

Los destinatarios del discurso político en la comedia *Caballeros* de Aristófanes

(The addressees of the political discourse in Aristophanes' knights)

María Jimena Schere

Universidad de Buenos Aires, CONICET (Argentina)

jimenaschere@hotmail.com

Recibido: 24/02/2012

Arbitrado: 01/03/2012

Aceptado: 09/03/2012

RESUMEN

La comedia *Caballeros* se divide en tres grandes escenas agonales. Cada una de ellas tiene un destinatario político privilegiado. El trabajo analiza el carácter y la organización estratégica de estos tres tipos de destinatarios en la obra, siguiendo la concepción del semiólogo Verón (1987). El primer *agón* se dirige a un público afín al enunciador-autor, que comparte con este la postura anticleoniana; en cambio, el segundo y el tercer *agón* adoptan como destinatario central a los seguidores del líder político Cleón: los consejeros, en un caso, y el *dêmos* de la asamblea ciudadana, en otro. La primera escena agonal asume el propósito limitado de reforzar el rechazo de los detractores del líder; las últimas, por el contrario, tienen el objetivo más ambicioso de quebrar la alianza existente entre Cleón y sus partidarios. En este sentido, el orden de los *agônes* responde a la finalidad estratégica de captar primero la adhesión del público afín y luego avanzar hacia sectores más reticentes.

PALABRAS CLAVE: destinatario político, escena agonal, estrategia persuasiva, partidarios, detractores.

ABSTRACT

Knights is divided into three large agonal scenes. Each of them has a privileged political addressee. This paper analyzes the nature and the strategic organization of these three types of addressees in the play, following the analysis of the semiologist Verón (1987). The first *agón* is directed to a public akin to the enunciator-author, who shares with him the posture against Cleon; in contrast, the second and the third *agônes* adopt as central addressees the partisans of the political leader: the members of the Council, in one case, and the *dêmos* of the assembly, in the other. The first agonal scene has the limited purpose of strengthening the rejection of the detractors of the leader; the latter two, on the contrary, have the more ambitious goal of breaking the existing alliance between Cleon and his supporters. In this sense, the order of the *agônes* responds to the strategic objective of capturing first the adherence of the public which has common interests; and then advancing to the reluctant public.

KEYWORDS: political addressee, agonal scenes, persuasive strategy, partisans, detractors.

INTRODUCCIÓN

La comedia *Caballeros* (424 a. C.) tiene el propósito de devaluar de manera efectiva la figura de Cleón, el líder político más influyente en la Atenas contemporánea. En vista de este objetivo, la obra presenta un cruce constante entre discurso teatral y discurso político, dicho en otras palabras, construye un discurso político de carácter ficcional. En este trabajo nos proponemos analizar en la obra la presencia de los destinatarios políticos de la pieza, de acuerdo con el enfoque del semiólogo Verón, quien distingue la existencia de tres tipos de destinatarios en el discurso político no ficcional: el "contradestinatario", el "prodestinatario" y el "paradestinatario". El "contradestinatario" o destinatario negativo es la figura con la cual se polemiza; el "prodestinatario" o destinatario positivo comparte las mismas ideas, valores y objetivos que el enunciador; por último, el "paradestinatario" está conformado por los "indecisos". El discurso político ejerce una función polémica respecto del "contradestinatario", una función de refuerzo respecto del "prodestinatario" y una función persuasiva hacia el "paradestinatario"¹. A nuestro entender, la comedia *Caballeros*, en su carácter de discurso político ficcional, pone en escena la presencia de estos tres tipos de destinatarios.

La obra tiene como núcleo temático el enfrentamiento entre Paflagonio, personaje que representa al político Cleón, y su rival el Morcillero, quien le disputa el liderazgo sobre el pueblo, encarnado por la figura de Demos. La competencia entre estos dos contrincantes se organiza en tres escenas agonales² (vv. 235-497; vv. 624-682; vv. 691-1408), que significan un incremento gradual del poder del Morcillero y el debilitamiento de Paflagonio-Cleón. Cada una de estas escenas, según intentaremos demostrar, se dirige de manera estratégica a distintos tipos de destinatarios políticos, a fines de potenciar al máximo los efectos persuasivos de la pieza y alcanzar su objetivo de degradar la figura del Cleón histórico a los ojos del público.

EL DESTINATARIO POLÍTICO DE LA PRIMERA ESCENA AGONAL

La acción dramática de la comedia se sitúa en casa del anciano Demos y se inaugura con el diálogo de dos de sus esclavos, quienes relatan la desgracia que ha significado para ellos la llegada al *oikos* de un nuevo esclavo, Paflagonio-Cleón. Según los manuscritos medievales,

¹ E. Verón, "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en E. Verón, L. Archuf, M. M. Chirico, E. de Ipola, N. Goldman, M. I. González Bombal, O. Landi (eds.), *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987, p. 17.

² Utilizaremos de manera indistinta la expresión "escena agonal" y *agón*, empleando esta última no en el sentido estricto del *agón* formal, sino para referirnos a las escenas que involucran el enfrentamiento entre el héroe (sus colaboradores) y el antagonista.

estos dos servidores representan a Nicias y Demóstenes³. Nicias, político contemporáneo destacado, fue estratega durante el momento en que se produjo la campaña de Pilo. El testimonio de Tucídides (IV. 27, 29) confirma su enemistad con Cleón. Demóstenes, de acuerdo con el relato que aporta Tucídides (IV. 1-41), fue el impulsor y el responsable del plan táctico de la campaña de Pilo. Los dos esclavos planean la manera de deshacerse del nuevo servidor de Demos, Paflagonio, que desde su llegada difama a los demás esclavos (*i.e.* políticos y generales rivales) y se apropia de méritos ajenos conseguidos por otros generales, como ser el éxito militar de la campaña de Pilo⁴ (vv. 40-72).

