismo que a los que pescan anguilas: cada vez que la laguna pantanosa se calma, no agarran nada, pero si agitan el barro arriba y abajo, las capturan. Y tú las agarras cada vez que revuelves la ciudad.

Aquí el agua no es Cleón, sino que esta es su objeto de perturbación: es

15 La analogía de la pesca es explicada por TAILLARDAT, quien describe el modo en que se pescaban los atunes en la Antigüedad (1965: 422; cfr. Ael. N. A. 15. 5; Alciph. 1. 17, Philostr. *Im.* 1. 13).

precisamente la agitación de lo común –siendo la laguna una metáfora de la ciudad– lo que le permite pescar “algo”, *i.e.* obtener algún provecho¹⁶.

Vocal politics

En el apartado anterior vimos que la voz era el instrumento que le permitía a Cleón perturbar la ciudad a nivel interno (*Eq.* 304-13) y este es uno de los rasgos que más destacan las fuentes sobre el político, en especial la comedia aristofánica (*Ach.* 381-2, *Eq.* 137, 255-7, 274, 285-7, 304-13, 485-7, 642, 860-3, 1014-21, 1403, V. 27-41, 903, 927-30). Después de todo, la voz era un instrumento indispensable para quien quisiera dedicarse a la política dado que con ella se dirigía a la Asamblea, al Consejo o a los jueces (Arist. *Rhet.* 1414a 16-17; cfr. Plut. *Mor.* 804b-c; OBER 1989: 138)¹⁷. Demóstenes le define al Morcillero cuáles son los rasgos δημαγωγικά¹⁸:

16 La comparación de los políticos con los pescadores de anguilas habría trascendido a otros comediógrafos, según el mismo Aristófanes (*Nu.* 553-9), e incluso se abrió camino hacia el campo de las fábulas (Aesop. 26).

17 De hecho, Plutarco le recomienda al estadista que hable con voz firme y fuerza en los pulmones de modo que no pueda ser vencido por un “ladrón vociferador, con voz semejante al Ciclóboro” (*Mor.* 804b-c; cfr. *Eq.* 136-7).

18 La identificación de los esclavos como Demóstenes y Nicias pertenece a los manuscritos medievales. Sin embargo, hay razones para creer que efectivamente se trata de sus máscaras (SOMMERSTEIN 1997: 3; GIL FERNÁNDEZ 2000: 129-30; cfr. DOVER 1975).

{ΟΙ. Α'} Τὰ δ' ἄλλα σοι πρόσεστι δη-
μαγωγικά
φωνή μιαιρά, γέγονας κακῶς, ἀγο-
ραῖος εἶ
ἔχεις ἅπαντα πρὸς πολιτεῖαν ἃ δεῖ,
(...) (Aristófanes, *Caballeros* 217-9)

Demóstenes: Es cosa fácil. Haz las cosas que haces: revuelve y haz carne picada para morcillas de los asuntos públicos y añade siempre al pueblo endulzándolo con palabritas de cocinero. Y tienes los otros rasgos “demagógicos”: la voz brutal, eres vil de nacimiento, provienes del ágora. Tienes todo lo que es necesario para la política.

Los rasgos δημαγωγικά son definidos por el personaje, pues, como el tener la voz brutal, el ser vil de nacimiento y provenir del ágora (Eq. 181, 218)¹⁹. El adjetivo μιαιρός se suele entender moralmente (LSJ 1996: s.v.), aunque su primer sentido está relacionado con la sangre derramada y la polución²⁰. La misma palabra se le aplica al Paflagonio no mucho antes (Eq. 125) y otras cuatro veces en la

19 Para ROSENBLOOM “the label agoraios [cfr.181, καὶ ἀγοραῖος] brings out the class bias inherent in ponēros and functions to depict the new elite in terms of extreme ‘social distance’ and ‘negative reciprocity’” (2002: 311). EHRENBERG compara el orgullo de ser ἀγοραῖος con el de los aristócratas de ser καλοκάγαθός (1962: 96). *Caballeros* es la comedia en la que más se utiliza ἀγοραῖος (218, 297, 410, 500) –después de *Paz* (750), *Lisistrata* (457), *Ranas* (1015), Fr. 488 (K.-A.)–, tres de esas formas son epítetos divinos de Hermes y Zeus.

20 Este primer sentido está presente igualmente pues es posible rastrear el ritual del φαρμακός a lo largo de la obra (BOWIE 1993: 52-8).

obra, en una de las cuales es asociado nuevamente con la voz (Eq. 304); del mismo modo el coro lo describe al Morcillero, que es quien debe sobrepujarlo (Eq. 329; cfr. Eq. 304-13, 683-7)²¹. Asimismo, es posible relacionar la voz con el ágora, espacio caracterizado por el comercio, y también con la política. Anteriormente Demóstenes había afirmado:

Ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ
ἔτ' ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοῦς
τρόπους,
ἀλλ' εἰς ἀμαθῆ καὶ βδελυρῶν (Aris-
tófanes, *Caballeros* 191-3).

Pues la *demagogía* ya no está junto al hombre instruido y virtuoso en cuanto a su conducta, sino junto al ignorante e infame²².

21 Hay nueve usos de dicho campo léxico en la obra. Cinco veces es aplicado al Paflagonio (Eq. 125, 303, 808, 823, 830, 1224) y dos al Morcillero (Eq. 239, 318). De las restantes, en una (Eq. 318) el Morcillero es descrito por el coro como “más vil” que el Paflagonio –de modo que se cumpliría el oráculo– y en la otra (Eq. 795) la máscara de Cleón describe la manera en que obtiene el trióbolo para su amo.

22 Μουσική se refiere al componente mental y cultural de la educación (SOMMERSTEIN 1997:153); el hombre μουσικός, pues, es el hombre cultivado, refinado y elegante (CHANTRAINE 1980: s.v.) y por ello se contrapone con el ἀμαθής. Sobre la γυμναστική y μουσική, cfr. Pl. *Alc.*106e4-108d8, R. 376e2-4, *Prt.* 325d7-326e5. Χρηστός, cuya etimología se asocia a χρη, quiere decir en una primera instancia “que se puede utilizar” y de allí parte la noción de excelencia (CHANTRAINE 1980: s.v.). En un sentido moral se puede oponer a κακός y απληροῦς (LSJ 1996: s.v.; NEIL 1901: 206). El Viejo Oligarca considera que la falta de γυμναστική y μουσική es la marca distintiva

Aquí ἔτ' supone un antes y un después en la δημαγωγία. Es posible ver a partir de la presencia de este adverbio una *disociación de nociones*, que implica la unidad primitiva de los elementos confundidos en el seno de una misma noción y la posterior ruptura del enlace que unía dichos elementos (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA 1994: 628).²³ La disociación es realizada por medio de la ruptura del enlace entre la δημαγωγία y el hombre instruido y virtuoso –propio de la concepción aristocrática del político–²⁴. El

ἔτ', pues, presupone una δημαγωγία anterior, asociada al hombre instruido, de nacimiento noble y virtuoso, y una posterior, enlazada al hombre ignorante, vil de nacimiento e infame que tiene una voz brutal²⁵. Dado que, según el oráculo, el Morcillero sucederá al Paflagonio, por transitividad las características de la δημαγωγία posterior se le aplicarán a la máscara de Cleón –y a toda la estirpe de nuevos líderes–. A partir de ello podemos suponer que la distinción entre un antes y un después con respecto a la identidad de los oradores guarda semejanza con lo que sostienen Plutarco (κόσμουν ἀνελῶν, *Nicias* 8. 5) y la *Athenaion Politeia* (τῶν ἄλλων ἐν κόσμῳ λεγόντων, 28. 3) sobre la violación del decoro por parte de Cleón. Es verosímil, pues, suponer que, al estar incluida la voz brutal como uno de los rasgos de esta nueva forma de hacer política, el modo antiguo se caracterizara por otra vocalización; y esto se condiría con los testimonios posteriores acerca de la violación del decoro (κόσμος) en la Asamblea.

del *dēmos* (1. 13). Al respecto, OSTWALD sostiene: “*The identity of the vocabulary here (Eq. 191-3) with that of the Old Oligarch’s description of the two classes shows that his attack comes from the same quarter. But whereas the Old Oligarch had predicated disreputable qualities of the masses, they are here used to describe the demagogues*” (1986: 216; cfr. ROSENBLUM 2002: 290). El ser βδελυρός es una característica asociada a Cleón (Eq. 135, 304); no cabe olvidar el nombre del personaje que es su adversario en *Avispas* (Βδελυ-κλέων). En la etimología de βδελυρός encontramos un sentido de sensación de malestar físico o mal olor. De hecho, el mal olor es una de las características del monstruo-Cleón descrito en ambos pasajes (V. 1029-37; Pax 751-60) cuando se menciona su φόκῃς ὀσμὴ y podría relacionarse con la curtiembre de la que era dueño (Eq. 891; cfr. BOND 2016: 103, 106). El mal olor que caracteriza a tal monstruo se contraponen con los aromas agradables relacionados con la paz (Pax 520-37, cfr. BOWIE 1993: 134-8).

23 Esta técnica “consiste en afirmar que están indebidamente asociados elementos que deberían permanecer separados e independientes” (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA 1994: 628).

24 Solón es un ejemplo de esta concepción tal como nos lo cuenta Heródoto (1. 30). Aristófanes repetirá esta noción en la παράβα-

σις de *Ranas* (717-36). Allí el comediógrafo acusa a los “nuevo políticos” de echar a los καλοὶ κἀγαθοί de la escena política, comparando a ambos grupos con monedas atenienses.

25 No se ha enfatizado, creemos, lo suficiente en la presencia de este ἔτι. Esto es posible verlo en la traducción de GIL FERNÁNDEZ (2000) o en la cita de LANE (2012: 185) de la traducción de SOMMERSTEIN, en donde la autora –tal vez por error– no reproduce el adverbio. En este último caso, a pesar de citar la opinión de DOVER sobre el adverbio, su análisis no parece reflejar las implicancias que puede tener para el sentido del pasaje (LANE: 2012: 185).

¡En forma de torrente de agua!

Fstudemos ahora las descripciones que se hacen del cuerpo y/o de la voz de Cleón. En la introducción habíamos adelantado que nos enfocaríamos en las imágenes hidroquinéticas, que no son originales de Aristófanes, sino que ya están presentes en los textos homéricos (FENNO 2005). Tanto el mar y su oleaje, cuanto los ríos forman parte de los símiles a los que el poeta de *Iliada* recurre para describir la acción o el estado de algún héroe, o incluso de todo un ejército. Cuando Agamenón presenta su plan de abandonar el sitio troyano, κινήθη δ' ἀγορή φη κύματα μακρὰ θαλάσσης (Homero, *Iliada* 2. 144, “la asamblea se movió como las enormes olas del mar”). Un poco más adelante, cuando los soldados vuelven a la asamblea, son nuevamente descritos como una ola, pero, en este caso, para enfatizar el clamor que generaban:

οἱ δ' ἀγορήνδε
αὐτίς ἐπεσσεύοντο νεῶν ἅπο καὶ
κλισιάων
ἤχη, ὡς ὅτε κύμα πολυφλοίσβοιο
θαλάσσης
αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, σμαρα-
γεῖ δέ τε πόντος (Homero, *Iliada* 2.
207-10).

