

LA PERSUASIÓN CÓMICA EN ACARNIENSES

572-627

MARÍA JIMENA SCHERE

Universidad de Buenos Aires - CONICET

jimenaschere@hotmail.com

Acarnienses defiende una postura minoritaria en favor de la paz, por lo tanto, el poeta debe recurrir a ciertas estrategias de persuasión cómica para alcanzar mayor eficacia argumentativa. Una de ellas es el orden en el que se presentan las burlas contra Lámaco: se parte de burlas inocentes que ridiculizan aspectos ingenuos y no afectan seriamente su imagen para terminar en una burla de carácter hostil y ofensivo. Esta *dispositio* ascendente en cuanto al tono de la burla permite generar una complicidad de base entre autor y espectador y vencer las posibles resistencias de los partidarios de la guerra.

Persuasión cómica / burla inocente / burla hostil / *dispositio* / complicidad

Achamians defends a minority position in favor of the peace, therefore, the poet has to resort to certain strategies of comic persuasion to achieve greater argumentative efficacy. One of these is the order in which the mockeries are presented against Lamachus: it begins with innocent mockeries that ridicule ingenuous aspects and do not affect seriously its image, but finishes in an offensive and hostile mockery. This ascending *dispositio* of the tone of the mockery permits to generate a complicity of base between the author and the spectators and to evade the possible resistances of the partisans of the war.

Comic persuasion / ingenuous mockery / hostile mockery / *dispositio* / complicity

Aristóteles en su *Retórica* incluye las ocurrencias cómicas dentro de los recursos disponibles para la persuasión¹ y menciona a Gorgias como el primero en hacer referencia a los efectos argumentativos de lo cómico². La relación señalada por Gorgias y Aristóteles entre humor³ y argumentación evidencia que los griegos advertían la dimensión persuasiva de lo cómico, al menos en el plano del discurso argumentativo no ficcional.

También la comedia de Aristófanes hace un uso argumentativo de los recursos cómicos, pero en el marco de un discurso ficcional. Sin embargo,

¹ En *Retórica* III.10-11, Aristóteles considera como instrumentos persuasivos los dichos ingeniosos (*tà asteia*), dentro de los cuales se encuentran las ocurrencias cómicas (*hoi geloioi*).

² *Retórica* III.18, 1419b 3-10.

algunos críticos del siglo XX han negado el carácter persuasivo de la comedia aristofánica, entre ellos, Gomme (1938), Halliwell (1984) (1991) (1993) (2008), Heath (1987) (1997), Reckford (1987) y Byl (1989).

En la vereda opuesta, algunos autores admiten la dimensión argumentativa de la comedia aristofánica, como de Ste Croix (1972), MacDowell (1983) (1995), Edmunds (1987), Henderson (1990) (1993) (2003), Cartledge (1990), Bremer (1993), Sommerstein (1996) (2009). Sin embargo, éstos últimos no analizan el uso concreto de recursos cómicos persuasivos y su funcionamiento, sino que suelen limitarse a la presentación de evidencias externas, como la existencia de decretos para limitar la libertad de los comediógrafos, las proyecciones de Cleón contra Aristófanes o el ostracismo de líderes de la democracia radical⁴. También mencionan algunas evidencias internas como la proclamación de la función didáctica del poeta en las propias comedias⁵ o la ausencia del ataque a ciertos personajes de la línea conservadora⁶. Sin embargo, no se ha estudiado en detalle la interacción entre humor y argumentación en la comedia.

Nuestro objetivo es analizar y demostrar el empleo estratégico de ciertos recursos cómicos que se utilizan con miras a la persuasión. Con este propósito, nos concentraremos en el análisis de *Acarnienses* 572-627. Este pasaje es clave para la interpretación de la obra porque allí se presenta por primera vez el personaje de Lámaco, antagonista del héroe cómico Diceópolis y blanco cómico central de la obra. Si bien antes de la aparición de Lámaco desfilan por la escena muchos otros personajes partidarios de la guerra contra Esparta, Lámaco encarna especialmente la función de representante del belicismo, y su caída final simboliza la derrota de esta postura⁷. Observaremos, entonces, el uso estratégico de los recursos humorísticos que se utilizan en este pasaje para degradar al personaje con fines persuasivos.

³ Usamos el término "humor" en un sentido amplio, como equivalente de "cómico", y no en su sentido restringido. Sobre la acepción restringida del término véase PIRANDELLO (1994).

⁴ SOMMERSTEIN (1996).

⁵ EDMUNDS (1987:59).

⁶ SOMMERSTEIN (1996).