Nicias y Demóstenes incitan al Morcillero, un vendedor de embutidos, a enfrentar al esclavo Paflagonio y disputarle la influencia de la que goza sobre Demos. Toda la pieza se convierte entonces en un gran *agón*, que pone en escena el enfrentamiento entre Paflagonio-Cleón y sus oponentes⁵. El parlamento inicial de Paflagonio (v. 235) inaugura la primera escena agonal de la obra, que se cierra justo antes de la parábasis (v. 497). Esta primera escena (vv. 235-497) se desarrolla entre los personajes que se oponen a Paflagonio-Cleón desde el comienzo de la pieza (Demóstenes, los caballeros y el Morcillero), personajes que representan a verdaderos sectores de la Atenas contemporánea que estaban enfrentados con el líder, como ser la nobleza o los líderes que rivalizaban con él. Podemos anticipar, entonces, la hipótesis de que este *agón* se dirige fundamentalmente hacia el destinatario positivo (el "prodestinatario"), que comparte las mismas ideas, valores y objetivos que el enunciador-autor, esto es, el propósito de neutralizar o limitar de manera real y efectiva el poder del que gozaba el líder popular

³ Sommerstein acepta la identidad de los dos esclavos (A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Knights*, Warminster, Aris & Phillips, 1981, pp. 144-5). Para una discusión sobre este tema, cf. K. J. Dover, "Portrait-Masks in Aristophanes", en H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1967] 1975, pp. 155-169. Véase también J. Henderson, "When an identity was expected: the slaves in Aristophanes' *Knights*", en G. W. Bakewell, J. P. Sickinger (eds.), *Gestures. Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy Presented to Alan L. Boegehold. On the occasion of his retirement and his seventy-fifth birthday*, Oxford, Oxbow Books, 2003, pp. 63-73; J. Henderson, *Aristophanes. Acharnians. Knights*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, [1998] 2006, p. 222 (vol. I).

⁴ Sobre el episodio de Pilo, véase Tucídides (IV 1-41). Cleón marcha a la isla de Pilo y, junto con el general Demóstenes, responsable del plan táctico, logra dominar a los espartanos de la isla. Desde ese momento, Cleón conquista enorme fama en Atenas.

⁵ Whitman señala que toda la obra constituye un gran *agón* dividido en tres eventos principales: primero un enfrentamiento con gritos y expresiones de alarde, un segundo encuentro ante el Consejo y, por último, la competencia por el control de Demos (C. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1964, pp. 88-9). Brock reafirma que la obra constituye una serie de *agônes*, que representan caídas sucesivas de Paflagonio (R. W. Brock, "The Double Plot in Aristophanes' *Knights*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 27 (1986), 25). Cf. P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 248.

Cleón sobre el *dêmos* ateniense⁶. El análisis de los argumentos de cada uno de los personajes que participan al comienzo del primer *agón* nos permitirá demostrar estas afirmaciones.

Apenas Paflagonio sale a escena, comienza a difamar a sus antagonistas, Nicias y Demóstenes:

Νικίας

οἴμοι κακοδαίμων, ὁ Παφλαγῶν ἐξέροχεται.

Παφλαγῶν

οὔτοι μὰ τοὺς δώδεκα θεοὺς χαιρήσετε, (235)

ὅτι ἔπι τῷ δήμῳ ξυνόμνυτον πάλαι.

τουτὶ τί δοῦναι τὸ Χαλκιδικὸν ποτήριον;

οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ Χαλκιδέας ἀφίστατον.

ἀπολεισθον, ἀποθανεῖσθον, ᾧ μιαιωτάτω⁷.

Nicias: ¡Ay de mí, desgraciado! El Paflagonio sale.

Paflagonio: ¡Por los doce dioses! Ciertamente no os alegraréis los dos de conspirar hace tiempo contra el pueblo.

¿Qué hace aquí esta copa calcídica?

Sin duda que incitáis a la defección a los calcidenses.

Seréis destruidos, moriréis, canallas.

(vv. 234-9)

La primera imputación de Paflagonio contra sus oponentes (vv. 237-8) es de carácter evidentemente infundado: la intención de mover a defección a los calcidenses por la simple posesión de un objeto. Su acusación repentina y carente de pruebas se propone dejar en evidencia su manía delatora⁸. Esta representación inicial de Paflagonio-Cleón retrata un aspecto del líder que podía preocupar, no tanto al pueblo votante de la asamblea, como sí a los líderes competidores, pertenecientes a la nobleza y al ala política moderada, que rivalizaban con él por ganar la adhesión del *dêmos* y que probablemente sufrirían las supuestas difamaciones del Cleón histórico.

El surgimiento de líderes de origen no aristocrático, como Cleón, había mermado el poder de la nobleza, de cuyo seno anteriormente salían los líderes dominantes de Atenas como, por ejemplo, Pericles. Por lo tanto, el estamento de los nobles se puede incluir en su conjunto dentro del sector que rivalizaba políticamente con Cleón. El estamento de la nobleza

⁶ Para una interpretación distinta sobre la presencia de los destinatarios del discurso político en el prólogo de *Caballeros*, cf. M. J. Coscolla, "El discurso panfletario contra la democracia radical. Una aproximación retórico-argumentativa. El prólogo de *Caballeros* de Aristófanes, 1-280", *Circe* 7 (2002), 97-144.

⁷ Utilizamos la edición de A. H. Sommerstein, *op. cit.*

⁸ R. A. Neil, *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim, Georg Olms, [1901] 1966, p. 37; cf. A. H. Sommerstein, *op. cit.*, p. 155.

encuentra un representante directo en la figura del coro de caballeros, que son llamados a escena por Demóstenes para colaborar con el embate contra el líder. El antagonismo entre Cleón y este sector de la sociedad ateniense ya es mencionado en el primer parlamento de *Acarnienses* (vv. 5-8)⁹. Ante el llamado de Demóstenes, los caballeros aparecen de inmediato y atacan al líder verbal y físicamente:

Χορός

παῖε παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταραξιππόστρατον
καὶ τελώνην καὶ φάραγγα καὶ Χάρυβδιν ἀρπαγῆς
καὶ πανοῦργον καὶ πανοῦργον· πολλάκις γὰρ αὐτ' ἐρῶ
καὶ γὰρ οὗτος ἦν πανοῦργος πολλάκις τῆς ἡμέρας. (250)
ἀλλὰ παῖε καὶ δίωκε καὶ τάρραττε καὶ κύκα
καὶ βδελύττου, καὶ γὰρ ἡμεῖς, κάπικείμενος βόα.
εὐλαβοῦ δὲ μὴ 'κφύγη σε· καὶ γὰρ οἶδε τὰς ὁδοὺς,
ἄσπερ Εὐκράτης ἔφευγεν εὐθὺ τῶν κυρηβίων.

Παφλαγῶν

ὦ γέροντες ἡλιασταί, φράτερες τριωβόλου, (255)
οὓς ἐγὼ βόσκω κεκραγῶς καὶ δίκαια κᾶδικα,
παραβοηθεῖθ', ὡς ὑπ' ἀνδρῶν τύπτομαι ξυνωμοτῶν.