Y al punto a la asamblea se precipitaron desde las naves y de las tiendas con un eco, como cuando una ola del clamoroso mar ruge contra la gran costa y el mar se estrella.

FENNO sostiene que, si bien este símil gira en torno al sonido del ejér-

cito y el del agua, el movimiento de la multitud en estampida (ἐπεσσεύοντο) también es consistente con el de una ola o aluvión (2005: 477)²⁶. Dicha imagen tendrá su eco en las palabras de Diceópolis cuando describe a los ciudadanos llegando a la Asamblea como una corriente de agua que desciende (ἄθροοὶ καταρρέοντες, *Ach.* 26)²⁷. El oleaje también funcionará de foro para dar cuenta del clamor: los argivos dan su consentimiento “con un gran clamor, como una ola” movida por el Noto (μέγ' ἴαχον, ὡς ὅτε κύμα/ (...) κινήση Νότος ἐλθῶν, Homero, *Iliada* 2. 394-5). La asociación entre el sonido y el movimiento del ponto persistirá en la poesía posterior (Pi. P. 2. 87; A. R. 3. 1370-1; Verg. A.1. 148-56) y será replicado por Aristófanes.

Asimismo, en *Iliada* hay otra serie de símiles que tienen a los ríos como foro. Por ejemplo, Héctor, tras lanzarse al ataque, es comparado con un río que fluye rápidamente al mar (5. 596-600). Del mismo modo, unos versos antes Diomedes es descrito como una corriente que inunda la llanura y no puede ser detenida por los diques (*Il.* 5. 85-94; cfr. 11. 492-7). Que los torrentes podían ser vistos como una amenaza se confirma con el símil del niño arrastrado por uno para dar cuenta de la persecución de Aquiles a manos del río Janto (*Il.* 21. 281-3). Cuando Áyax se plante ante los troyanos, será com-

²⁶ Hay otros pasajes en las orillas, ya de ríos, ya del mar, “gritan” (βοᾶν, *Il.* 14. 394, 17. 265).

²⁷ Entre los comediógrafos también encontramos una comparación entre el *dêmos* o la *pólis* y el mar (Com. Adesp. fr. 729, 864, 1324, Kock).

parado con un promontorio que resiste los embates de corrientes de ríos poderosos (*Il.* 17. 746-53).

Por último, el mar también puede ser visto como algo inestable: así los ve Demóstenes a los consejeros de Filipo y a Esquines (*D.* 19. 136, 314).

Yendo ya a la comedia aristofánica, el vínculo entre Cleón y el agua parece estar presente en el nombre de la máscara de Cleón en *Caballeros*, Παφλαγῶν (“Paflagonio”). Este gentilicio que quiere decir “hombre de Paflagonia” –una región del norte de Asia Menor fuente común de esclavos– implicaría que o es extranjero o tiene una ascendencia no ateniense (MCGLEW 1996: 356; SOMMERSTEIN 1997: 3; KANAVOU 2011: 52-53; cfr. *V.* 1220-1)²⁸. Asia Menor es el lugar por excelencia del *otro* en la épica y en la tragedia. En este sentido, vemos al poeta recurriendo a un *tópos* común con la oratoria política: la acusación de extranjería o de que habría recibido la ciudadanía recientemente (OBER 1989: 268-269; cfr. Aesch. 2. 78, 180; 3. 171-172; *Din.* 1. 15; *D.* 18. 130-131, 261; 21. 149-150)²⁹. El objetivo sería echar un velo

de duda sobre el “patriotismo” de su oponente, pues el haber heredado rasgos bárbaros no estaba muy lejos de proponer políticas naturalmente traicioneras (OBER 1989: 269; DALE 1999: 69-70, cfr. *Din.* 1. 95; Aeschin. 2. 177). Asimismo, es preciso recordar que era una práctica común que los esclavos llevaran el nombre que marcara su origen étnico, de modo que su denominación coincide con la trama (FRASER 2002; KANAVOU 2011: 198; VLASSOPOULOS 2010)³⁰.

Sin embargo, esta forma nos interesa por otra razón: en tanto nombre parlante³¹. La crítica suele leer este gentilicio como un juego de palabras con el verbo παφλάζειν que literalmente es el borbotear del mar o el romper de las olas y que en un sentido metafórico significa “hervir de ira” (CHANTRAINE 1980: s.v.; EDMUNDS 1987: 241; KANAVOU 2010: 52-53)³². NEIL, al respecto, sostiene que pueden estar combinados “*babble*” (barbollar) y “*bubble*” (borbotear) (1901: *ad loc.*; KANAVOU 2010: 54). EDMUNDS, por su parte, indica que Ho-

28 SOMMERSTEIN (1992: 24, n.7) no rechaza la posibilidad de que Aristófanes haya sido víctima de una acusación similar a la que dirige en contra de Cleón o, incluso, una γραφή ξενίας a partir de la información bibliográfica en la *Suda* (Proleg. XXX Koster) y el fragmento 392 (K.-A.) de Éupolis que se queja de que el público del teatro le ha dado su favor a “poetas extranjeros” (τοὺς ξένους ποιητὰς).

29 La preocupación de quién era o no ciudadano se observa no solo en la promulgación de la ley de ciudadanía de Pericles 451/450 a.n.e. ([Arist.] *Ath.* 26. 4; Plut. *Per.*

37. 3), sino también en la δοκιμασία y en la εὐθύνα (OBER 1989: 266-267). Sobre la ley de ciudadanía de Pericles y las distintas hipótesis al respecto, DALE (1999: 72-74); PATTERSON (2005); BLOK (2009).

30 No en vano, creemos, los otros esclavos no reciben un nombre y, contrastivamente, el Morcillero lo recibe recién al final de obra (*Eq.* 1257). Sobre el nombramiento tardío de Agorácrito, cfr. Kanavou (2011: 49-52).

31 Sobre la cuestión del concepto “nombre parlante”, cfr. KANAVOU (2010: 2-4).

32 Éupolis habría retomado la relación entre Cleón y el verbo παφλάζειν en su *Marikás* (fr. 192. 135-136, K.-A.).

mero utiliza el verbo para referirse a las olas (*Il.* 13. 798). El sentido, según ΚΑΝΑΒΟΥ (2011: 53), se fijaría si tenemos en cuenta las siguientes palabras del Morcillero en respuesta a las amenazas que le dirige el Paflagonio:

{ΑΛ.} Ἀνήρ παφλάζει –παῦε παῦ–
ὕπερζέων. ὕφελκτέον
τῶν δαλίων ἀπαρυστέον
τε τῶν ἀπειλῶν ταυτηί (Aristófanes,
Caballeros 919-22).

Morcillero: El hombre está bullendo –¡para, para!–, a punto de derramarse. Hay que retirarlo de las brasitas y arrancarlo de sus amenazas con esta [*muestra su mano*].

Aquí la noción de παφλάζειν se asocia con las amenazas que lanza contra su antagonista a partir de la cólera que siente porque está siendo vencido en el ἀγών de los dones (*Eq.* 725-1111)³³. De un modo semejante vemos en *Paz*³⁴:

{TP.} Εὐλαβεισθέ νυν ἐκεῖνον τὸν
κάτωθεν Κέρβερον,

33 Demóstenes contempla la posibilidad de que el Paflagonio atemorice y termine ahuyentando al Morcillero con palabras (*Eq.* 210). El temor que provoca es una constante al principio de la obra (*Eq.* 11-2, 65-9, 222-4, 230-4), algo que lleva a Demóstenes a sostener que la máscara del personaje no se parece a Cleón porque los fabricantes le tenían miedo. DOVER (1975: 164) ofrece una posible lectura al respecto.

34 Aristófanes no volverá a apelar a este campo léxico excepto en tres ocasiones más: *Av.* 1243, *Ra.* 249, *Fr.* 514 (K.-A.). Solo uno tiene sentido metafórico, el pasaje de *Aves*, Pisetero utiliza παφλασμάτων para dar cuenta de las amenazas de Iris.

μη παφλάζων καὶ κεκραγῶς ὥσπερ
ἦνικ' ἐνθάδ' ἦν,
ἐμποδῶν ἡμῖν γένηται τὴν θεὸν μὴ
ἔσελκύσαι (Aristófanes, *Paz* 313-5).

Trigeo: Ten cuidado ahora con aquel, con el Cerbero de allá abajo, no sea que borbotee y grite como cuando estaba acá y sea un obstáculo para nosotros para que rescatemos a la diosa [Paz].

En este pasaje se explicita la asociación con su decir, en este caso con el clamor y este, a su vez, como obstáculo para la paz. DALE ve en el nombre la confluencia de ambos aspectos: es un bárbaro que no se controla y, por ello, contribuye a la construcción de la imagen de un hombre que está “constantemente a punto de perder todo el control” y que, por ende, carece de σωφροσύνη (1999: 100-101, traducción propia). Empero, creemos que παφλάζειν es incluso más plurivalente. Por un lado, apunta, sí, a la acumulación de lo que se dice –como si se tratara de un flujo constante–, pero, por el otro, también tiene que ver con no dar lugar a que el antagonista pueda responder –y en ese sentido, supone una imposición sobre el otro–. Asimismo, consideramos que es muy posible que se haya reflejado en el movimiento corporal, pues Cleón es descrito principalmente como un bravucón y en este sentido nos permite rastrear un manejo de la voz y una gestualidad que lo acercan a una fuerza de la naturaleza y a la “perturbación”.

La primera comparación de Cleón con una fuerza natural en *Caballeros* está en boca de Demóstenes cuando explica el oráculo de sucesión:

{OI. A'} Ἐπιγίγνεται γὰρ βυρσοπώ-
λης ὁ Παφλαγῶν,
ἄρπαξ, κεκρακτής, Κυκλοβόρου
φωνήν ἔχων (Aristófanes, *Caballeros*
136-7).

Demóstenes: Pues, después viene el
vendedor de cuero, el Paflagonio, la-
drón, vociferador con la voz de Cicló-
boro.