⁷ ERCOLANI (2006) analiza la figura de Lámaco en *Acarnienses* y asegura que la elección de este blanco no sólo se debe al hecho de que tiene un nombre parlante; tampoco el personaje representa meramente el tópico del *miles gloriosus*; por el contrario, la elección de este individuo se debe a que el Lámaco histórico era una figura prominente en la vida política y militar de Atenas. El ataque *ad personam* no tiene la sola finalidad de producir un efecto cómico, sino que representa además la posibilidad de ejercer una crítica contra la persona involucrada en la burla. Sin embargo, Ercolani no sugiere que Aristófanes intentara influenciar a la opinión pública, pero sí que su obra contribuía al debate en el

Análisis de *Acarnienses* 572-627

Comenzaremos por identificar los recursos cómicos que tienen el propósito de devaluar a Lámaco de manera efectiva a los ojos del público y, luego, pasaremos al análisis de su valor estratégico. La escena en la que el personaje aparece por primera vez se ubica después del enfrentamiento entre el héroe cómico Diceópolis y el coro de campesinos de Acarnes. El coro persigue a Diceópolis para apedrearlo por haber realizado una tregua privada con los peloponesios. Diceópolis, vestido con el disfraz de Télefo que le ha prestado Eurípides, intenta persuadir al coro con sus razones, pero sólo logra convencer a una parte de éste. El semicoro que se opone todavía a la paz privada del héroe pide, entonces, ayuda a Lámaco y éste aparece por primera vez en escena acudiendo a su llamado:

Lámaco

ποῦ ἐν βοῆῃ ἠκούσα πολέμισθ' ἄϊ;
 ποῖ ἄρ' ἠβοῆσαι, ποῖ κ' οὐδοὶ μὲν ἔρβαλ' εἰ;
 τίς Γοργόν' ἐχέει ἔκ τού-σ' ἀγματοῖ;
 (vv. 572-4)

¿De dónde viene el griterío (*boé*) guerrero que escuché?
 ¿Adónde hay que prestar ayuda? ¿Adónde hay que lanzar
 el tumulto (*kydoimós*) del combate?/
 ¿Quién despertó a la Gorgona de la funda [del escudo]?⁸

En su primer parlamento, el lenguaje de Lámaco se caracteriza por su tono épico. El término *boé* ("grito", "griterío") tiene en *Iliada*, por lo general, el sentido de grito de guerra⁹. Asimismo, *kydoimós* ("tumulto guerrero") también es de procedencia homérica¹⁰. El uso del léxico épico resulta aquí paródico porque la escena se desarrolla fuera de un contexto de batalla y, además, el enemigo es un solo e inofensivo hombre, el campesino Diceópolis. La parodia épica es, entonces, el primer recurso cómico que se utiliza para ridiculizar a Lámaco. Por lo general, la parodia suele tener blancos intertextuales: el modelo parodiado. Pero en este caso la parodia épica tiene como blanco principal, no el intertexto homérico, sino al personaje partidario de la guerra¹¹. Aristófanes se vale de un recurso tradicional de la

seno de la *pólis*. Para una interpretación diferente sobre el personaje de Lámaco véase MASTROMARCO (2002: 211-216).

⁸ Las traducciones son nuestras. Utilizamos la edición de OLSON (2002).

⁹ LIDDELL-SCOTT (1996:320).

¹⁰ El término se utiliza, por ejemplo, en *Iliada* II.52, 164, 538. También es el nombre del servidor de Pólemos en *Paz*; véase OLSON (2002:223).

literatura cómica, pero lo utiliza de manera diferencial: ya no para burlarse del intertexto parodiado, sino al servicio de la sátira contra su blanco central. La primera escena presenta otra serie de recursos cómicos que tienen la función de degradar al blanco a los ojos del público. La respuesta de Diceópolis a Lámaco es, por lo demás, burlona:

Δικαιόπολις

ὦ Λάμαξ· ἠΐψῃ, τῶν ἰσχυρῶν καὶ τῶν ὀψῶν.

(v. 575)

¡Héroe Lámaco, de las cimeras y de los batallones!

La rima interna entre *lóphon* y *lóchon* genera un efecto humorístico burlón, que reduce también al ridículo el apelativo épico de "héroe". Este verso combina, entonces, como recursos cómicos la parodia épica y el humor verbal a través de la rima. El efecto humorístico de la rima se refuerza, además, con la aliteración de la lambda que enlaza el nombre del personaje con los dos términos rimados. Por otra parte, este verso inaugura el *leitmotiv* cómico de la ridiculización de las armas del personaje, que se repetirá una y otra vez en las escenas protagonizadas por Lámaco.

El recibimiento de Diceópolis deja en evidencia el rol que cumplirá el héroe cómico respecto de Lámaco en todas las escenas en las que se enfrentan: su papel será el del burlador, el satirista. Esta función lo emparenta de por sí con la posición del enunciador-autor y con la propia actividad autoral: ridiculizar. Es decir que Lámaco no sólo es burlado desde el texto -por ejemplo, por medio de los recursos paródicos recién mencionados, que se ponen en boca del mismo Lámaco-, sino que además esa burla se refuerza por la burla del propio personaje de Diceópolis. La degradación cómica de Lámaco se produce entonces desde la instancia enunciativa -los recursos cómicos utilizados por el propio autor- y se duplica desde la instancia interna a la acción dramática por medio de la burla del propio personaje del héroe cómico. Se ha señalado muchas veces que Diceópolis es un *alter ego* del autor¹², pero no se ha indagado en detalle todas las marcas enunciativas que llevan a esta identificación: una de las marcas centrales es la de presentar a Diceópolis como un doble del autor, un satirista

¹¹ DOVER (1972:75) advierte que en Aristófanes la parodia no sólo ataca al texto parodiado, sino que puede colocar en situaciones degradantes a dioses, políticos e intelectuales.