Χορός

ἐν δίκη γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις,
κάποσुकάζεις πιέζων τοὺς ὑπευθύνους σκοπῶν
ὅστις αὐτῶν ὤμός ἐστιν ἢ πέπων ἢ μὴ πέπων· (260)
καὶ σκοπεῖς γε τῶν πολιτῶν ὅστις ἐστὶν ἀμνοκῶν, (264)
πλούσιος καὶ μὴ πονηρὸς καὶ τρέμων τὰ πράγματα. (265)
κᾶν τιν' αὐτῶν γνῶς ἀπράγμον' ὄντα καὶ κεχηνότα, (261)
καταγαγῶν ἐκ Χερρονήσου, διαβαλὼν ἀγκυρίσας, (262)
εἶτ' ἀποστρέψας τὸν ὄμιον αὐτὸν ἐνεκολήβασας. (263)

Coro de caballeros: Golpea, golpea al canalla y alborotador de la caballería,

recaudador de impuestos, precipicio y Caribdis de rapiña,
canalla y canalla. Muchas veces lo diré,
pues él fue canalla muchas veces al día.

Pero golpéalo y persíguelo, confunde y revuelve

y abomínalo, pues también lo hacemos nosotros, y grita cuando lo ataques.

Ten cuidado de que no se te escape, pues conoce los caminos
por los que Éucrates huyó derecho al salvado.

⁹ Sobre las posibles razones históricas del antagonismo entre Cleón y los caballeros, Carawan argumenta que habría existido una disputa legal entre ellos y Cleón (E. M. Carawan, "The Five Talents Cleon Coughed up (Schol. Ar. Ach. 6)", *The Classical Quarterly* 40 (1990), 137-147). Fornara sostiene que el antagonismo se debería a la oposición de Cleón a pagar sus equipos (Ch. W. Fornara, "Cleon's Attack against the Cavalry", *The Classical Quarterly* 23 (1973), 24).

Paflagonio: Viejos heliastas, cofrades del trióbolo,
a quienes alimento, graznando cosas justas e injustas,
venid en mi ayuda porque soy golpeado por hombres conjurados.
Coro: Y con justicia, porque devoras los fondos comunes, antes de tocarte
[en suerte tu parte,
y presionas oprimiendo a los obligados a rendir cuentas como higos, viendo
cuál de estos está verde o maduro o no maduro aún;
y miras cuál de los ciudadanos tiene mente de cordero,
es rico y no malvado y temeroso de los asuntos públicos.
Y si descubres que alguno de estos es ajeno a los asuntos públicos y
[boquiabierto
lo traes desde el Quersoneso, poniéndole la zancadilla con calumnias,
entonces, dando vuelta su hombro, te lo engulles.
(vv. 247-263)

Las acusaciones del coro tienen como destinatario central, no a los sectores más humildes, sino a las clases privilegiadas que repudiaban a Cleón. En el verso 248 el coro acusa a Paflagonio Cleón de "recaudador" de impuestos, preocupación que pesaba sobre los sectores más ricos de Atenas.

También en los versos 259-60 los caballeros se burlan del accionar de Cleón contra sus rivales a través de la imagen de los higos: "Y presionas oprimiendo a los obligados a rendir cuentas como higos, viendo cuál de estos está verde o maduro, o no maduro aún". La imagen de los higos se utiliza para facilitar un juego de palabras: el término "higo" se asocia con la actividad del sicofanta, que literalmente significa "revelador de higos"¹⁰. El humor verbal intenta aquí dejar en evidencia las intenciones deshonestas de Cleón que, al modo de un sicofanta, acusa a los magistrados salientes que estaban obligados a rendir cuentas al término de sus funciones.

Por último, el uso del verbo *krázo* ("croar", "graznar", "gritar"), pronunciado por el propio Paflagonio (v. 256), apunta a cuestionar el estilo oratorio agresivo de Cleón, que resultaba irritante para las clases nobles y los oradores aristocráticos tradicionales¹¹. Tucídides, por

¹⁰ A. H. Sommerstein, *op. cit.*, p. 157. Sobre la relación entre la figura de los higos y la actividad de los sicofantas, cf. D. S. Allen, "Angry bees, wasps, and jurors: the symbolic politics of *orgé* in Athens", en S. Braund, W. Glenn (eds.), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 93.

¹¹ Aristófanes vuelve a utilizar el verbo *krázo* en boca del Morcillero (o bien del coro si aceptamos la atribución del manuscrito) en el verso 274, para burlarse nuevamente de la oratoria agresiva del líder: "Y has graznado/gritado (*kékragas*), ¿como siempre revuelves la ciudad?".

ejemplo, quien demuestra tener un fuerte desagrado por Cleón, lo presenta como "el más violento de los ciudadanos (βιαιότατος τῶν πολιτῶν; III 36, 6 8)"¹².

Frente al ataque de los caballeros, Paflagonio-Cleón intenta seducir a sus opositores:

Παφλαγών

ξυνεπείκεισθ' ὑμεῖς; ἐγὼ δ', ἄνδρες, δι' ὑμᾶς τύπτομαι,
ὅτι λέγειν γνώμην ἔμελλον ὡς δίκαιον ἐν πόλει
ἰστάναι μνημεῖον ὑμῶν ἔστιν ἀνδρείας χάριν.

Χορός

ὡς δ' ἀλαζών, ὡς δὲ μάσθλης. εἶδες οἷ' ὑπέρχεται
ὡσπερεὶ γέροντας ἡμᾶς καὶ κοβαλικεύεται; (270)
ἀλλ' ἐὰν ταύτη γγε νικᾶτ', ταυτηὶ πεπλήξεται
ἦν δ' ὑπεκκλίνη γε δευρί, πρὸς σκέλος κυρηβάσει.

Παφλαγών

ὦ πόλις καὶ δῆμ', ὑφ' οἴων θηρίων γαστριζομαι.

Paflagonio: ¿Os sumáis al ataque también vosotros? Pero yo, señores, soy
[golpeado por vuestra causa,

porque iba a proponer que es justo que en la ciudad
se os erija un monumento por vuestro valor.

Coro: ¡Qué impostor y qué malvado! ¿Ves cómo nos adula,
como a viejos, y nos engaña?