Según los escolios, el Ciclóboro era
un río del Ática muy torrencioso cuyo
mayor peligro eran las inundaciones
que podía provocar (Schol. *ad Eq.* 197;
SOMMERSTEIN 1992: 172). Los esco-
lios también asocian el bramido del
río con la *κακοφωνία* de Cleón, es de-
cir, con su voz (Schol. *ad Eq.* 197). Sin
embargo, también hay que tener en
cuenta lo que supone una inundación,
como lo habíamos visto en los sími-
les homéricos. El Paflagonio no solo
es vociferador, también “inunda” con
su discurso. Simultáneamente, en esta
comparación parece estar operando
una valencia violenta y destructora, tal
como se ve en la narración que hace el
coro del enfrentamiento entre el poeta
y Cleón en *Avispas* y *Paz* (V. 1032ss.,
Pax. 755ss.). Allí se dice que φωνήν
δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκί-
ας (V. 1034, “tenía una voz como to-
rrentes que engendran la ruina”). La
χαράδρα es una corriente de agua que
desciende de la montaña (LSJ 1996:
s.v.). Según la descripción del coro, a
su paso “engendra” (τύκτειν) la des-
trucción, la muerte. La imagen del río
en aluvión también es utilizada por
Megabizo para describir la toma de
decisión irracional del *dêmos*, que se
caracteriza por la ὕβρις. BROCK sos-

tiene que en todos los casos hay “una
alusión a un poderoso ímpetu hacia
adelante (como un ‘aluvión’), tal vez
más emocional que físico, que es di-
fícil de resistir” (2013: 61, traducción
propia). Sin embargo, creemos que en
el caso de Cleón se trata, asimismo, de
un ímpetu físico. La asociación entre
voz y destrucción ya la encontrábamos
en *Acarnienses* en palabras de Diceó-
polis –quien le presta su voz al poeta
(OLSON 2002: *ad loc.*; cfr. *Ach.* 496-
508); pero de un modo más detallado:

Αὐτός τ' ἔμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπα-
θον
ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσσι κωμωδίαν.
Εἰσελκύσας γὰρ μ' εἰς τὸ βουλευτή-
ριον
διέβαλλε καὶ ψευδῆ κατεγλώττιζέ
μου
κάκυκλοβόρει κάπλυνεν, ὥστ' ὀλί-
γου πάνυ
ἀπωλόμην μολυνοπραγμονούμενος
(Aristófanes, *Acarnienses* 377-84)

Diceópolis: Y yo mismo sé lo que sufrí
por obra de Cleón a causa de la come-
dia de hace un año. Pues tras arras-
trarme al Consejo, me calumniaba y
me azotaba con la lengua con mentí-
ras y vociferaba como el Ciclóboro y
me bañaba de tal modo que por muy
poco no morí manchado con ellas.

La violencia también impera en
este relato innegablemente³⁵. Nos cen-
traremos en los verbos. El primero
–ἔλκειν– en contexto judicial toma el
sentido de “llevar por la fuerza al tri-
bunal” (OLSON 2002: *ad loc.*; cfr. *Eq.*

35 Sobre el enfrentamiento entre Aristófanes y
Cleón, cfr. STOREY (1995: 7-11) y la biblio-
grafía allí mencionada.

710-11; *Nu.* 1004, 1218; *Ec.* 1056). En griego διαβολή –el sustantivo a partir del cual se forma διαβάλλειν– puede significar “acusación”, “denuncia” o “difamación” según el contexto (LSJ 1996: s.v.). Sin embargo, en Aristófanes suele entenderse como “difamación” (*i.e.* una denuncia falsa) ya que la presenta como uno de los instrumentos que Cleón utiliza para arruinar a sus enemigos (*Ach.* 502; *Eq.* 45d, 64, 262, 288, 486; BILES y OLSON, 2015: 363; *cfr.* *Th.* 4. 27. 4)³⁶. En *Caballeros* vemos que el Paflagonio realiza numerosas acusaciones difamatorias en contra del Morcillero y del coro a lo largo de la obra, las cuales buscan poner de manifiesto la tendencia del político a difamar a sus rivales (NEIL 1901: 37; SOMMERSTEIN 1997: 155). Por otro lado, καταγλωττίζειν da cuenta de un beso de lengua con mucha carga sexual (HENDERSON 1991: §182). En ciertos contextos, su sentido parece apuntar a “agobiar verbalmente”, como sería el presente caso; aunque esto no implica que la connotación sexual pueda estar operando, al remitir a la imagen de avances no solicitados por un desagradable predador homosexual, tal como en *Eq.* 351-2 (OLSON 2002: *ad loc.*)³⁷. En esta línea,

36 De hecho, en *Eq.* 45 Demóstenes describe al Paflagonio como διαβολώτατον (“el extremadamente calumniador”). DOGANIS, al estudiar la sicofancia, sostiene asimismo que hay que distinguir entre “denuncia” y “delación” en función del fin que persigue cada una, en el primer caso se trata de uno noble, en el segundo de uno interesado (2007: 42-43).

37 *Eq.* 351-2 podría leerse como una denuncia a la relación exclusiva que el amo tiene con el Paflagonio y que en última instancia

también se podría ver la referencia a la lengua de Cleón –γλωττα– como una metonimia de su retórica engañosa y adulatoria (OLSON 2002: *ad loc.*; *Eq.* 637-8, 746-8, 773-6, 797-800, 819; *Nu.* 424, 1058-9; *Ra.* 892). Finalmente tenemos κυκλοβορειν el cual suele ser traducido por “bramar como el Ciclóbora” (LSJ 1996: s.v.). Aquí la metáfora acuática se completa con el uso de πλύνειν, que literalmente significa “bañar” o “lavar”³⁸. Olson lo entiende como “abusó verbalmente de mí” (2002: 174). Sin embargo, el participio μολυνοπραγμομένουμενος refuerza la idea de salpicadura y el sentido de πλύνειν podría ser no solo metafórico, sino que estaría más cercano a “escupir”, algo común cuando se habla con energía y con los sentimientos a flor de piel³⁹. De hecho, en *Eq.* 1286 μολύνειν es usado para describir cómo Arifrades se salpica o se mancha el bigote con el “rocío” de las prostitutas. Esta suciedad “física” tiene su correlato en el caso de Arifrades en su desviación, por lo que la suciedad de Aristófanes no se-

supone un riesgo para la democracia, al eliminar la pluralidad de voces. A pesar de la explicitud del pasaje, HUBBARD (2003) no lo incluye en su capítulo sobre la homosexualidad en la Comedia Antigua.

38 Si bien, según el LSJ, el vocablo es propio del registro judicial y puede tener una connotación de maltrato, esto corresponde a su forma pasiva, no así a la activa (1996: s.v.).

39 La idea de escupir para poder declamar bien la encontramos incluso en el día de hoy en la práctica cotidiana y en la cultura popular. Un ejemplo de ello lo vemos en un capítulo de la serie “*Friends*” cuando a Joey le toca estar en una película con un actor famoso quien le saliva la cara pues “la buena dicción es lo que hace al actor”.

ría simplemente las injurias que lanzó Cleón contra él. Por último, el verbo *παφλάζειν* que hemos analizado más arriba también nos remite a la idea de salpicadura por medio del borboteo. Por ello, creemos que estas caracterizaciones apuntan a cimentar un modo de representación de Cleón que implica el uso del grito, la verbosidad y la violencia discursiva, los cuales estarían acompañados con una gestualidad determinada e, incluso, la salivación.

Sin embargo, esta no es la única imagen acuática que encontramos asociada a Cleón. Hay otra que nos parece incluso más elocuente en relación al punto que queremos demostrar. La siguiente descripción del ingreso del Paflagonio por segunda vez a escena, después del relato de cómo ha sido vencido en el Consejo por el Morcillero. Son comentarios como este los que permiten, a falta de didascalia, reconstruir la gestualidad del personaje:

{ΑΛ.} Καὶ μὴν ὁ Παφλαγῶν οὐτοσὶ
προσέρχεται,
ὠθῶν κολόκυμα καὶ ταράττων καὶ
κυκῶν,
ὡς δὴ καταπιόμενός με (Aristófanes,
Caballeros 691-3).

Morcillero: Y ciertamente el Paflagonio acá viene, empujando una ola grande y pesada y removiendo y revolviendo, como para tragarme.

Estos versos despliegan una imagen semejante a la de Diceópolis cuando le da voz al poeta (*Ach.* 377 ss.) y el Morcillero se presenta como una víctima de la violencia que se des-

cargará en él como una ola. Aquí consideramos que está operando lo que Taplin denomina “*stage blockings*”, *i.e.* imágenes provistas por el texto que sugieren cómo actuar (en VALAKAS 2002: 74). En este sentido, la metáfora acuática parece describir el modo en que la máscara de Cleón ingresa: prepara la ola que finalmente romperá para “tragarse” a su adversario⁴⁰. Por otro lado, están presentes los verbos *ταράττειν* y *κυκᾶν*, en este sentido con la idea de ahogarlo, *i.e.* acallararlo. La acción referida por ambos verbos, vimos, suele estar asociada a la práctica de Cleón y otras figuras políticas. Por ello, la comparación con la ola parece remitir no solo al uso de su voz, sino también a una corporalidad combativa para dar cuenta de la ira que siente el personaje y del embate que dirigirá el Paflagonio contra su adversario, semejante a Héctor (*Il.* 5. 596-600), a Diomedes (*Il.* 5. 85-94; cfr. 11. 492-7) o al río Janto (*Il.* 21. 281-3).

La tormenta imperfecta

El otro imaginario que analizaremos es el atmosférico –en especial los vientos y tormentas– y suele estar combinado con el del mar. Esto lo encontramos de nuevo en *Ilíada* con el caso de Héctor que, cuando mata a varios capitanes aqueos, es comparado a un vendaval que golpea

40 El carácter de *mostración* que presenta la metáfora es clave para la argumentación: el autor “acostumbra así al lector a que ‘vea las cosas tal como se las presenta’” (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA 1989: 611).

el mar (*Il.* 11. 296-8, 304-9; cfr. FENNO 2005: 491; WHITMAN 1958: 147-151)⁴¹.

Por otro lado, el mar como víctima de los vientos también será un elemento del foro en la analogía con el *dêmos* en obras posteriores (Sol. fr.12 West, 13 NOUSSIA-FANTUZZI; cfr. Plb. 11. 29. 9-10, 21. 31. 9-11)⁴². Artabano, por su parte, compara no al pueblo, sino a Jerjes al ser mal aconsejado (Hdt. 7.16a1). En este sentido, las corrientes de aire son vistas como la causa externa que provoca la perturbación y en el caso particular de Jerjes, los vientos serían los malos consejos (BROCK 2013: 61).

El imaginario del viento, tal como lo adelantamos, además se aplica para caracterizar a Cleón y a veces se recurre a la figura de Tifón (DOVER 1975: 163), como en este pasaje⁴³:

{XO.} [...] νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής,
ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ, τολμᾷ τε
λέγειν τὰ δίκαια,
καὶ γενναίως πρὸς τὸν Τυφῶ χωρεῖ
καὶ τὴν ἐριώλην (Aristófanes, *Caballos* 509-11).