¹² HUBBARD (1991:2) señala la identificación entre el comediógrafo y los protagonistas centrales de la obra del poeta. DE STE CROIX (1996:53-4) [1972] también observa que Diceópolis se identifica explícitamente con Aristófanes al hablar como si fuera el propio poeta en los pasajes 377-82 y 497-503.

que ridiculiza desde adentro de la escena al blanco cómico central de la obra.

Como anticipábamos, la ridiculización de las armas del guerrero, que se inaugura en el verso 575 con la referencia a la cimera, se retoma en toda esta escena y, luego, en las escenas posteriores protagonizadas por Diceópolis y Lámaco:

H(ri)xo(ri)on A

ὤλα ἄρα x•, οὐ γὰρ οὐξοῖ ἀφ' ἑρῶν παύαι
ἀβασαν ἠ(ῥῶ) θῆν πολ' ἰν κακ' ὀροει =

L a ῥῶ x o j

οὐξοῖ σὺ τὸ λ μαζ' ἑρῶν ὤλα ἑδεῖν τὰ δε;

Dikaio(ḗ)pol ij

ὤλα ἄρα x• ἠ(ῥῶ, α) ἰ λ α' σὺ γγνῶ ῥῆν εἴε,
εἰ) ἑρῶν ὤλα εἰ) ἑρῶν τὶ καζ' ἑρῶν α' ῥῆν.

L a ῥῶ x o j

τὶ / δ • εἰ) β α j ἠ(ῥῶ j; οὐκ εἰ) εἰ j;

Dikaio(ḗ)pol ij

οὐκ οἰ) δ α / ῥω:
ὑπο) του = δε) οῖ j γὰρ τῶ α οἰ) λ ὤλα εἰ) ἰ γ γ ἰ ῥω =
α) ἰ •, α) ἠ) τὶ β ο λ ῥω •, α) ἑρῶν γ κ ε / ῥου θῆν ἠ ῥ ῶ ρ ῶ α .

L a ῥῶ x o j

ἰ) λου/

Dikaio(ḗ)pol ij

παρὰ ἑ j nun ὑπὸ τὶ ἀ ν α ὑ) ἠ ἠ ε) ἠ) οἰ /

L a ῥῶ x o j

κεἰ) τ α ἰ .

Dikaio(ḗ)pol ij

φερῶ nun α) ἑρῶν τῶ κ ρ α ῥ ῶ οῖ μοι τὸ πτεροῦν.

L a ῥῶ x o j

τὸ ὑπὸ τὶ ἰ) ὄν σοἰ .

Dikaio(ḗ)pol ij

θῆ j κε φ α ἰ ἠ j ν ῦ ῥ ῶ οἰ λ α β ο ῦ =
ἰ) ῥ • ε) ἑρῶν ῥω: β δ ε λ ὑ) τ ὸ μ α ἰ γὰρ τ ο ῦ j ἰ ὄ ῥ οῖ j .

L a ῥα xoj

ou(ε)j ti/dra(ε)ij ; t(ε)pti(ε)l(ε) me(ε)l(ε) ij e)mei(ε)
pti(ε)l(ε) on ga(ε) r(ε) ε)stin-

Dikaio(ε)pol(ε)ij

ei(ε)pe(ε)mi ti(ε)roj pote(ε)\
o(ε)ni(ε)q(ε)j ε)stin ; a(ε)k(ε) kompol(ε) akou(ε)du ;

L a ῥα xoj

oi(ε)j(ε) w(ε)l(ε) teq(ε)nh(ε)εij .

Dikaio(ε)pol(ε)ij

n(ε)h(ε)dam(ε)w(ε)l(ε) a(ε) ῥa(ε) x(ε)
ou(ε)ga(ε)k(ε) ka(ε) t(ε) i(ε) x(ε)u(ε)l(ε) ε)stin(ε) ei(ε)d(ε) i(ε) x(ε)u(ε)l(ε) ei(ε)
ti(ε) m(ε) ou(ε)k(ε) a(ε)pey(ε) w(ε)l(ε) h(ε)saj ; eu(ε)pl(ε) o(ε)j ga(ε)k(ε) ei(ε)
(vv. 576-593)

Guía del hemicoro I: Lámaco, ¿acaso este hombre no injuria hace rato a toda nuestra ciudad?

Lámaco: Tú, siendo un mendigo, ¿te atreves a decir estas cosas?

Diceópolis: Héroe Lámaco, pido perdón

si, siendo un mendigo, dije algo y hablé demasiado.

Lámaco: ¿Y qué nos dijiste? ¿No hablarás?

Diceópolis: No sé;

pues el miedo de las armas me marea.

Pero te suplico, aparta de mí a la Cucona (*mórmona*).

Lámaco: Ya está.

Diceópolis: (Ubicamela ahora boca arriba.

Lámaco: Ya está puesta.