Pero si vence de *esta* manera, será golpeado con *esta* (*mostrándole la
mano*).

Y si escapa por aquí, se topará contra mi pierna.

Paflagonio: ¡Oh ciudad, oh pueblo, qué fieras me golpean en el estómago!

(vv. 266-273)

A pesar del intento de seducción de Paflagonio, el coro permanece hostil al líder y lo acusa de ser un impostor (*alazón*) y un malvado (*másthles*, v. 269). El término *másthles* significa literalmente "correa de cuero" y se utiliza aquí con el sentido metafórico de "malvado flexible, escurridizo"¹³. La palabra *másthles* juega con la recurrente alusión a la actividad comercial de Cleón, cuya riqueza provenía del trabajo de la curtiembre¹⁴. La práctica de actividades comerciales constituye en *Caballeros* un tópico recurrente para atacar a Cleón en

¹² Cf. D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 82. También *La Constitución de Atenas*, atribuida a Aristóteles, sostiene que Cleón fue el primero en gritar en la asamblea (28, 3).

¹³ H. G. Liddell, R. Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1996, p. 1082.

¹⁴ Sobre las asociaciones negativas de la curtiembre en *Caballeros* (i.e. bajo estatus, mal olor, política deshonesto, carácter violento, sexualidad perversa, etc.), véase H. Lind, *Der Gerber Kleon in den "Rittern" des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt-Main-Bern-New York-Paris, Peter Lang, 1990.

particular y al político nuevo en general, que carecía de ascendencia aristocrática¹⁵. La referencia al cuero también apunta a captar la simpatía de la nobleza, que despreciaba a los "nuevos ricos" y temía por su influencia sobre los sectores populares.

La alianza que busca Cleón con los caballeros quizás se sustente también en hechos verdaderamente ocurridos, así como era efectivamente cierto que Cleón contaba con el apoyo del *dêmos*, según confirma Tucídides. Del mismo modo, tal vez Cleón haya intentado seducir a los caballeros, antagonistas del líder, con algún tipo de reconocimiento por su victoria en la expedición a Corinto, suceso históricamente atestiguado. Aristófanes, por lo tanto, dedica esta primera escena agonal a reavivar el conflicto existente entre Cleón y los caballeros, y a frustrar cualquier tentativa de acercamiento. Este primer *agón* no se propone entonces captar directamente al pueblo, como ocurrirá en el último; con todo, el ciudadano ordinario se divertiría viendo en escena la disputa por el poder entre aquellos sectores encumbrados de la sociedad: los caballeros y personajes relevantes, como Demóstenes, contra el líder dominante del momento.

Cabe destacar, además, el hecho de que todos los argumentos iniciales contra Paflagonio corren por cuenta del coro, a fines de provocar la simpatía del público noble. Por su parte, el Morcillero coprotagoniza, especialmente, escenas de tipo farsescas que despliegan amenazas e insultos, y no argumentos de carácter serio o cómico-serio¹⁶. Su personaje, por lo tanto, cumple en este primer *agón* una función de *bomolóchos* ("bufón") más que de apoyo del punto de vista del enunciador-autor, función que se reserva sobre todo para el coro. Veamos un ejemplo de la función dominante del Morcillero en esta sección de la obra:

Παφλαγών

ἀποθανεῖσθον αὐτίκα μάλα.

Ἀλλαντοπώλης

τριπλάσιον κεκράξομαί σου. (285)

Παφλαγών

καταβοήσομαι βοῶν σε.

Ἀλλαντοπώλης

κατακεκράξομαί σε κράζων.

Παφλαγών

διαβαλῶ σ', ἐὰν στρατηγῆς.

¹⁵ La relación entre los políticos nuevos y el comercio se explicita en los versos vv. 128-143. Los políticos nuevos se caracterizaban por tener riqueza, pero no pertenecían a familias aristocráticas. Cf. W. R. Connor, *The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, [1971] 1992, p. 162.

¹⁶ Estas escenas de insultos entre esclavos serían propias de la farsa popular, según observa T. Ch. Murphy, "Popular Comedy in Aristophanes", *The American Journal of Philology* 93 (1972), 188.

Ἀλλαντοπώλης

κυνοκοπήσω σου τὸ νῶτον.

Παφλαγών

περιελῶ σ' ἀλαζονείαις. (290)

Ἀλλαντοπώλης

ὑποτεμοῦμαι τὰς ὁδοὺς σου.

Παφλαγών

βλέψον εἰς μ' ἀσκαρδάμυκτος.

Ἀλλαντοπώλης

ἐν ἀγορᾷ κἀγὼ τέθραμμαι.

Παφλαγών

διαφορήσω σ', εἴ τι γρούξει.

Ἀλλαντοπώλης

κοπροφορήσω σ', εἰ λαλήσεις. (295)

Παφλαγών

ὁμολογῶ κλέπτειν· σὺ δ' οὐχί.

Ἀλλαντοπώλης

νή τὸν Ἑρμῆν τὸν ἀγοραῖον,

κἀπιορκῶ γε βλεπόντων.

Paflagonio: (*a Demóstenes y el Morcillero*) Moriréis los dos ahora mismo.

Morcillero: Graznaré tres veces más que tú.

Paflagonio: Haré callar tus gritos gritando.

Morcillero: Haré callar tus graznidos graznando.

Paflagonio: Te difamaré, si eres estratega.

Morcillero: Te golpearé como a un perro el lomo.

Paflagonio: Te cercaré con imposturas.

Morcillero: Te cortaré el camino.

Paflagonio: Mírame sin pestañar.

Morcillero: Yo también me he criado en el Ágora.

Paflagonio: Te haré pedazos, si refunfuñas algo.

Morcillero: Te cubriré con mierda, si parloteas.

Paflagonio: Confieso que robo y tú no.

Morcillero: Sí, ¡por Hermes del Ágora!

Y juro en falso cuando me ven.

(vv. 284-298)

Toda la escena se limita a un mero intercambio de gritos, injurias y amenazas de golpes entre los dos rivales, deja de lado los argumentos más serios y elaborados¹⁷ y desarrolla un

¹⁷ Brock señala que el primer encuentro entre los personajes es una "competencia en insultos, retórica y πονηρία" (Brock, *op. cit.*, p. 19).

intermedio de carácter lúdico, a cargo de Paflagonio y el Morcillero, que excluye a los personajes más dignificados de la obra (Demóstenes y el coro).