41 La comparación con un vendaval, según FENNO (2005: 491) estaría justificada porque Troya es la ciudad “ventosa” (*enemóeis*, *Il.* 3. 305, 8. 499, 12. 115, 13. 724, 18. 174, 23. 64, 297).

42 Según NOUSSIA-FANTUZZI, no se puede afirmar con certeza que el mar sea el *comparandum* del *dêmos* (2010: 319; cfr. BROCK 2013: 61).

43 Tifón será mencionado explícitamente en la comedia aristofánica en otras tres ocasiones (*Nu.* 336; *Lys.* 974, R. 848). En realidad, en los últimos dos casos (*Lys.* 974, R. 848), parece ser un sustantivo común (“torbellino”).

Pero el poeta ahora es digno de ello puesto que odia a nosotros a los mismos y se atreve a decir cosas justas y noablemente agobia al Tifón y al torbellino.

En primer lugar, el coro presenta la contienda del poeta con Cleón de un modo heroico (τολμᾷ, γενναίως), lectura que se confirma con la mención de Tifón –conocido adversario de Zeus, Heracles o Atenea–⁴⁴. La presencia del gigante supone una corporalidad violenta, dado su carácter disruptivo en el mito popular. Al mismo tiempo, el poeta está asociado a un decir justo, el cual se contrapone con el del Paflagonio que “grita cosas justas e injustas” (κεκραγώς καὶ δίκαια καὶ δίκαια, *Eq.* 255-7)⁴⁵. Los comentaristas identifican este Tifón con el que tiene cien cabezas y es padre de los vientos (NEIL 1901: *ad loc.*; SOMMERSTEIN 1997: *ad loc.*). En realidad, en la tradición hay varias versiones del monstruo y de la llamada tifonomaquia. En *Ilíada* se cuenta que Zeus lo aprisionó en el país de los ári-

44 Cuando Cicerón mencione a Cleón en el *Brutus* (28. 6) lo hará en términos de “*turbulentum*” que tiene el sentido de “turbulento”, “que genera problemas” y por ende “sedicioso”, pero que etimológicamente se asocia al verbo *turbo*, semejante en su significado al ταραττειν griego al referirse a los cuerpos de agua agitados por las tormentas y los vientos (OLD 2012: s.v.). Asimismo, el sustantivo homónimo significa “torbellino”, “tornado” y tiene carga destructiva (OLD 2012: s.v.; cfr. Cat. 64. 107, 149). Cicerón parece retomar esta memoria discursiva de Cleón.

45 Esto también remite a las palabras de Diceópolis que dan inicio a la denuncia de maltrato que habría sufrido a manos de Cleón (*Ach.* 501). NEIL (1901: *ad loc.*), por su parte, lo relaciona con un verso posterior (*Ach.* 955).

mos tras vencerlo con su rayo (*Il.* 278). Esquilo lo hace lanzar una espesa humareda y fuego (*Sept.* 491-8). El Heracles de Eurípides se enfrentó a un Tifón de tres cuerpos (*HF.* 1272). Píndaro en su *Pítica* I menciona uno de cien cabezas, a quien los escollos del mar ante Cumas y Sicilia oprimen y descansan debajo del Etna lanzando fuego, humo y piedras (13-28). El *Himno a Apolo* lo hace hijo de Hera (305-55). Sin embargo, creemos que Aristófanes sigue la versión de la *Teogonía* de Hesíodo (*Theog.* 820-35, 869 ss.) aquí y también en los pasajes mellizos que describen al monstruo cleoniano (*V.* 1032ss., *Pax.* 755ss.). Tanto NEIL (1901) como SOMMERSTEIN (1997) remiten a la misma obra, pero como ampliación de quién es Tifón y no se exhiben en un posible análisis intertextual.

La tradición hesiódica de la audiencia del siglo V a.n.e. supone una figura poética que surgió a partir de los pasajes autorreferenciales en el *corpus* hesiódico y de las ficciones biográficas que surgieron posteriormente (STAMATOPOULOU 2017: 1-2). STAMATOPOULOU, siguiendo a NAGY, considera que ya a comienzos del siglo V a.n.e. el *corpus*, o al menos sus principales componentes (*Teogonía, Trabajos y Días, Escudo de Heracles, Catálogo de Mujeres y Mégala Ehoiai*), tenían una circulación panhelénica y se habrían representado en festivales y simposios (2017: 6-14; cfr. KONING 2010: 46-51)⁴⁶. El ámbito educativo

era otro contexto en el que se consumía esta poesía (KONING 2010: 46-51). En este sentido, es preciso recordar que tanto Jenófanes como Heráclito habrían tenido acceso a sus obras (Xenoph. B 11 Diels; Heraclit. B 40, 57 Diels). Por ello, no cabe ninguna duda que Aristófanes conocía a Hesíodo: no solo lo menciona en *Ranas* 1033, sino que además la cosmogonía de *Aves* (693ss.) parece ser un guiño a la versión hesiódica (Hes. *Theog.* 116-123; KONING 2010: 196)⁴⁷. Por lo que resulta más que verosímil que Aristófanes haya tenido en mente los pasajes de *Teogonía*.

A partir de ello, resulta necesario revisar la descripción que hace Hesíodo de Tifón (Hes. *Th.* 823-35). Sus rasgos son la fuerza (ἐπ' ἰσχύι ἔργματ') y el poder (κρατεροῦ θεοῦ), las cien cabezas de serpiente –cada una con una lengua que lame– (ἐκατὸν κεφαλαὶ ὄφιοις δεινοῖο δράκοντος, ἰγλώσσησι δνοφερῶσι λελιχμότες), el brillo de sus ojos (ὕπ' ὀφρῦσι πῦρ), el fuego que sus cabezas tenían (πῦρ καίετο) y los sonidos “impronunciables” (παντοίην ὄπ' ἀθέσφατον). La naturaleza híbrida y caótica del cuerpo de Tifón se condice con la variedad de ruidos que produce. Nos ocuparemos

evolucionado (STAMATOPOULOU 2017: 13-14). Sin embargo, STAMATOPOULOU (2017: 14-15) considera que la “fase dinámica” de los poemas habría terminado hacia fines del siglo VI a.n.e., a causa de su representación en contextos agonales.

47 “Hesiod thus occupies a solid place in cosmogonical thinking, representing the common (and commonsense) theory positing some sort of emptiness before creation could take place” (KONING 2010: 196).

46 Esto no implica que no hubiera variaciones y, dado el carácter formulaico del *corpus*, hay que contemplar la posibilidad de que los poemas adjudicados a Hesíodo hayan

primero de estos últimos, pues son los que imperan en el resto de su descripción (*Th.* 829-35; cfr. GOSLIN 2010: 357) y en la Tifonomaquia propiamente dicha (*Th.* 869 ss.). Tifón emite φωναί, παντοίην ὄπ' ἀθέσφατον, y los sonidos que produce (φθέγγονθ') son como los de los dioses (θεοῖσι), los de un toro de fuerte bramido (ταύρου ἐριβρόχεω), los de un león (λέοντος), los de cachorros de perro (σκυλάκεσσιν) e incluso silba (ῥοίζεσχ'). En estos versos lo que impera es el sonido. GOSLIN (2010), a partir de la repetición de cierto vocabulario, ve en ello una estructura en anillo que comienza con el sonido de las musas, que inspira al poeta, y termina con el de Tifón y su derrota como marco del ascenso de Zeus al poder y la organización del cosmos. VERNANT ve en *Teogonía* “un himno a la gloria de Zeus rey (...) La victoria de Zeus, en cada caso, es una creación del mundo” (1992: 121). Después de la Tifonomaquia, tendrá lugar el sorteo de las τιμαί que establecerá el reinado de Zeus (*Th.* 881-5), quien tras unirse a *Mnemosýne*, engendrará a las Musas (*Th.* 915). En este sentido, según GOSLIN (2010: 370-372), el orden impuesto por el reinado de Zeus tendría su correlato “sonoro” en el canto de las Musas.

Los sonidos emitidos por Tifón son de variada naturaleza y desordenados, “impronunciables” e inútiles para la comunicación. GOSLIN llama la atención sobre el énfasis por parte de Hesíodo del aspecto vocal del gigante, pues se estaría apartando de la tradición iconográfica: al menos

una de sus representaciones arcaicas lo muestran con la parte baja de una serpiente y la superior humana (2010: 358)⁴⁸. El enfrentamiento entre el monstruo y el dios se presenta también en términos sonoros: el trueno (ἐβρόντησε, *Th.* 839), el estruendo (κονάβησε, *Th.* 840) invaden todo. Los efectos del combate repercuten en todos los órdenes; la tierra gime (ἐπεστονάχιζε γαῖα, *Th.* 843; στονάχιζε γαῖα; *Th.* 858) y el cielo, el mar y el Tártaro resuenan (*Th.* 840-1). A pesar de su derrota y castigo, sus hijos, los vientos huracanados llamados “los vientos de húmedo soplo” (ἀνέμων ὑγρὸν ἀέντων, *Th.* 869) permanecerán en la superficie (*Th.* 869-76). Su descendencia será el “gran azote para los mortales” (*Th.* 874, πῆμα μέγα θνητοῖσι).