Diceópolis: Dame ahora una pluma del casco.

Lámaco: Aquí te doy una pluma.

Diceópolis: Sujétame ahora la cabeza

para que vomite. Pues me dan náuseas los penachos.

Lámaco: ¿Qué haces? ¿Vas a vomitar con la pluma?

Pues es una pluma de...

Diceópolis: Dime: ¿de qué pájaro es?

¿Del pájaro-fanfarrón?

Lámaco: Vas a morir.

Diceópolis: De ningún modo, Lámaco.

Pues no se trata de fuerza. Si eres tan fuerte,

¿por qué no me circuncidas? Pues estás bien armado.

En el verso 581, Diceópolis manifiesta su miedo a las armas, que seguramente es fingido, tal como sostiene Whitman¹³. Por cierto, el juego

¹³ WHITMAN (1964:68).

de palabras en el verso 582 entre *Gorgó* ("Gorgona") y *Mormó* ("Mormona") sugiere desde el comienzo que Diceópolis se burla de las armas de su antagonista. La Mormona era un equivalente a nuestro Cuco, imagen con la cual las nodrizas asustaban a los niños¹⁴. Por lo tanto, el juego cómico de palabras deja entender que el "atemorizante" escudo de Lámaco, que lleva la imagen de la Gorgona, no podría amedrentar más que a los niños.

La burla de las armas se retoma en toda la escena: primero, mediante el pedido de Diceópolis de una pluma del casco para vomitar (585-6); y luego, por medio del juego de doble sentido sexual sobre lo bien armado que se encuentra Lámaco (592). De este modo, Diceópolis rebaja las armas guerreras -símbolo de valor y heroísmo- al plano sexual. Todas estas burlas no sólo desacralizan las armas del personaje, sino también al personaje mismo por medio de una suerte de sinécdoque cómica, ya que las armas son la representación del personaje, símbolo de la guerra y, de modo indirecto, de la política belicista¹⁵. Podemos decir que esta sinécdoque cómica, que apela a recursos muy básicos y efectivos del humor verbal, como las distorsiones mediante el juego de palabras y el doble sentido sexual, tiene efectos argumentativos, ya que logra degradar de entrada al personaje. Además, Lámaco es encuadrado en el estereotipo cómico del fanfarrón mediante la referencia a la pluma de "pájaro-fanfarrón" (v. 589). Sin embargo, el contenido de la burla se mantiene por el momento en un plano inocente y superficial. Si bien se desacraliza la figura del guerrero, no se compromete seriamente su imagen; por lo tanto, el efecto persuasivo negativo es sumamente moderado.

Un ejemplo característico de burla ingenua, además de los casos mencionados en el pasaje de *Acarnienses*, son aquellas burlas que Arquíloco dirige contra sus amigos en sus epodos: por ejemplo, en el fragmento 165 (59) D, ridiculiza el peinado de su amigo Glauco¹⁶. Sin duda, se trata de una burla inofensiva que se limita al aspecto físico del blanco, por lo tanto, no puede generar serios efectos nocivos sobre él. En cambio, si la ridiculización involucra aspectos comprometedores del blanco cómico, como su calidad moral, los efectos negativos del humor se potencian y pueden afectar seriamente al blanco. Ese es el caso de las burlas que Arquíloco dirige contra sus enemigos o de las burlas finales contra Lámaco en *Acarnienses* 572-627, que adquieren un carácter mucho más comprometedor que las primeras.

¹⁴ LIDDELL-SCOTT (1996:1147).

¹⁵ Sobre la relación entre obscenidad y ataque político véase DEGANI (1987) (1991), HENDERSON (1991), EDWARDS (1991).

¹⁶ Seguimos la edición de RODRÍGUEZ ADRADOS (1981).

A nuestro modo de ver, en el pasaje analizado de *Acarnienses* las burlas iniciales de contenido predominantemente ingenuo preparan el terreno para las burlas finales de la escena que afectan de modo mucho más profundo la imagen de Lámaco. En el final, se acusa a los generales de ser elegidos de modo poco representativo; de cobrar sueldos, mientras los soldados pobres no reciben salario; y finalmente, de dejar las tareas más pesadas a los viejos y débiles. De este modo, se contrasta cómicamente la arrogancia del atuendo guerrero con la actitud cobarde de dejar las peores tareas a los ancianos. Podemos afirmar que después del verso 591-2 antes citado, en el cual Diceópolis se burla por última vez de las armas, el héroe cómico pasa a un plano de burla sobre aspectos más serios. Veremos las implicancias que tiene este giro desde el punto de vista de la argumentación:

Dikaiópolis IJ

(...) ei) d' i) xuro) ei) -
ti / m ouk a) pey w/ hsaj ; eu) pl oj ga k ei) -

Lañaxoj

tauti) \ egeij su) toh) s tra) thgo) ptwxoj) w) h;

Dikaiópolis IJ

e) w) ga) r ei) ni) ptwxoj) ;

Lañaxoj

a) l a) ti) j' ga k ei) -

Dikaiópolis IJ

o) s) ti) j ; pol i) xhj xrhstoj) , ou) spoudarxi) dhj ,
a) l • e) ; o) (ou per o) (pol) eroj) , stra) twni) dhj ,
su) d' e) ; o) (ou per o) (pol) eroj) , misqarxi) dhj .