En síntesis, todo el *agón* inicial retrata a Paflagonio como ladrón (vv. 248, 258)¹⁸, se lo llama "recaudador de impuestos" (v. 248), se denuncia su manejo de los fondos públicos (v. 258), el cobro de dineros a los ricos (v. 265) y a los funcionarios obligados a rendir cuentas (vv. 259-260). Si bien se hará más adelante una referencia a la venta de cuero en mal estado a los campesinos (vv. 315-8)¹⁹, este primer enfrentamiento se concentra en hechos que podían preocupar especialmente a las clases más acomodadas, como ser las denuncias del accionar de Cleón sobre los ricos; asimismo, el *agón* se focaliza en destacar aspectos del líder que podrían inquietar a los políticos rivales, por ejemplo, su imagen de calumniador deshonesto de sus oponentes o de usurpador de glorias ajenas²⁰. En conclusión, este primer *agón* (vv. 235-497) tiene dos funciones principales 1) reforzar la hostilidad existente entre Cleón y los sectores encumbrados que rivalizaban, disputaban con él y compartían una posición anticleoniana, intentando frustrar cualquier tentativa de acercamiento por parte del líder²¹; 2) preparar el terreno para la conquista más difícil y ambiciosa de los aliados naturales de Cleón (el Consejo y el *dêmos*).

LA SEGUNDA Y TERCERA ESCENAS AGONALES

La segunda escena agonal se desarrolla en el Consejo (vv. 624-682) y la tercera, frente a Demos (vv. 691-1408): en ambas el Morcillero se propone conquistar a los aliados más firmes de Cleón, los consejeros y el *dêmos* respectivamente. Por lo tanto, estos últimos dos *agônes* tienen una función argumentativa fuerte —y ya no de mero refuerzo de posiciones políticas existentes, como ocurre en la primera—, sino que apuntan a generar un cambio de postura, esto es, conquistar la voluntad reticente de los partidarios de Cleón.

¹⁸ En esta primera escena agonal, la imagen del líder como ladrón se retoma de manera insistente (cf. vv. 281, 296, 370, 438, 444).

¹⁹ El Morcillero acusa a Paflagonio de vender mal cuero a los campesinos (vv. 315-8), imputación que puede tomarse en sentido literal o figurado, como el hecho de engañar a la masa rural: εἰ δὲ μὴ σὺ γ' οἴσθα κάττυμ', οὐδ' ἐγὼ χορδεύματα, / ὅστις ὑποτέμνων ἐπώλεις δέρμα μοχθηροῦ βοδὸς / τοῖς ἀγροίκοισιν πανούργως, ὥστε φαίνεσθαι παχύ, / καὶ πρὶν ἡμέραν φορῆσαι, μείζον ἢν δυοῖν δοχμαῖν ("Si tú no sabes de costura, tampoco yo sé de embutidos, / tú que cortando cuero de buey de mala calidad / lo vendías maliciosamente a los campesinos, de modo que pareciera fuerte; / y antes de llevarlo durante un día, / [el zapato] era más grande que dos palmas").

²⁰ El Morcillero acusa a Paflagonio de "segar cosecha ajena", como alusión indirecta al asunto de Pilo (vv. 391-4), tema sobre el que se vuelve repetidas veces en la obra.

²¹ Cleón hace la campaña militar en Pilo en colaboración con Demóstenes. En *Caballeros* también se intenta quebrar esta relación que no sabemos si fue o no armoniosa.

La segunda escena agonal, que repasaremos muy sucintamente, presenta una estructura narrativa: el Morcillero relata básicamente la disputa entablada entre él y Paflagonio en el Consejo para ganarse el favor de sus miembros. De acuerdo con su narración, Paflagonio se dirige al Consejo para difamar a los caballeros, pero el Morcillero cambia el eje del debate y comunica a los consejeros la existencia de una oferta en el precio de las sardinas (vv. 642-652). La transmisión de ese dato le permite captar inmediatamente su simpatía. Sin embargo, Paflagonio contraataca y propone celebrar un importante sacrificio para agradecer a la diosa la buena noticia. Esta sugerencia de Paflagonio inclina de nuevo las preferencias del Consejo hacia su líder. El uso de estructuras semejantes a nivel semántico y sintáctico refuerza la imagen del Consejo como un organismo manipulable y voluble: el verso 657 ("Hizo una señal de aprobación *hacia aquel el Consejo de nuevo*"²²) encuentra su paralelo en el 663 ("Se volvió expectante *hacia mí el Consejo de nuevo*"²³). Finalmente, la última acción del Morcillero para conquistar al auditorio es salir a comprar coriandro y regalárselo para condimentar las sardinas (v. 676). Todo el episodio critica mediante el ridículo la volubilidad del Consejo y su verdadera falta de interés por los asuntos públicos, al mismo tiempo que se satiriza la actitud de los oradores, que aprovechan esta tendencia de los consejeros para manipularlos.

A nivel del desarrollo de la acción global de la pieza, el resultado que arroja esta breve escena agonal es la imagen vencedora del Morcillero y la merma del poder de Paflagonio-Cleón. Paflagonio pierde a uno de sus principales aliados, el Consejo²⁴, que se pasa del lado del héroe. En este sentido, podemos afirmar que el *agôn* del Consejo apunta preferentemente a captar al "paradestinatario", es decir, los indecisos, capaces de abrazar ya sea la postura de un líder ya sea la de otro. Por cierto, la actitud cambiante de los consejeros subraya esta circunstancia. En definitiva, esta escena se propone socavar la alianza de Paflagonio-Cleón con su público partidario y prepara el terreno para el *agôn* final, que busca quebrar la relación entre el líder y la asamblea ciudadana.

El último *agôn*, a diferencia de los anteriores, se desarrolla en presencia de Demos. En el verso 746, Paflagonio-Cleón le solicita a Demos que reúna una asamblea (*ekklesia*) para decidir cuál de los dos rivales se muestra más benévolo hacia él. A partir del verso 763 comienza, entonces, una parodia de antilogía frente al *dêmos* en la cual los dos contrincantes

²² *Caballeros* 657: ἐπένευσεν εἰς ἐκεῖνον ἢ βουλή πάλιν.

²³ *Caballeros* 663: ἐκαρᾶδόκησεν εἰς ἔμ' ἢ βουλή πάλιν.