En síntesis, la caracterización del Tifón hesiódico descansa, por un lado, sobre la producción de ruidos y sonidos y, por el otro, el ser el progenitor de los vientos huracanados, aquellos que destruyen las naves y hacen morir a los navegantes (ἄλλοτε δ' ἄλλαι ἄεισι διασκιδνᾶσί τε νῆας/ναύτας τε φθειρούσι, *Hes. Th.* 875-6) y llenan de polvo y tumulto los cam-

48 La variación en los modos de descripción literarios parece coincidir con los de la representación iconográfica pues Tifón es problemático para ser reconocido (GOSLIN 2010: 358, n. 22). Dicha incertidumbre la podemos ver hoy en día en el llamado “*daímon* de tres cuerpos” del pedimento oeste de la Acrópolis (SERVI 2011: 115; cfr. MILLER 1893:497). Sin embargo, la representación quizás más difundida es la del vaso calcídico Munich 596 con su mitad inferior de serpientes y una cabeza (Museum Collection, Staatliche Antikensammlungen, Munich).

pos de los hombres (αἰ δ' αὖ καὶ κατὰ γαῖαν ἀπειρίτον ἀνθρομέεσσαν/ ἔργ' ἔρατὰ φθειροῦσι χαμαιγενέων ἀνθρώπων,/ πιμπλῆσαι κόνιός τε καὶ ἀργαλέου κολοσυρτοῦ, Hes. *Th.* 878-80). Ambos elementos conforman la representación que Aristófanes delinea de Cleón: sus gritos y su habilidad para perturbar. Pero hay más. Si nos volcamos a la descripción que hace el comediógrafo en *Avispas* y *Paz* de Cleón como un monstruo, veremos también que parece seguir el modelo hesiódico de Tifón⁴⁹:

οὐδ', ὅτε πρῶτόν τ' ἤρξε + διδάσκειν,
 ἀνθρώποις φήσ' ἐπιθέσθαι.
 ἀλλ' Ἡρακλέους ὄρηγιν τιν' ἔχων
 τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖ,
 θρασέως ξυστάς εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς
 αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,
 οὐ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν
 Κύννης ἀκτίνες ἔλαμπον,
 ἑκατόν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων
 οἰμωξιμένων ἐλιχμῶντο
 περὶ τὴν κεφαλήν, φωνὴν δ' εἶχεν
 χαράδρας ὄλεθρον τετοκίας.
 φώκης δ' ὄσμην, Λαμίας δ' ὄρχεις
 ἀπλύτους, πρῶκτόν δὲ καμήλου.
 (Aristófanes, *Avispas* 1029-35)

49 Los dos pasajes son muy semejantes y comparten el tono –el enfrentamiento del poeta-Heracles en contra del monstruo-Cleón–, por lo que solo citaremos el de *Avispas*. Aun así, tienen ciertas diferencias: la persona del enunciador (en *Paz* el coro le presta la voz al poeta, en *Avispas* el coro cuenta lo que “dice” –φησ'– el poeta), el tiempo de ἐπιχειρεῖν (en *Avispas* es un infinitivo presente dependiente de un verbo en presente –φησ'– mientras que en *Paz* –con Cleón ya muerto– el verbo está en pretérito imperfecto), los términos en que se presenta el enfrentamiento (ξυστάς en *Avispas* y μάχομαι en *Paz*) y el verso adicional en *Paz* (763).

Coro: Ni cuando primero comenzó a presentar sus comedias [el poeta] dice haber atacado a hombres, sino que con una furia de Heracles ataca a los más grandes. En seguida luchó audazmente desde un principio con este, el de los dientes de sierra, cuyos terribísimos rayos brillaban desde sus ojos de Cina y cien cabezas de aduladores en círculos que gritan lo lamían con sus lenguas de serpientes; tenía una voz como torrentes que engendran la ruina y olor de foca y huevos sucios de Lamia y culo de camello.

La hibridez caracteriza a este ser: es una cruza entre Cerbero, Tifón y Lamia (MASTROMARCO 1989; LAURIOLA 2004: 86; CORBEL-MORANA 2012:130-136; Buis 2015)⁵⁰. Sin embargo, es posible reconocer ciertos rasgos que coinciden con los vistos en el ser hesiódico: dispara rayos de sus ojos, tiene cien cabezas de aduladores –en lugar de serpientes– que lamen con sus lenguas y tiene una voz semejante a los torrentes de agua que destruyen todo a su paso.

Por un lado, los ojos de fuego son una característica común de seres inhumanos como bestias y monstruos (*Il.* 13. 474; *Od.* 6. 131-2; *E. Hec.* 1265), como el caso del Tifón hesiódico (*Th.* 826-7). Los comen-

50 Si bien el adjetivo καρχαρόδους (“de dientes afilados”) no es privativo del perro (Theoc. *Id.* 24. 87; Arist. *HA.* 501a. 16; *GA.* 788b. 16), el sintagma “perro de dientes afilados” está presente en la poesía anterior y está asociado a la función guardiana del perro (*Il.* 13. 198; Hes. *Op.* 604-5; *B. Ep.* 5. 56-62). Esta imagen es retomada por Aristófanes cuando apela a la metáfora de “el perro del pueblo” como aquí y en *Eq.* 1017-1020.

tadores modernos suelen entender el sintagma “ojos de *Kýnna*” como una referencia a la estrella Sirio o la estrella del perro a causa de la similitud fonética entre el nombre de la *πύρρη* (*Kύννη*) y la palabra “perro” *-κύων-* (MACDOWELL 1971: 266; SOMMERSTEIN 1996: *ad loc.*; OLSON 1998: 222, n. 755; CORBEL-MORANA 2012: 131).

En segundo lugar, las cabezas de aduladores. SOMMERSTEIN (1985: 169) considera que, en realidad, las cien cabezas del monstruo están relacionadas con Cerbero, quien en *Teogonía* (311-2) tiene cincuenta cabezas, en Píndaro (fr. 249b) tiene cien, y al que Horacio describe con cien serpientes alrededor de su cabeza (*Carm.* 3. 11. 17-18). Esta intertextualidad nos resulta un tanto forzada, si tenemos en cuenta tres cuestiones. Primero, CORBEL-MORANA (2012: 132) incluye a Cerbero y a la Hidra en el listado de monstruos que fueron la base de esta “quimera”, sin embargo, ve una primacía del texto hesiódico como modelo a partir de los numerosos paralelos entre ambas descripciones, como sería el detalle que presta para describir las cabezas de serpientes con lenguas que lamen. Dicho rasgo no puede pasar desapercibido, puesto que coinciden en utilizar *λιχμᾶν* como verbo (*λελιχμότες*, Hes. *Th.* 826; *ἐλιχμῶντο*, Ar. *V.* 1033). Segundo, Hesíodo describe a Tifón con cien cabezas, al igual que Aristófanes en *Nu.* 336. El número de cabezas no parece aumentar en el combate, por lo que es difícil ver que

la Hidra sea el modelo⁵¹. Tercero, la referencia clara a Cerbero está en su dentadura y el rasgo que le sigue son los ojos de fuego, otro rasgo que está presente en el Tifón hesiódico.

Una cuestión más con respecto a las cabezas. La adulación se asocia a una práctica que el poeta le adjudica a Cleón. Tal y como Aristófanes lo representa, la lisonja es uno de los instrumentos que Cleón/Paflagonio usa para mantener su posición dentro de la casa y robarle a su amo (*Eq.* 47-9, *Eq.* 213-6, 1030-4; cfr. TAILLARDAT 1965: 404)⁵². Esto se evidencia en el *ἄγων* de los dones (*Eq.* 725-1111), por ejemplo cuando afirma: Ὅτιη φιλω σ', ὦ Δημη', ἐραστής τ' εἰμι σός, (*Eq.* 732, “Porque te amo, Dêmos, y soy tu amante”)⁵³. Su práctica adulatoria es lo que lo lleva a afirmar *ἐγὼ δ' ἐκλεπτον ἐπ' ἀγαθῶ γε τῆ πόλει* (*Eq.* 1226, “pero yo robaba por el bien de la ciudad”).

Por último, el poeta enfatiza la voz, el rasgo por medio del cual sobresale el Tifón hesiódico pero, simultáneamente, nos volvemos a encontrar

51 Platón el Cómico compara a los políticos con la Hidra (fr. 202, K.-A.).

52 Sommerstein en su comentario de *Avispas* relaciona la mención de los aduladores, no con Cleón, sino con uno de sus seguidores, Teoro (*V.* 42-6, 419, 1236-42). Refiere, asimismo, un tercer pasaje (*V.* 683) que es cuando Bdelicleón le dice a su padre que en realidad los jueces son esclavos de los aduladores. Sin embargo, nosotros creemos que las cabezas buscan enfatizar la práctica cleónica.

53 En el proemio Demóstenes describe al Paflagonio lanzándose a los pies del amo, un gesto que verosímilmente puede acompañar este tipo de afirmaciones en la obra (*Eq.* 47-9).

con la comparación del torrente de agua, aquel que trae la ruina como las inundaciones del Ciclóboro que analizamos en el apartado anterior.

A pesar de ello, hay una diferencia con el intertexto trabajado: quien se enfrenta a este híbrido ya no es Zeus, sino Heracles, su hijo –versión que también encontramos en el *Heracles* de Eurípides (*HF*. 1272; *Plut. Mor.* 341e)–. Trátese de una Tifonomaquia como el último enfrentamiento antes del establecimiento del reino de Zeus –como es el caso de Hesíodo–, trátese de una amenaza a este mismo orden, creemos que la presencia de este combate cómico permite explotar la contraposición κόσμος vs. τάραις y el lugar que ocupa Cleón en esta. Esto resulta evidente en el relato del Morcillero sobre su competencia en el Consejo:

Εὐθὺς γὰρ αὐτοῦ κατόπιον ἐνθένδ' ἴεμην·
ὁ δ' ἄρ' ἔνδον ἐλασίβροντ' ἀναρρηγνύς ἔπη
τερατευόμενος ἤρειδε κατὰ τῶν ἱππέων,
κρημνοὺς ἐρειδῶν καὶ ξυνωμότας λέγων
πιθανώταθ' ἢ βουλή δ' ἅπασ' ἀκροωμένη
ἐγένεθ' ὑπ' αὐτοῦ ψευδατραφάετος πλέα,
κάβλεψε νᾶπυ καὶ τὰ μέτωπ' ἀνέσπασεν (*Aristófanes, Caballeros* 625-3).

Pues me lancé directamente detrás de este. Pero entonces (este) mientras estrellaba adentro palabras lanzadas como truenos, atacaba a los caballeros con cosas increíbles, acumulando precipicios y diciendo de manera

persuasiva que eran unos conjurados. Pero el Consejo todo, mientras escuchaba, se llenó de orgaza a causa de él, y vio mostaza y se arrugaron las frentes.

En estos versos resuena la descripción de la Tifonomaquia hesiódica, con precipicios y truenos. Lo verdaderamente interesante de este pasaje es el resultado que tienen sus “palabras lanzadas como truenos”: el Paflogonio logra persuadir al Consejo de sentir enojo. Tanto Aristófanes como Tucídides coinciden en caracterizarlo como “el más persuasivo” (*Eq.* 629, *Th.* 3. 36. 6, 4. 21. 3) y en la Antilogía de Mitilene, el historiador-enunciador hace un especial énfasis en la ὀργή del pueblo ateniense y el modo en que Cleón apela al *páthos* para que no se pierda ese sentimiento (3. 36. 1, 38. 1); es contra eso que Diodoto tendrá que argumentar (3. 42. 1, 44. 4, 48. 1). En ese sentido, habría una asociación entre la palabra cleónica, su capacidad de persuasión y su apelación al *páthos*. Estos elementos darían lugar a la ruina de la ciudad y es contra esto que el Morcillero debe luchar en el Consejo, y el poeta en sus obras.

La acusación de conjuración en contra de los caballeros resalta en *Eq.* 625-3. Habíamos dicho que la διαβολή de Cleón era, en verdad, una difamación. En *Eq.* 435-39 leemos:

{ΠΑ.} Οὗτοι μὰ τὴν Δήμητρα καταπροίξει τάλαντα πολλὰ κλέψας Ἀθηναίων.
{ΟΙ. Α'} Ἄθρει καὶ τοῦ ποδὸς παρίει ὡς οὗτος ἦδη καϊκίας ἢ συκοφαντίας πνεῖ.