Lañaxoj

e) xei) roto) r) hsa) ga) r me-

Dikaiópolis IJ

ko) k) kuge) j' ge) treij) -
tau) t• ou) h e) w) w) del utto) r) enoj) e) s) peisa) r) hn ,
o) (wa) pol iou)) meh a) y) draj) e) h) tai) j' ta) zesin ,
neani) aj) d' oi) (ou) j) su) dia) dedra) ko) raj) ,
tou)) meh e) pi) Qr) # Khj) misqof) orou) ntaj) treij) - dra) xma) j' ,
Teisa) menof) aini) (pou) j) Pa) nou) r) gip) parxi) da) j) ,
e) (e) r) ou) j) de) para) Xa) r) hti) tou)) d' e) h) Xa) (sin) ,
Ger) hto) qe) odw) r) ou) j) Diomeia) l) azo) ra) j) ,
tou)) d' e) h) Ka) mari) n) \$ ka) n) Ge) l) # ka) n) Ka) ta) ge) l) # .

L a r r a x o j

εχειροτονησας αναγαλ.

Dikaioφολij

αιχιον δε τι /

υτραφει μεν αβιμισσοφ ορεινα (τηγερος,
 τυνδι δε νηδεον; ετεον, ω Maril αδη,
 ηδη πεpres beukaj su πολιοι ω μιαν;
 α ηε use kai τοι γε εστι σωρwn κα)γαθη.
 τι/dai'Drakul loj keu foridhj h)Prinidhj;
 ειδη τι j υτρατα)kba fan h)τουj Xa onaj;
 ουφασιν α)l o(Koisuraj kai L a r r a x o j ,
 οiε up o e)arwn te kai xrewa pr%hn pote/
 wεper a)poniptron ek xe on te j eεper'aj,
 a βante j "e)ci stw" par v roun oi (fil'oi.

L a r r a x o j

ωδημοκρατια, ταυτα δε α)nasxeta/

Dikaioφολij

ουδη, ε)h m h'μισσοφ οrh-ge L a r r a x o j .

L a r r a x o j

α)l o u) e)w mek pasi Pel oponhsidij
 αβι πολ ems w kai t)ara zw pantax h=
 kai nausi kai pezoisi kata to karteron.

Dikaioφολij

e)w de khr u)tw ge Pel oponhsidij
 a βasi kai Megareusi kai Boiwtidij
 pw ei na g)ora zein pro j e)re/L a r r a x % de n h

X o r o j

α (h)k nika z)toisi l ogoisin, kai toh dhron metapei dei
 peri twa spondwa a)l o a)podurte j toi j a)napaistoi j epi v men.
 (vv. 591 - 627)

Diceópolis: (...) Si eres tan fuerte,

¿por qué no me circuncidas? Pues estás bien armado.

Lámaco: ¿Dices eso a un general, tú, un mendigo?

Diceópolis: ¿Que soy un mendigo?

Lámaco: ¿Quién eres entonces?

Diceópolis: ¿Quién? Un buen ciudadano (*polítes*), no un busca-
 cargos;

desde que hay guerra, soy un soldado,

pero tú desde que hay guerra eres un cobrasueldos.

Lámaco: Me eligieron por votación.
 Diceópolis: ¡Tres gatos locos! Por repugnancia de estas cosas hice la tregua,
 al ver a hombres canosos en las filas,
 y a jóvenes como tú, que han escapado de esto;
 uno en Tracia, cobrando sueldos de tres dracmas,
 como los Tisámenos y Fenipos y los malvados-Hipárquidas,
 otros con Cares o entre los Cánoes,
 los Geres y Teodoros y los fanfarrones de Diomía,
 y otros más en Camarina, en Gela y en Catagela.
 Lámaco: Los eligieron por votación.
 Diceópolis: ¿Y cuál es la causa
 de que a vosotros, de un modo u otro, siempre se les pague un salario
 y no a ninguno de éstos? De verdad, Marilades,
 tú que tienes canas, has sido alguna vez embajador?
 Lo niega con la cabeza; sin embargo, es sensato y trabajador.
 ¿Y qué decir de Dracilo, Eufórides y Prínides?
 ¿Vio alguno de vosotros a Ecbátana o Caonia?
 Dicen que no. Pero sí el hijo de Césira y Lámaco,
 a quienes hace poco por no poder pagar sus cuotas ni deudas,
 como quienes vierten agua sucia en el atardecer,
 les decían todos sus amigos: "apártate".
 Lámaco: Democracia, ¿son estas cosas soportables?
 Diceópolis: No realmente, si no cobra Lámaco su sueldo.
 Lámaco: Pero yo siempre combatiré contra todos los peloponesios
 y los hostigaré por todas partes
 y con las naves e infantes, con todas mis fuerzas.
 Diceópolis: y yo convoco a todos los peloponesios
 y megarenses y beocios
 a que vendan y comercien conmigo, pero con Lámaco no.
 Coro: Este hombre ha vencido con sus argumentos y hace cambiar
 de opinión al pueblo
 sobre las treguas. Pero quitémonos los mantos y vayamos a los
 anapestos.