²⁴ Los principales partidarios del demagogo, como él mismo manifiesta, son los jueces (v. 255), el *dêmos* (vv. 273 y 396) y el Consejo (v. 395). Por su parte, el historiador Tucídides confirma que Cleón "era por ese entonces el orador de máxima influencia sobre el *dêmos*" (III 36, 6).

despliegan su argumentación. Mientras que en la primera escena agonal Paflagonio y el Morcillero protagonizan fundamentalmente las escenas farsescas, aquí cada adversario intenta aventajar al otro con argumentos y no con meras amenazas de gritos y golpes. Demóstenes ha desaparecido de la escena y la intervención del coro se reduce a mínimos parlamentos²⁵, en contraste con el primer *agón* en el que pronunciaba los argumentos iniciales contra Paflagonio (vv. 235-277). En este sentido, la presencia de la aristocracia pierde aquí protagonismo, hecho que prueba que la obra ha cambiado el eje en cuanto a su destinatario. Este *agón* ya no se dirige principalmente a las clases encumbradas, sino al común de los ciudadanos atenienses, representados por la figura de Demos, *alter ego* escénico del público demótico.

El primer alegato de Paflagonio en su propia defensa se refiere a los beneficios económicos que le ha brindado presuntamente al *dêmos*:

Παφλαγών

καὶ πῶς ἂν ἐμοῦ μᾶλλον σε φιλῶν, ὦ Δῆμε, γένοιτο πολίτης;
ὄς πρῶτα μὲν, ἤνικ' ἐβούλευον, σοὶ χρήματα πλεῖστ' ἀπέδειξα
ἐν τῷ κοινῷ, τοὺς μὲν στρεβλῶν, τοὺς δ' ἄγχων, τοὺς δὲ μεταιτῶν,
οὐ φροντίζων τῶν ιδιωτῶν οὐδενός, εἰ σοὶ χαριόμην.

Paflagonio: ¿Y cómo, Demos, podría haber un ciudadano que te ame más
[que yo?

Primero, cuando era consejero, te asigné mucho dinero en los fondos
públicos, atormentando a unos, estrangulando a los otros,

[reclamando a otros,

sin preocuparme por ningún particular, con tal de agradarte a ti.

(vv. 773-776)

Paflagonio destaca, por un lado, los beneficios que le ha otorgado al pueblo, pero al mismo tiempo se denuncia a sí mismo mostrando los métodos ilegales que ha utilizado a fines de obtener el dinero para los fondos públicos. Por su parte, el Morcillero intentará demostrar con argumentos cómico-serios que Paflagonio no favorece realmente al pueblo. Toda la argumentación se propone quebrar de manera efectiva la relación entre el *dêmos* y su líder:

Ἀλλαντοπώλης

καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὄς τοῦτον ὄρων οἰκοῦντ' ἐν ταῖς φιδάκναισι
καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις ἔτος ὄγδοον οὐκ ἐλεαίρεις,
ἀλλὰ καθείρξας αὐτὸν βλίττεις; Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος
τὴν εἰρήνην ἐξεσκέδασας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελαύνεις (795)
ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπτυγίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται.

²⁵ El coro no habla hasta el verso 756.

Παφλαγών

ἵνα γ' Ἑλλήνων ἄρξῃ πάντων. ἔστι γὰρ ἐν τοῖς λογίοισιν
ὡς τοῦτον δεῖ ποτ' ἐν Ἀρκαδίᾳ πεντώβολον ἠλιάσασθαι,
ἦν ἀναμείνη· πάντως δ' αὐτὸν θρέψω γὰρ καὶ θεραπεύσω,
ἐξευρίσκων εὖ καὶ μιᾶρῶς ὀπόθεν τὸ τριώβολον ἔξει. (800)

Morcillero: ¿Y cómo tú lo amas [a Demos], si no te compadeces de verlo
[habitar en toneles

y en nidos de buitres y en almenas durante ocho años,
y, por el contrario, luego de haberlo encerrado, lo exprimes? Y cuando

[Arqueptólemo traía
la paz la dispersaste al viento; y echas las embajadas
de la ciudad a patadas en el trasero, aquellas que ofrecen treguas.

Paflagonio: Para que (Demos) gobierne sobre todos los helenos. Pues está
[en los oráculos

que es necesario que alguna vez sea heliasta en Arcadia por salario un de
[cinco óbolos,
si persevera. Pero, de todas formas, yo lo alimentaré y lo cuidaré,
encontrando por las buenas o las malas la manera de que reciba el trióbolo.
(vv. 792-800)

En este punto la argumentación del Morcillero se transforma en un alegato predominantemente serio contra Paflagonio, construido con datos reales²⁶. Por cierto, el héroe denuncia hechos históricos, como la situación de los campesinos emigrados a la ciudad por causa de la guerra (vv. 792-3)²⁷ y el rechazo de la tregua por parte de Cleón (vv. 794-6). Todo el parlamento del Morcillero se plantea en un tono más bien grave, con la excepción tal vez de un posible juego de palabras con el nombre de Arqueptólemo²⁸. Por su parte, la respuesta de Paflagonio lo retrata abiertamente como un charlatán que quiere seducir al *dêmos* con la promesa infundada de un aumento de salario a cinco óbolos (v. 798).

El nuevo argumento que esgrime el Morcillero carece básicamente de humor y presenta acusaciones explícitas y directas contra el líder:

Ἀλλαντοπώλης

οὐχ ἵνα γ' ἄρξῃ μὰ Δί' Ἀρκαδίας προνοούμενος, ἀλλ' ἵνα μᾶλλον
σὺ μὲν ἀρπάξῃς καὶ δωροδοκῆς παρὰ τῶν πόλεων, ὁ δὲ δῆμος

²⁶ Brock observa con acierto que, a partir de la aparición de Demos, el ataque del Morcillero contra Paflagonio se vuelve más crítico y moral (*op. cit.*, pp. 19-20).

²⁷ El testimonio de Tucídides confirma esta visión de la situación de los campesinos emigrados (II 52, 1).

²⁸ El nombre significa "origen"/ "jefe de la guerra" (R. A. Neil, *op. cit.*, p. 115). Según sostiene Sommerstein (*op. cit.*, p. 186), Arqueptólemo habría sido el ateniense que llevó a la asamblea la propuesta de paz de los espartanos y argumentó en su favor. Worthington, por el contrario, considera que la mención del nombre Arqueptólemo se limita a un mero juego de palabras (I. Worthington, "Aristophanes' Knights and the abortive peace proposal of 425 B.C.", *L'Antiquité Classique* 56 (1987) 60).