{ΑΛ.} Σὲ δ' ἐκ Ποτειδαίας ἔχοντ' εὖ
οἶδα δέκα τάλαντα.

{ΠΑ.} Τί δήτα; βούλει τῶν ταλάντων
ἐν λαβῶν σιωπᾶν; (Aristófanes, *Caballeros* 435-39)

Paflagonio: Por Deméter, ustedes no se escapan sin castigo después de haber robado tanto los talentos de los atenienses.

Demóstenes: ¡Ten cuidado y afloja la vela! Pues este ya sopla un viento del noreste o [un viento] de sicofancia.

Morcillero: Bien sé que tienes diez talentos de Potidea.

Paflagonio: ¿Y qué? ¿Quieres callarte si tomas uno de los talentos?

A partir de la acusación emitida por el Paflagonio en contra del Morcillero y de Demóstenes (*Eq.* 435-6), este último reacciona como un navegante ante un viento fuerte –que sería la διαβολή– y, simultáneamente, remite a la metáfora de la nave del Estado. Si los vientos son los que permiten que la nave se mueva y el timonel es quien sabe cómo aprovechar su fuerza para llevar la barca a buen puerto, el decir de Cleón –tanto en términos formales como de contenido– se asemeja a los vientos/malos consejos de los que se queja Artabano (*Hdt.* 7. 16a1). La acusación de la delación y la connotación peyorativa de la práctica de la sicofancia en beneficio privado es algo común en la obra aristofánica (*Ach.* 818-59, *Av.* 1410-93, *Pl.* 909-919; cfr. MACDOWELL 1995: 75-76). DOGANIS (2007: 206) entiende la sicofancia en tanto delación como una manifestación del pasaje de una “sociedad de confianza” a una de “desconfianza”; en este sentido

es posible entender la “perturbación” intra-*pólis* que realiza Cleón como un viento: sus palabras delatoras provocan el enojo y la desconfianza entre los ciudadanos y esto genera que la ciudad se maneje mal.

El *êthos* discursivo y la corporalidad del Paflagonio

Hasta aquí el modo en que es caracterizada la máscara de Cleón en *Caballeros* a través de metáforas asociadas al agua y al viento presentes en los parlamentos de los otros personajes. La cuestión es si estas se condicen con la imagen que el Paflagonio construye de sí desde un punto de vista discursivo y con el garante respectivo⁵⁴. Los primeros versos que pronuncia el personaje son los siguientes:

{ΠΑ.} Οὔτοι μὰ τοὺς δώδεκα θεοὺς
χαιρήσετεν,
ὅτι ἢ 'πὶ τῷ δήμῳ ξυνόμνυτον πάλαι.
Τουτὶ τί δρᾷ τὸ Χαλκιδικὸν ποτήριον;
Οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ Χαλκιδέας ἀφίστατον.

Ἀπολείσθον, ἀποθανείσθον, ᾧ μι-
αρωτάτω (Aristófanes, *Caballeros* 235-9).

Paflagonio: ¡Por los doce dioses!
¡Ciertamente ustedes dos no lo van a pasar bien puesto que conspiran con-

54 Cuando DESFRAY analiza las imágenes animales en el *ἀγών* de los oráculos, sostiene que las comparaciones son un paradigma que puede ser utilizado por sus cualidades o defectos según el contexto y/o el personaje aludido (1999: 40). Veremos que lo mismo sucede con las imágenes asociadas a las fuerzas de la naturaleza.

tra el pueblo hace tiempo! ¿Qué hace aquí la copa calcídica? No es posible otra cosa más que azucen a la defecación a los calcídicos. ¡Ustedes dos están perdidos! ¡Van a morir! ¡Oh, malvadísimos!

El uso de las modalidades exclamativa e interrogativa son el vehículo de una expresividad caracterizada por la agitación y la excitación que se orienta a la acusación de conspiración⁵⁵. Lo primero que hace el Paflagonio es acusar de conspiradores a los esclavos y al Morcillero, buscando generar temor en ellos. El tono amenazador implícito de su *êthos* de bravucón se confirma si tenemos en cuenta la reacción temerosa del Morcillero y la solución de Demóstenes para evitar que huya: llama, literalmente, a la “caballería” para apoyarlo (*Eq.* 240-6).

Sin embargo, sus gritos no siempre amenazan, también buscan llamar la atención de la ciudad y presentarse como una víctima, apelando al *páthos* y buscando generar compasión⁵⁶:

{ΠΑ.} Ξυνεπίκεισθ' ὑμεῖς; ἐγὼ δ',
ἄνδρες, δι' ὑμᾶς τύπτομαι,
ὅτι λέγειν γνώμην ἔμειλλον ὡς δίκαιον ἐν πόλει
ἰστάναι μνημεῖον ὑμῶν ἐστιν
ἀνδρείας χάριν (Aristófanes, *Caballeros* 266-8).

55 Las acotaciones que incluye SOMMERSTEIN (1997: 33) en su edición se condicen con nuestra lectura.

56 SOMMERSTEIN (1997: 37) interpreta que el coro, mientras pronuncia los versos 269-72, se interpone entre las gradas y el Paflagonio, por lo que la invocación de 273 estaría dirigida al auditorio y no al amo que aparecerá después (*Eq.* 728).

Paflagonio: ¿Ustedes [el coro] se unen al ataque? Pero yo, varones, soy golpeado a causa de ustedes, puesto que estaba a punto de proponer que es justo que se coloque en la ciudad un monumento a causa de su valentía.

{ΠΑ.} Ὁ πόλις καὶ δῆμ', ὑφ' οἷων θηρίων γαστριζομαι.

{ΟΙ. Α'} Καὶ κέκραγας, ὥσπερ ἀεὶ τῆν πόλιν καταστρέφει.

{ΠΑ.} Ἀλλ' ἐγὼ σε τῆ βοῆ ταύτῃ γε πρῶτα τρέψομαι (Aristófanes, *Caballeros* 273-5).

Paflagonio: ¡Oh, ciudad y pueblo! ¡Por qué fieras soy golpeado en el estómago!

Demóstenes: Y has vociferado como siempre que sometes a la ciudad.

Paflagonio: Pero yo con este grito primero te voy a derrotar.

Por otro lado, habíamos visto que la imagen del Ciclóboro y la de la ola estaban asociadas a los gritos, pero también daban la idea de una “catarrata” de palabras que buscaba prevalecer sobre los adversarios al punto de no dejarlos hablar⁵⁷. Esta actitud asociada a una gestualidad acorde la podemos ver en los pasajes en los que predomina la στιχομυθία. Por ejemplo, en *Eq.* 284-296 el Paflagonio y el Morcillero no solo intercambian amenazas, sino que además presentan explícitamente los “gritos” como el instrumento para callar al otro:

57 El Morcillero, para vencerlo, debe recurrir a las mismas técnicas: la queja del Paflagonio porque no lo va a dejar hablar lo demuestra (*Eq.* 336, 338).

{ΑΛ.} Τριπλάσιον κερράξομαί σου.
{ΠΑ.} Καταβοήσομαι βοῶν σε.
{ΑΛ.} Κατακεκράξομαί σε κρράζων.
(Aristófanes, *Caballeros* 285-7)

Morcillero: Te voy a graznar tres veces, tantas como vos.

Paflagonio: Te voy a silenciar a gritos con gritos.

Morc.: Te voy a vencer a graznidos, graznándote.

Dos verbos hacen referencia a la voz: καταβοᾶν y κρράζειν. El primero tiene el sentido de gritar o chillar, mientras que el segundo da cuenta de los sonidos estridentes que hacen distintos animales –en especial, el cuervo y perro– y por extensión del grito en general (LSJ 1996: s.v.; BILES y OLSON 2015: 358; *Od.* 14. 30, X. *Cyn.* 6. 23, Nic. *Th.* 674; A. *Ag.* 201, E. *Ph.* 1144). Esta forma es a menudo la empleada para referirse a la voz del Paflagonio (*Eq.* 137, 255-7, 274, 304, 485-7, 642, 860-3, 1014-21, 1403), en especial cuando es comparado o, directamente, representado como un perro (*Eq.* 1017-20; V. 900 ss.)⁵⁸.

Ahora bien, dicha caracterización no implica necesariamente un matiz peyorativo. El mismo Paflagonio reconoce el poder de sus gritos-ladridos para la acusación:

{ΠΑ.} [...] ὅστις εἷς ὦν
ἔπαυσα τοὺς ξυνωμότας, καί μ' οὐ
λέληθεν οὐδὲν

58 De hecho, este es el rasgo que caracteriza a la mujer-perro de Semónides de Amorgos (7. 12-20) y, según Claudio Eliano, fue el ladrido constante lo que le permitió a un perro denunciar el sacrilegio del templo de Asclepio en Atenas (Ael. *N.A.* 7. 13).

ἐν τῇ πόλει ξυνιστάμενον, ἀλλ' εὐθέως κέκροαγα. (Aristófanes, *Caballeros* 861-3)

Paflagonio: [...] solo yo di término a los conspiradores y no se me ha escapado ninguna conspiración en la ciudad, sino que las he gritado de una.

Las acusaciones de atentar contra la democracia y/o restablecer la tiranía eran moneda común en el discurso de los líderes, según nos los transmiten Aristófanes y los oradores (HENDERSON 2003: 163-4)⁵⁹. La valoración positiva del uso de su voz se confirma cuando el Paflagonio se autopresenta como un perro guardián en el ἀγών de los oráculos (*Eq.* 1017-20). Esta caracterización metafórica se “literaliza” en *Avispas* cuando su máscara es *Kýon*, el perro acusador del otro can, *Lábes*, en el juicio casero. En esta obra no solo *Kýon*-Cleón entra literalmente ladrando (V. 903), sino que además lo primero que se dice de él es “que va a hacer de acusador” (ἄτερός φησιν κύων κατηγορήσειν, V. 841-2).

En este sentido, nos encontramos con una doble valoración del grito: para Cleón su uso de la voz es un valor, es su arma y una ventaja (*Eq.* 255-7, 860-3, 1014-21), mientras que para sus antagonistas es un disvalor (*Eq.* 137,

59 Como afirma Bdelicleón al coro en *Avispas*: “para vos todas las cosas son tiranía y conspiradores” (V. 488, cfr. Ar. V. 417, 463-507, 953; Av. 1074; Lys. 619, 630; Th. 338, 1143). “*The threat of tyranny was now both a rallying point for the demotic majority and a weapon against the elite minority*” (HENDERSON 2003: 163).