Los versos 595-627, que involucran acusaciones de tono mucho más fuerte que las burlas anteriores sobre las armas, ponen en juego una serie de recursos humorísticos, que repasaremos de manera sucinta. Por ejemplo, el uso de patronímicos cómicos para ridiculizar al blanco: ὀδῖῶνάῃσι+ἰῆçò, "hijo de Buscargos" (595)¹⁷; ἰεὸεἰῶν+ἰῆçò (597)¹⁸ "hijo de Cobrasueldos".

¹⁷ *Spoudarchídes* es un patronímico cómico, construido sobre el adjetivo *spoudarchías* ("aquel que está ansioso por conseguir cargos públicos"). Véase LIDDELL-SCOTT (1996:1630); OLSON (2002:227).

¹⁸ OLSON (2002: 227) interpreta este patronímico cómico como una referencia al individuo que desempeña un trabajo a sueldo, pagado por el estado; cf. LIDDELL-SCOTT (1996:1136).

Sobre esta última acusación de cobrar sueldos, Olson observa que probablemente tanto los soldados de a pie como los remeros, los taxiarcas y los generales cobraban un sueldo por su trabajo diario en el campo de batalla. El verso 601-8 sugiere, por lo tanto, que Lámaco cobraba sueldos adicionales como fondos de viaje por sus servicios ocasionales de embajador¹⁹. La acusación repite la tópica de las ridículas escenas iniciales que involucran a los embajadores, la buena vida que se dan en sus embajadas a sueldo y los nulos resultados obtenidos (vv. 61 ss.)²⁰.

Analicemos los neologismos cómicos de los versos 603-606: en el verso 603 se inventa un par de nombres compuestos que hacen referencia a personajes de identidad incierta para sugerir un nacimiento noble²¹. Se opone así el hombre común, representado por Diceópolis, a las familias poderosas o de origen noble, representadas por Lámaco y los otros personajes no identificados. Los neologismos cómicos de este pasaje no son sólo puro divertimento, sino que cumplen la función cómico-argumentativa de ridiculizar la acción de los miembros de familias acomodadas. A partir del verso 609, Diceópolis utiliza nombres relacionados con el oficio de carbonero²² y defiende su derecho a cobrar sueldos, al tiempo que ridiculiza a los personajes empobrecidos, de familia aristocrática, que deben plata a sus amigos.

En síntesis, podemos afirmar que la burla en esta primera escena que protagoniza Lámaco tiene una estructura en *crescendo* en cuanto a los objetos de burla: va de la burla más ingenua e inofensiva -el lenguaje épico del personaje, las armas y la ostentación fanfarrona-, hacia la burla satírica de carácter mucho más comprometedor. En el último tramo, la ridiculización ya alcanza al plano moral y el comportamiento cívico del personaje, y deja de lado el aspecto predominantemente físico y más bien superficial de las primeras burlas contra Lámaco. La primera burla aparece en boca del propio Lámaco y el resto en boca del héroe.

La estructura en *crescendo* se puede resumir en el siguiente esquema:

572-4: Burla paródica del lenguaje épico de Lámaco.

Burlas de Diceópolis:

¹⁹ OLSON (2002:227).

²⁰ SOMMERSTEIN (1996:328) sostiene que la posición más proclive a la sátira era la de embajador (antes que la de orador o general), una tarea menos comprometida que la de los otros dos. De los treinta y seis embajadores conocidos en el período de la guerra del Peloponeso, veintidós (61 %) son mencionados en la comedia.

²¹ También de identidad incierta son los personajes mencionados en el verso 605; véase OLSON (2002:229).

²² OLSON (2002:231-2).

575: Rima burlona y aliteración cómica para ridiculizar el nombre de Lámaco y sus armas.

582: Burla de la armas mediante la distorsión del nombre de la Gorgona que adorna el escudo.

585-6: Rebajamiento de la armas mediante el pedido de Diceópolis de una pluma del casco para vomitar.

589: Alusión al estereotipo cómico del fanfarrón mediante la referencia a la pluma de "pájaro-fanfarrón".

592: Juego de doble sentido sexual sobre lo bien armado que se encuentra Lámaco.

595-625: Burla a través de patronímicos cómicos y neologismos para atacar el comportamiento cívico y moral de Lámaco y de las familias aristocráticas.