ὑπὸ τοῦ πολέμου καὶ τῆς ὀμίχλης ἃ πανουργεῖς μὴ καθορᾷ σου,
ἀλλ' ὑπ' ἀνάγκης ἅμα καὶ χρείας καὶ μισθοῦ πρὸς σε κεχήνη.
εἰ δέ ποτ' εἰς ἀγρὸν οὗτος ἀπελθὼν εἰρηναῖος διατρίψῃ (805)
καὶ χῖδρα φαγὼν ἀναθαρρήσῃ καὶ στεμφύλῳ ἐς λόγον ἔλθῃ,
γνώσεται οἴων ἀγαθῶν αὐτὸν τῇ μισθοφορᾷ παρεκόπτου·
εἴθ' ἤξει σοι δριμύς ἀγροικὸς, κατὰ σοῦ τὴν ψῆφον ἰχνεύων.
ἃ σὺ γιγνώσκων τόνδ' ἔξαπατᾷς καὶ ὄνειροπολεῖς περὶ αὐτοῦ.

Morcillero: ¡Por Zeus! No te preocupas de que [Demos] tenga el poder en la

[Arcadia, sino más bien
de robar y recibir sobornos de las ciudades, y de que el *dêmos*
a causa de la guerra y la nube de polvo no vea los males que haces,
sino que se quede boquiabierto ante ti por obligación, por la necesidad y
[por el salario.
Pero si alguna vez, habiendo vuelto al campo, vive en paz
y recobra el ánimo comiendo cebada verde y entra en tratos con el olivo
[prensado,
reconocerá qué bienes le quitabas por medio de engaños con el salario.
Entonces vendrá contra ti, como fiero campesino, buscando el voto para
[condenarte.
Como sabes estas cosas, lo engañas y lo haces soñar.

(vv. 801-809)

En este pasaje el Morcillero denuncia abiertamente la política belicista de Paflagonio-Cleón: el líder pugna por la continuidad de la guerra del Peloponeso para que el pueblo campesino, alejado de sus tierras, se vea obligado a vivir en la ciudad y a depender del salario público que cobraba por su actividad de juez. Paflagonio conforma al pueblo con el falso beneficio de aumentar sus sueldos²⁹, al tiempo que roba y saca el mayor partido económico de la guerra. La argumentación del Morcillero sostiene que Demos debe volver al campo y recobrar su identidad campesina perdida, sus propios medios de subsistencia, y quebrar la dependencia del salario público.

Finalmente, en los versos 942-948, Demos se deja convencer por el Morcillero y destituye a Paflagonio de su función de despensero (v. 959). Las revelaciones del Morcillero ante Demos alcanzan su punto culminante en las escenas finales cuando este propone que Demos revise la cesta de ambos adversarios para determinar cuál de ambos resulta un mejor líder para el *dêmos* (vv. 1211-13). Demos comprueba que la canasta del Morcillero está vacía, pero que Paflagonio se ha guardado algunas cosas (vv. 1214-20). Esta prueba (*tekmérion*) decide la

²⁹ El salario diario de los jueces era inicialmente de dos óbolos, pero había sido aumentado a tres por iniciativa de Cleón. Cf. A. H. Sommerstein, *op. cit.*, p. 147.

victoria definitiva del Morcillero, que toma la corona en lugar de Paflagonio (vv. 1227-8). La escena de la canasta retoma la imagen recurrente de Paflagonio como un ladrón de los fondos públicos, preocupado por cuidar sus propios intereses más que los del pueblo.

Si tomamos en cuenta los argumentos centrales de este *agón* esgrimidos por el Morcillero y el desenlace de la competencia, podemos sostener que el enfrentamiento final entre los dos rivales toca temáticas que atañen a las preocupaciones de los sectores menos privilegiados del *dêmos*, como ser los campesinos. Tanto por el contenido del debate como por la presencia de Demos en esta parodia de asamblea es posible afirmar que el destinatario dominante del último *agón* es efectivamente el conjunto de los ciudadanos atenienses de clases no privilegiadas, es decir, un "paradestinatario", que no comparte las ideas del enunciador, sino que es capaz de abrazar una opinión u otra. Por cierto, Demos, al igual que el Consejo, comienza por ser uno de los firmes partidarios de Paflagonio, pero termina por favorecer al héroe.

ESCENAS AGONALES Y DISCURSO POLÍTICO: CONCLUSIONES

El discurso político propiamente dicho, según el semiólogo Verón (1987) y otros autores que han estudiado el tema, tiene una dimensión polémica constitutiva porque implica siempre el ataque a un contradiscurso que habita en el seno del propio discurso³⁰. Evidentemente, la obra de Aristófanes involucra un discurso de carácter político –representado bajo una forma dramática– por estar impregnada de la polémica contra ciertos blancos políticos concretos, como la figura de Cleón. Habíamos señalado, además, que semiólogo diferencia tres tipos de destinatarios y tres efectos diferentes en el discurso político: el discurso político tiene una función polémica respecto de su oponente (el "contradestinatario"); intenta reforzar las convicciones de los partidarios (los "prodestinatarios"); trata de persuadir a los indecisos (los "paradestinatarios"). Podemos observar que *Caballeros* posee una estructura semejante a la del discurso político no ficcional. El contradestinatario o destinatario negativo con el cual se polemiza es Cleón, que participa en todas las escenas agonales.

³⁰ Kerbrat-Orecchioni plantea también la vinculación del discurso polémico con el discurso político, por el fuerte contenido polémico de este último (C. Kerbrat-Orecchioni, "La polémique et ses définitions", en N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni (eds.), *Le discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, pp. 37-8). Por su parte, Declercq sostiene que "la política, espacio feroz de conquista y depredación, es por excelencia el espacio propio de la polémica" (G. Declercq, "Rhétorique et polémique", en G. Declercq, M. Murat, J. Dangel (eds.), *La parole polémique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 17). Sobre las características del discurso político, cf. M. M. García Negroni, M. G. Zoppi Fontana, *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