218, 485-7, 626-31)⁶⁰. Esto nos hace pensar que tal vez Aristófanes haya tomado una expresión común en la retórica cleoniana –en este caso, su voz como una ventaja y un beneficio– y la haya convertido a sus fines –no sería la primera vez–; sin embargo, esto queda en el territorio de lo improbable⁶¹. Por otro lado, vemos nuevamente que el grito se asocia con un *êthos* de sicofante y la corporalidad que se le asocia es agresiva. Cuando el perro termina de presentar su acusación, Filocleón afirma que “el asunto grita por sí mismo” (αὐτὸ γὰρ βοᾷ, V. 921).

Por esto, es preciso retomar, aunque sea mínimamente, el uso de la imagen del perro. Tanto en *Caballeros* como en *Avispas* esta metáfora es recurrente. En la primera obra, el *êthos* dicho –es decir, la autorrepresentación explícita– del Paflagonio es el de un perro:

Ἐγὼ μὲν εἰμὶ ὁ κύων· πρὸ σοῦ γὰρ ἄπτῶν
σοὶ δ' εἶπε σφύζεσθαι ἴμ' ὁ Φοῖβος τὸν κύνα. (Aristófanes, *Caballeros* 1023-4)

60 Esto no implica que el Agorácrito y Demóstenes no valoren el grito para vencer al Paflagonio, pues es el único modo en que esto pueda suceder, tal como ocurre en el Consejo (*Eq.* 624 ss.). Sin embargo, este y otros rasgos solo son necesarios para vencerlo (BOWIE 1993: 93; SLATER 2002: 98-99).

61 Estos versos hacen pensar a la crítica que Cleón se presentaba a sí mismo como el “perro guardián del *dêmos*” (MACDOWELL 1995: 102, 169; SOMMERSTEIN 1997: 1017-20). Sobre el perro como guardián, cfr. A. Ag. 606-8; Ar. *Thesm.* 416-7. En *Avispas* el coro llamará a Cleón “nuestro protector” (ὁ κηδεμῶν ἡμῖν, V. 242), lo que nos hace pensar que algunos ciudadanos veían como cierta dicha representación.

Yo soy el perro. Pues yo rujo por ti. Febo te dijo que me conserves a mí, al perro.

Dicha afirmación forma parte de la pugna con el Morcillero por interpretar los oráculos que enfatizan uno o más rasgos en particular ya sea para su autodefensa o para ataque contra el otro. Lo interesante de esta exégesis es el uso de ἀπτύειν, un verbo que, si bien significa “invocar” o, incluso, “hablar, pronunciar”, es aplicado también al viento (*Il.* 14. 399; cfr. LSJ 1996: s.v.) y no parece estar asociado a ningún animal.

El oráculo que dicha aserción interpreta es el siguiente:

Σφύζεσθαί σ' ἐκέλευ' ἱερὸν κύνα καρχαρόδοντα,
ὃς πρὸ σέθεν χάσκων καὶ ὑπὲρ σοῦ δεινὰ κεκραγῶς
σοὶ μισθὸν ποιεῖ (Aristófanes, *Caballeros* 1017-9)

Te ordena que cuides al perro sagrado de dientes afilados, quien con una boca abierta ante ti y ladrando terriblemente por ti te proveerá un sueldo.

Claramente el Paflagonio-Cleón no tiene cuerpo de perro, sin embargo, los rasgos de dicho animal se transfieren a él metafóricamente. Y su boca es la protagonista en este oráculo: sus dientes son afilados (καρχαρόδοντα), ladra por su dueño (κεκραγῶς) y tiene la boca abierta ante el amo (χάσκων). Aquí el Paflagonio se presenta, pues, con un *êthos* dicho de perro guardián, semejante a Cerbero, y su boca y sus ladridos son su arma.

Según OBER, la protección del *dêmos* era una de las funciones de los ῥήτορες y esto incluía atacar a los enemigos internos del pueblo en las cortes y en la Asamblea, asistir a los ciudadanos que tenían una menor habilidad para defenderse apelando a la persuasión en los juicios, ser el portador de la opinión pública y su consejero (1989: 314-318). Cleón, pues, es el perro guardián que se interpone entre el pueblo y sus enemigos.

Por último, vemos que la imagen del viento también es adoptada por el Paflagonio:

{ΠΑ.} Ἐγὼ σε παύσω τοῦ θράσους,
οἶμαι δὲ μᾶλλον ἄμφω.

Ἐξεῖμι γάρ σοι λαμπρὸς ἤδη καὶ μέ-
γας καθιεύς,
ὁμοῦ ταράττων τήν τε γῆν καὶ τὴν
θάλατταν εἰκῆ.

{ΑΛ.} Ἐγὼ δὲ συστειλάς γε τοὺς
ἀλλάντας εἴτ' ἀφήσω
κατὰ κῦμ' ἔμαυτὸν οὖριον, κλάειν σε
μακρὰ κελεύσας. (Aristófanes, *Caba-
llos* 429-34)

Paflagonio: Yo pondré fin a tu insolencia, o mejor, creo, a la de ambos. Pues está en mi poder abatirme como un viento fresco y poderoso, revolviendo la tierra y el mar al mismo tiempo.

Morcillero: Y yo, tras plegar las morcillas, entonces (me) libraré de la ola con un viento favorable, para mandarte a gritar lejos.

Aquí, pues, la máscara de Cleón se presenta como un viento que revuelve todo en pro de deshacerse de sus adversarios. La característica principal de este soplo es el poder en

términos de tamaño y el objeto de su perturbación son la tierra y el mar, lo cual coincide con las brisas hijas de Tifón. Esto nos remite nuevamente a la hipótesis de que tal vez Aristófanes haya tomado una expresión común en la retórica cleoniana.

Por su parte, vemos que el Morcillero retoma la imagen del viento y la aplica a sí mismo como una nave que es atacada por una ola y contraresta el poder de su adversario con “un viento favorable”, como sería el caso de los vientos que no son hijos de Tifón.

Conclusiones

En el presente artículo hemos intentado rastrear la corporalidad adjudicada a Cleón en la comedia aristofánica. Para ello, recurrimos al análisis de dos tipos de metáforas –las hidroquinéticas y las atmosféricas–, las que, a su vez, se relacionan con la práctica “demagógica” por excelencia, la perturbación (τάραξις) de la *pólis*. Ambas tienen sus antecedentes en la épica: mientras que aquellas asociadas a los cuerpos de agua servían para describir el accionar o el sentimiento de los héroes homéricos –o incluso de los ejércitos–, las segundas están vinculadas al gigante Tifón, el adversario de Zeus y Heracles. En sendos grupos de imágenes la violencia, el sonido estridente y la perturbación son los rasgos clave. Cuando las metáforas hidroquinéticas se aplican a los ejércitos (*Il.* 2. 144, 207-10, 394-5) o grupos de soldados, se hace referencia al clamor ocasiona-

do, pero a veces además al movimiento en forma de aluvión y puede dar cuenta de cierta noción de desorden. Esto sucederá también cuando sean los héroes los comparados con los cuerpos de agua (*Il.* 5. 85-94, 596-600), siendo el tema de la analogía su poder destructivo.

Con respecto a la comparación con Tifón, la *Teogonía* hesiódica parece ser el intertexto privilegiado. En este sentido, resulta importante no solo que su principal característica sea la multiplicidad de sonidos que emite, sino también el poder destructivo que encarna y que se evidencia en la Tifonomaquia propiamente dicha. El gigante, en el poema, es el último combate antes del establecimiento del reinado de Zeus, es el caos previo al orden.

Sendas metáforas están asociadas, pues, a la destrucción, la belicosidad y la violencia; y lo mismo sucede en la obra aristofánica. En esta, a su vez, se encuentran asociadas al quehacer “demagógico”, la perturbación de la ciudad, la cual se genera a partir de su decir persuasivo. La voz de Cleón será como un torrente, no solo por lo clamoroso, sino también por lo disruptivo. Además, será como Tifón, el padre de los recios vientos que revuelve el mar. Como los malos consejos que sigue Jerjes (*Hdt.* 7. 16a), las palabras del hijo de Cleoneto impiden que la nave del Estado ateniense llegue a buen puerto; y todo por actuar en beneficio propio. De este modo, la voz, el viento y el agua se unen para explorar la imagen de la perturbación de la ciudad a manos de él.

En su discurso dicha agitación se hace por medio de la apelación al *páthos*: la ira y el temor, a partir de las delaciones y acusaciones de conjuración, la compasión, cuando se presenta como víctima de los ataques de sus adversarios, y, por último, el amor y el agradecimiento, ante los servicios prestados. Estas estrategias se pueden asociar a lo que DOGANIS llama la “sociedad de la desconfianza”. Dada la vinculación entre el lenguaje verbal y no verbal, nos resulta imposible pensar que no haya habido una variación en la voz y en gestualidad acorde a tal miríada de emociones. La multiplicidad de *páthe* que procura alentar en sus distintos interlocutores repercutirían en su corporalidad. La metáfora del “borbotear” así lo confirma: esta expresa la ira que siente él, pero también una pérdida de control –que implica una falta de σοφροσύνη– y un decir verborrágico y violento. Si es posible tener dudas sobre qué gestos utilizaría en algunos casos –puesto que la gestualidad pertenece a una cultura determinada en un momento histórico dado (THOMAS 1991: 3)–, las metáforas hidroquinéticas y atmosféricas nos permiten “recomponerlas” en algún punto: el Paflagonio no solo grita, sino también gesticula con los brazos, lanza su cuerpo en contra de sus adversarios y, tal vez, habría incluso salivado. Por el contrario, cuando hable con *Dêmos* tendrá una corporalidad distinta, que posiblemente exhiba su obsecuencia (*Eq.* 47-9).

Asimismo, la corporalidad del garante que construimos a partir de los parlamentos que se le adjudican al

Paflagonio parece condecirse con estos resultados, pues él mismo enfatiza la utilidad de su voz y su capacidad para perturbar.

El Cleón aristofánico, pues, parece ser el resultado de un entrecruzamiento complejo entre persuasión, *páthos* y violencia y resulta difícil pensar que esto no tuviera su correlato en términos de su corporalidad. Dicha representación parece condecirse con las conclusiones de BREMMER (1993) acerca de la postura erguida y el paso tranquilo de las clases altas que implicaban un control estricto de la emoción y del mantenimiento de la dignidad –esenciales para su autoridad–: Cleón iría en contra de esa corporalidad esperada y su *τάραξις* discursiva se condiría con una corporal.

Por último, la representación de Cleón como una fuerza de la naturaleza o como un monstruo tiene otro objetivo: magnificar el efecto que tiene sobre la ciudad y, simultáneamente, engrandecer la labor del poeta que se planta en contra de él: el poeta-Heracles, como en una tifonomaquia, busca con su obra restablecer, pues, el orden perdido.