La estructura de esta escena revela la construcción estratégica que utiliza el autor. Mediante burlas y chistes de fácil recepción y aceptación por parte del público, como la parodia épica, los juegos de las palabras con el nombre del personaje, las rimas cómicas y la ridiculización de las armas, logra generar una empatía y complicidad cómica inmediata. Por cierto, los blancos menos comprometidos y más inocentes tienen mayores posibilidades de ganar una franca complicidad con el público. Pero las burlas que involucran, por ejemplo, el ataque a una opinión política mayoritaria, como la postura en favor de la política belicista, podían generar mayores resistencias en el público²³. En definitiva, las burlas del tramo final se apartan

²³ HENDERSON (1993: 314) sostiene que la comedia puede defender puntos de vista minoritarios: "En la medida en que los ataques contra la élite necesariamente involucran ataques contra la opinión mayoritaria del *dêmos* votante, la participación cómica toma la forma de una victoria de puntos de vista minoritarios del *dêmos* o de posiciones sustentadas por aquellos excluidos de la *pólis* oficial (mujeres, niños, extranjeros)". La comedia pone en escena, entonces, una "salvaguarda contra el monopolio oficial del discurso no sólo por parte de la élite, sino también por parte de la mayoría que había hecho de ellos una élite" (314). CAREY (1994), por ejemplo, sostiene otro punto de vista diferente. Destaca que la comedia más que ejercer influencia, si bien existía esa posibilidad, recoge las opiniones del público promedio y responde a sus expectativas. De la misma opinión es HEATH (2007) [1987]. Según el autor, Aristófanes escribe desde el punto de vista y los intereses del *dêmos*, de la masa ordinaria de ciudadanos, contra sus líderes explotadores; pero sus obras se ajustan a los criterios y expectativas de la mayoría y no se puede decir que expresen las ideas del propio Aristófanes. Desde nuestro punto de vista, Aristófanes pugna a veces en favor de posiciones minoritarias, como la defensa de la paz en *Acarnienses*. La soledad del personaje en toda la primera parte de la obra confirma el hecho. En esos casos, debe extremar la eficacia de sus estrategias persuasivas para no generar resistencia en el público.

de la burla ingenua con el propósito de dañar de manera efectiva la imagen pública del personaje y, más específicamente, la política que representa.

Nuestro punto de vista difiere en este sentido de una serie de autores, antes mencionados, que han negado el carácter persuasivo de la comedia aristofánica en su conjunto. En particular, los ritualistas como Halliwell (1984) (1991) (1993) (2008) subrayan el contexto de licencia excepcional que significaban los festivales teatrales; por lo tanto, sostienen que el humor pierde allí el poder argumentativo de degradar seriamente al blanco, que sí tiene en otros contextos como la asamblea. A nuestro modo de ver, el poder argumentativo de lo cómico se vincula más con el tratamiento del blanco que con el contexto situacional. Si la burla *se limita* a ridiculizar aspectos ingenuos de su blanco cómico, como la mera apariencia física de un personaje, la dimensión persuasiva de humor se mitiga y constituye una burla inofensiva, ya sea en el contexto del festival o de la asamblea. Si la burla, en cambio, afecta aspectos comprometedores, como es el caso de las burlas que se dirigen contra Lámaco en el último tramo del pasaje analizado, la dimensión argumentativa de lo cómico se potencia y puede tener serios efectos dañinos sobre el blanco. Aristófanes, por lo tanto, utiliza el humor de una manera tal que intensifica sus efectos persuasivos negativos. Esto demuestra en sí mismo las intensiones del comediógrafo de generar una degradación real y efectiva de su blanco central.

La escala de blancos ascendentes: risa y complicidad

Pasaremos revista a algunas observaciones teóricas en torno del problema de lo cómico para luego volver sobre nuestro análisis. Bergson (1900) ha sido quizás el primero en señalar la relación entre humor y complicidad: "nuestra risa es siempre la risa de un grupo (...). Por muy espontánea que se crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios"²⁴.

Por su parte, Freud (1905) observa que el chiste permite cancelar inhibiciones de la razón, del juicio crítico y de la sofocación de pulsiones sexuales y agresivas, por lo tanto, produce placer en el oyente y esto hace que el receptor se ponga fácilmente del lado del emisor. En este sentido, el chiste tendencioso es capaz de generar complicidad entre emisor y receptor a causa de esta ganancia de placer. Freud señala que desde el punto de vista psicológico, el pensamiento tiene en el chiste un vehículo estratégico: "En tanto que el argumento procura poner de su lado la crítica del oyente, el chiste se afana en derogar esa crítica. No hay duda de que el chiste ha elegido el camino psicológicamente más eficaz"²⁵.

²⁴ BERGSON (1991:14).

²⁵ FREUD (2006:128) [1905].

A la luz de estos aportes, podemos sostener que los recursos cómicos no sólo tienen el poder argumentativo de degradar a su blanco, sino que también son capaces de provocar un efecto positivo de simpatía y complicidad entre emisor y receptor, solidario con el efecto negativo de degradación del blanco.

Pero además de generar complicidad, la risa necesita cierta complicidad de base, un acuerdo social tácito, para no provocar un rechazo inmediato en el receptor. En este sentido, Freud señala que el receptor puede experimentar resistencias a reír de un blanco que valora. Freud analiza los requisitos que se deben cumplir en el receptor del chiste: "Ante una platea de amigos devotos de mi oponente, las más chistosas invectivas que yo pudiera aducir contra él no se considerarían chistes, sino invectivas, provocarían indignación, no placer, en el auditorio. Algún grado de complicidad o cierta indiferencia, la ausencia de cualquier factor que pudiera provocar intensos sentimientos hostiles a la tendencia, es condición indispensable para que la tercera persona colabore en el acabamiento del proceso del chiste"²⁶.