Además del contradestinataro Cleón, en las escenas agonales están presentes los otros dos tipos de destinatarios. La primera escena (vv. 235-497) tiene, sobre todo, una función de refuerzo respecto del prodestinataro o destinatario positivo. Este primer enfrentamiento, protagonizado por personajes enemigos de Cleón (los caballeros, Demóstenes y el Morcillero en un papel marginal) apunta a captar especialmente al público afín, es decir, a los opositores de Cleón. Su destinatario central es un prodestinataro que comparte los valores y objetivos del enunciador-autor, al menos en lo que a Cleón se refiere: las clases acomodadas y los políticos opositores. La función dominante de esta primera escena agonal es, por lo tanto, lograr la identificación entre los enemigos de Cleón en escena y los enemigos de Cleón entre los espectadores y reforzar el rechazo de estos últimos respecto del líder. El primer *agón* involucra algunos argumentos serios, especialmente, en boca del coro, y también escenas farsescas, coprotagonizadas por el Morcillero. Las acusaciones serias o cómico-serias denuncian sobre todo hechos que podían preocupar especialmente a las clases acomodadas (por ejemplo, el cobro de dinero a los ricos por parte de Cleón) y también a los políticos rivales (*i.e.* la tendencia del líder a la difamación, la apropiación de méritos ajenos, etc.). Por sus protagonistas y por el tipo de denuncias dominantes, esta primera escena no tiene como destinatario privilegiado a los sectores partidarios de Cleón. El lugar asignado al público demótico es más bien pasivo, divertirse con la disputa entre miembros de diferentes élites: o bien con el enfrentamiento entre la élite de la nobleza y la élite de los líderes políticos nuevos (*i.e.* caballeros *vs.* Paflagonio), o bien con el cruce entre distintos líderes competidores (*i.e.* Morcillero *vs.* Paflagonio).

La segunda y tercera escenas agonales se proponen fundamentalmente captar al paradestinataro, es decir, el indeciso, susceptible de abrazar ya sea la opinión del antagonista ya sea la del héroe. Los paradestinatarios de la obra son el Consejo y el pueblo, favorables en un primer momento al contradestinataro (el antagonista), pero que terminan abrazando la postura del héroe. El discurso político ejerce una función de persuasión hacia el paradestinataro, y ya no de mero refuerzo, como ocurría en el caso del prodestinataro. La segunda escena se concentra exclusivamente en lograr la adhesión del Consejo. No desarrolla argumentos ni acusaciones serias, pero a través del humor satiriza las actitudes de líderes políticos y consejeros; constituye, en definitiva, un intermedio cómico, que prepara el terreno para la competencia central, la última, y comienza a legitimar la figura del Morcillero con una primera victoria que le resta partidarios a Paflagonio.

Por último, el tercer enfrentamiento se orienta hacia los hombres del *dêmos*. El público demótico tiene un doble en escena en la figura de Demos, a quien el Morcillero intenta hacer

cambiar de opinión. Los argumentos que se desarrollan al principio del *agón* son de carácter predominantemente serios, porque apuntan a convencer al público más difícil, los partidarios del demagogo (vv. 773-809). También el tipo de argumentos esgrimidos pone en evidencia este destinatario demótico: se refieren, fundamentalmente, a la triste situación a la que se somete al pueblo campesino durante la guerra, a cambio de magros beneficios. De este modo, el Morcillero intenta quebrar la relación entre Cleón y Demos, focalizando los daños que su liderazgo le ha ocasionado.

La primera escena agonal y la última son las más relevantes. La posición es estratégica y sigue la normativa de los manuales de retórica. En la primera se asientan en boca del coro las acusaciones más importantes respecto de Cleón –especialmente las que afectan a líderes políticos, militares y hombres de la nobleza–; en la última, las que afectan directamente al *dêmos*. En suma, *Caballeros* en su conjunto tiene una estructura equivalente a la del discurso político no ficcional, con sus tres tipos de destinatarios. El ordenamiento estratégico de los *agônes*, los participantes que intervienen en cada uno y el tipo de argumentos esgrimidos son una prueba clara de la intención del autor de generar un efecto argumentativo eficaz sobre el público contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- D. S. Allen, "Angry bees, wasps, and jurors: the symbolic politics of *orgé* in Athens", en S. Braund, W. Glenn (eds.), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 76-98.
- R. W. Brock, "The Double Plot in Aristophanes' *Knights*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 27 (1986), 15-27.
- E. M. Carawan, "The Five Talents Cleon Coughed up (Schol. Ar. Ach. 6)", *The Classical Quarterly* 40 (1990), 137-147.
- W. R. Connor, *The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, [1971] 1992.
- M. J. Coscolla, "El discurso panfletario contra la democracia radical. Una aproximación retórico-argumentativa. El prólogo de *Caballeros* de Aristófanes, 1-280", *Circe* 7 (2002), 97-144.
- G. Declercq, "Rhétorique et polémique", en G. Declercq, M. Murat, J. Dangel (eds.), *La parole polémique*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 17-21.

- K. J. Dover, "Portrait-Masks in Aristophanes", en H.-J. Newiger (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1967] 1975, pp. 155-169.
- Ch. W. Fornara, "Cleon's Attack against the Cavalry", *The Classical Quarterly* 23 (1973) 24.
- J. Henderson, "When an identity was expected: the slaves in Aristophanes' *Knights*", en G. W. Bakewell, J. P. Sickinger (eds.), *Gestures. Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy Presented to Alan L. Boegehold. On the occasion of his retirement and his seventy-fifth birthday*, Oxford, Oxbow Books, 2003, pp. 63-73.
- J. Henderson, *Aristophanes. Acharnians. Knights*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, [1998] 2006 (vol. I).
- C. Kerbrat-Orecchioni, "La polémique et ses définitions", en N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni (eds.), *Le discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, pp. 3-40.
- H. Lind, *Der Gerber Kleon in den "Rittern" des Aristophanes. Studien zur Demagogikomödie*, Frankfurt-Main-Bern-New York-Paris, Peter Lang, 1990.
- D. M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- T. Ch. Murphy, "Popular Comedy in Aristophanes", *The American Journal of Philology* 93 (1972) 169-189.
- M. M. García Negroni, M. G. Zoppi Fontana, *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- R. A. Neil, *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim, Georg Olms, [1901] (1966).
- A. H. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes. Knights*, Warminster, Aris & Phillips, 1981 (vol. II).
- P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- E. Verón, "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en E. Verón, L. Archuf, M. M. Chirico, E. de Ipola, N. Goldman, M. I. González Bombal, O. Landi (eds.) *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987, pp. 13-26.
- C. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1964.
- I. Worthington, "Aristophanes' *Knights* and the abortive peace proposal of 425 B.C.", *L'Antiquité Classique* 56 (1987) 56-67.