Bibliografía

Ediciones y comentarios

- BILES, Z. y OLSON, S.D. (eds.) (2015). *Aristophanes. Waps*. Oxford: Clarendon Press.
- DIELS, H. (ed.) (1922). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- DÜBNER, F. (ed.) (1855). *Scholia Graeca in Aristophanem*. Paris: Didot.
- FORTENBAUGH, W.W.; HUBY, P.M.; SHARPLES, R.W. y GUTAS, D. (eds.) (1993² [1992]). *Theophrastus of Eresus. Sources for His Life, Writings, Thought and Influence*. 2 vols. Leiden/Boston: Brill [FHSyG].
- GIL FERNÁNDEZ, L. (trad.) (2000). *Aristófanes. Comedias: Acarnienses y Caballeros*. Madrid: BBG.
- HAUSRATH, A. (ed.) (1970). *Corpus Fabularum Aesopicarum* (vol. I. Fasc.1). Leipzig: Teubner.
- HENDERSON, J. (ed. trad.) (2007). *Aristophanes. Fragments*. Vol. V. Cambridge: Harvard UP.
- JONES, H. S. y POWELL, J. E. (ed.) (1942). *Thucydides Historiae*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- KASSEL, R. (ed.) (1976). *Aristotelis Ars Rhetorica*. Berlin: de Gruyter.
- KASSEL, R. y AUSTIN, C. (eds.) (1983-2001). *Poetae comici graeci*. 7 vols. Berlin/New York: de Gruyter.
- KOCK, Th. (ed.) (1880-1888). *Comicorum Atticorum Fragmenta*. 3 vols. Leipzig: Teubner.
- MACDOWELL, D. (ed.) (1971). *Aristophanes' Waps*. Oxford: Clarendon Press.
- MONRO, D.B. y ALLEN, T.W. (1959³ [1902]). *Homeri Opera*. 5 vols. Oxford: Clarendon Press.
- NEIL, K. A. (ed.) (1901). *The Knights of Aristophanes*. Cambridge: Cambridge UP.
- NOUSSIA-FANTUZZI, M. (ed.) (2010). *Solon the Athenian. The Poetic Fragments*. Leiden/Boston: Brill.
- OLSON, S.D. (ed.) (1998). *Aristophanes, Peace*. Oxford: Clarendon Press.
- OLSON, S.D. (ed.) (2002). *Aristophanes, Acharnians*. Oxford: Clarendon Press.

- RHODES, P.J. (ed.) (2017). *The Athenian Constitution. Written in the School of Aristotle*. Liverpool: Liverpool UP.
- RHODES, P. J. (ed.) (2014 [1994]). *Thucydides. History. Book III. Introduction, text and commentary*. Oxford: Aris and Phillips.
- PERRIN, B. (trad.) (1916). *Plutarch. Plutarch's Lives III*. Cambridge/London: William Heinemann.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed.) (1980). *Acharnians*. Warminster: Aris and Phillips.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed.) (1996² [1983]). *Wasps*. Warminster: Aris and Phillips.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed.) (1996). *Frogs*. Warminster: Aris and Phillips.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed.) (1997² [1981]). *Knights*. Warminster: Aris and Phillips.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed.) (2005 [1995]). *Peace*. Warminster: Aris and Phillips.
- STOREY, I. (2011). *Fragments of Old Comedy*. 3 vols. Cambridge: Harvard UP.
- WEST, M.L. (ed.) (1966). *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press.
- BREMMER, J. (1993). "Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture" en BREMMER, J. y ROODENBURG, H. (eds.). *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press; 15-35.
- BROCK, R. (2013). *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*. London/New York: Bloomsbury.
- BUIS, E.J. (2015). "De poeta y de monstruo: Anormalidades políticas y proeza heroica en la creación aristofánica de una Quimera cómica (Ar. V. 1029-1037; Pax 751-760)" en Domínguez, N. et alii (eds.). *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias V*. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Género (UBA); 75-82. Disponible en: [URL: <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf>]
- CAIRNS, D. (2005). "Introduction" en Cairns, D. (ed.). *Body Language in the Greek and Roman Worlds*. Swansea: The Classical Press of Wales; ix-xxii.
- CHANTRAINE, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- CONNOR, R. (1992² [1971]). *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Indianapolis: Hackett.
- CORBEL-MORANA, C. (2012). *Le Bestiaire d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres.
- COURTINE, J. J. (1981). "Analyse du discours politique [Le discours communiste adressé aux chrétiens]": *Languages* 62; 9-128.
- DALE, S. (1999). *The Representation of the Demagogues in Old Comedy* (tesis de doctorado). University of Wales Swansea.
- DESFRAY, S. (1999). "Oracles et animaux dans les Cavaliers d'Aristophane" : *L'Antiquité Classique* 68; 35-56.

Bibliografía crítica

- AMOSSY, R. (1999). *Images de soi dans le discours*. Lausanne: Delachaux et Nestlé.
- AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*. Paris: PUF.
- BLOK, J. (2009). "Pericles' Citizenship Law: A new Perspective": *Historia* 58.2; 141-170.
- BOND, S. E. (2016). *Trade and Taboo Disreputable Professions in the Roman Mediterranean*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BOWIE, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge UP.

- DOGANIS, C. (2007). *Aux origines de la corruption. Démocratie et délation en Grèce ancienne*. Paris: PUF.
- DOVER, K. J. (1975² [1967]). "Portrait-Masks in Aristophanes" en Newiger, H.-J. (ed.). *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; 155-169.
- EASTERLING, P. Y HALL, E. (2002). *Greek and Roman Actors*. Cambridge: Cambridge UP.
- EDMUNDS, L. (1987). "The Aristophanic Cleon's 'Disturbance' of Athens": *AJPh* 108.2; 233-263.
- EHRENBERG, V. (1962 [1951]). *The People of Aristophanes*. New York: Schocken Books.
- FENNO, J. (2005). "A Great Wave against the Stream': Water Imagery in Iliadic Battle Scenes": *AJP* 126.4; 475-504.
- FINLEY, M. I. (1988² [1973]). *Democracy ancient and modern*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- FÖGEN, Th. (2009). "Sermo corporis: Ancient Reflections on *gestus*, *vultus* and *vox*" en FÖGEN, Th. y LEE, M. M. (eds.). *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin/New York: de Gruyter; 15-43.
- FRASER, P.M. (2000). "Ethnics as Personal Names" en HORNBLOWER, S. y MATTHEWS, E. (eds.). *Greek Personal Names. Their value as Evidence*. Oxford: Oxford UP; 149-157.
- FUCHS, C. (1994). *Paraphrase et énonciation*. Paris: Ophrys.
- GLARE, P.G.W. (ed.) (2012²). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford UP [OLD].
- GOSLIN, O. (2010). "Hesiod's Typhonomachy and the Ordering of Sound": *Transactions of the American Philological Association* 140/2; 351-373.
- HALLIDAY, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENDERSON, J. (1991² [1975]). *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New York: Oxford UP.
- HENDERSON, J. (2003). "Demos, Demagogue, Tyrant in Attic Old Comedy" en MORGAN, K. (ed.). *Popular Tyranny: Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece*. Austin: University of Texas Press; 155-180.
- HUBBARD, T. K. (2003). *Homosexuality in Greece and Rome. A sourcebook of Basic Documents*. Berkeley/London: University of California Press.
- KANAVOU, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names*. Berlin/New York: De Gruyter.
- KONING, H. H. (2010). *Hesiod. The Other Poet. Ancient Reception of a Cultural Icon*. Leiden/Boston: Brill.
- LANE, M. (2012). "The origins of the Statesman-Demagogue Distinction in and after Ancient Athens": *Journal of the History of Ideas* 73.2; 179-200.
- LAURIOLA, R. (2004). "Aristofane, Eracle e Cleone: sulla duplicità di un'immagine aristofanea": *Eiskasmos* XV; 85-99.
- LE BRETON, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LIDDELL, H. G. Y SCOTT, R. Y JONES, H. S. (1996 [1968]). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press [LSJ].
- MACDOWELL, D. M. (1995). *Aristophanes and Athens*. Oxford: Oxford UP.
- MCGLEW, J. (1996). "'Everybody wants to make a speech': Cleon and Aristophanes on Politics and Fantasy": *Arethusa* 29; 339-361.
- MAINGUENEAU, D. (1999). "Ethos, scénographie, incorporation" en AMOSY, R. (ed.). *Images de soi dans le*

- discours. La construction de l' ethos*. Paris: Delacaux et Niestlé; 75-100.
- MAINGUENEAU, D. (2002). "Problèmes d'ethos": *Pratiques* 113/114; 55-67.
- MAINGUENEAU, D. (2009 [1998]). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MASTROMARCO, G. (1989). "L'eroe e il mostro (Aristofane, *Vespe* 1029-1044)": *RFIC* 117; 410-23.
- MILLER, W. (1893). "A History of the Akropolis of Athens": *The American Journal of Archaeology and the History of the Fine Arts* 8.4; 473-556.
- OBER, J. (1989). *Mass and Elite in Democratic Athens*. Princeton: Princeton UP.
- OSTWALD, M. (1986). *From Popular Sovereignty to the Rule of Law: Law, Society, and Politics in Fifth Century Athens*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- PATERSON, C. (2005). "Athenian Citizenship Law" en GAGARIN, M. y COHEN, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge: Cambridge UP; 267-289.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1994 [1989]). *Tratado de la Argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- ROSENBLOOM, D. (2002). "From *Ponêros* to *Pharmakos*: Theater, Social Drama, and Revolution in Athens, 428-404 BCE": *CA* 21.2; 283-346.
- SERVI, K. (2011). *The Acropolis. The Acropolis Museum*. Atenas: Athenon.
- SLATER, N. W. (2002). *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- STAMATOPOULOU, Z. (2017). *Hesiod and Greek Classical Poetry*. Cambridge: Cambridge UP.
- STOREY, I. (1995). "Wasps 1284-91 and the Portrait of Kleon In Wasps": *Scholía* 4.1, 3-23.
- TAILLARDAT, J. (1965). *Les images d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres.
- THOMAS, K. (1993). "Introduction" en BREMMER, J. y ROODENBURG, H. (eds.). *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press; 1-14.
- VALAKAS, K. (2002). "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr Play" en EASTERLING, P. y HALL, E. (eds.). *Greek and Roman Actors*. Cambridge: Cambridge UP; 69-92.
- VERNANT, J.-P. (1992 [1962]). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- VLASSOPOULOS, K. (2010). "Athenian Slave Names and Athenian Social History": *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 175; 113-144.
- WHITMAN, C.H. (1958). *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge: Harvard UP.

Recibido: 16-05-2019
 Evaluado: 24-05-2019
 Aceptado: 25-05-2019