A partir de estos enfoques, podemos postular que el humor requiere dos condiciones fundamentales para producir el efecto cómico: 1) que el objeto de burla no genere serias resistencias en el auditorio, sino que sea socialmente aceptado por la audiencia; 2) que los medios que se utilizan para hacer reír también sean también aceptables y compartidos (por ejemplo, juegos de palabras, doble sentido sexual, parodia, sátira).

En suma, si bien el humor es capaz de generar a su vez algún grado de complicidad, para que esto llegue a producirse es necesario que exista ya cierta complicidad de base para no provocar resistencias.

Volviendo a la comedia aristofánica, la posición belicista gozaba de la aprobación del público, como lo demuestra la soledad en la que se encuentra el personaje al comienzo de la obra. Por lo tanto, el ataque a esta postura constituía un blanco cómico difícil para el autor. Frente a este tipo de blancos, el comediógrafo debería operar con astucia y apelar a una serie de recursos adicionales para no perder la complicidad de gran parte del público.

Aristófanes intenta asegurarse contra el examen riguroso del juicio crítico²⁷ de cierta parte significativa del público por medio de dos vías: 1) el uso de recursos cómicos colabora para desviar el pensamiento crítico y generar complicidad entre el autor y los espectadores contra el blanco cómico central, sorteando el examen riguroso del oyente; 2) pero, además,

²⁶ FREUD (2006:138).

²⁷ Tomamos el término "juicio crítico" de FREUD (2006:132) [1905]. En su explicación de la psicogénesis del chiste, Freud observa que el chiste permite cancelar las inhibiciones del juicio crítico.

el autor dispone los blancos de burla de manera estratégica de modo de deslizarse de manera ascendente desde burlas ingenuas hacia burlas que implican serias acusaciones. El autor aprovecha, entonces, esa complicidad de base creada por medio de chistes inocentes, no conflictivos, para avanzar hacia la burla de aspectos más comprometidos del blanco. Sin duda, como adelantábamos, no es lo mismo reírse de aspectos superficiales que de aspectos serios. En el primer caso, todo el público, sin excepción, puede entrar fácilmente en complicidad y compartir la burla. Pero reírse de aspectos más comprometedores podría dejar excluido al público partidario o afín a Lámaco, chocar con su resistencia intelectual y quebrar la mínima complicidad de base que la risa requiere. Por eso, desplazarse de lo ingenuo a lo serio -de manera quizás poco perceptible para el público- es un modo más de sortear las posibles resistencias del juicio crítico, contra las cuales podía chocar la burla seria en ciertos sectores del público. La burla inocente, entonces, allana más fácilmente el terreno para la burla seria.

¿Pero por qué Aristófanes no se mantiene en el plano de la burla ingenua, mucho más fácil para generar complicidad y, por lo tanto, risa? Precisamente, porque su comedia no sólo se propone divertir, sino también incidir seriamente en los asuntos de la *pólis*. El propio autor señala en sus parábasis que él ha dejado de lado blancos menos conflictivos y comprometidos, de larga tradición en la literatura griega y de poca incidencia política y social (esclavos, Heracles panaderos, mujeres) para concentrarse en blancos riesgosos por su poder e influencia en la Atenas contemporánea²⁸. En este sentido, el riesgo central que, entre otros,²⁹ corría el autor era perder el favor del público y fracasar en la competencia teatral. La afinidad entre el público y las posturas que atacan sus obras podía quebrar la complicidad básica necesaria que la risa demanda. Aristófanes, por las expresiones de sus parábasis y por la utilización de los recursos recién analizados, era consciente de la dificultad de hacer reír con blancos polémicos, comprometidos, serios y que gozaban de mayor prestigio social que los blancos tópicos, recurrentes y socialmente aceptados, como esclavos y mujeres.

Toda la comedia antigua se habrá encontrado en parte con esta dificultad y se ha valido de diferentes medios para sortear el juicio crítico: por ejemplo, en el caso del *Dionysalexandros*, Cratino utiliza la vía indirecta de la parodia mitológica para atacar a Pericles, un blanco por cierto difícil por la reputación de la que gozaba. Cratino se vale de una vía consensuada

²⁸ Paz 739-755.

²⁹ Los decretos que limitaron la libertad de expresión y las sanciones sufridas por poetas son una prueba del riesgo parcial que implicaba la ridiculización de blancos significativos mediante burlas de contenido serio. Al respecto véase SOMMERSTEIN (1986) (1996).

y compartida (la parodia mitológica) para ejercer la burla; pero utiliza todavía una forma de burla, por así decirlo, discreta y amable. La burla satírica más virulenta no aparecerá hasta *Caballeros* de Aristófanes.

En *Acarnienses* el ataque contra la política dominante es todavía discreto, moderado, y apela a la estrategia de la escala ascendente analizada. Esta escala cumple básicamente dos funciones: 1) evita generar resistencias en el público partidario; 2) crea una complicidad mínima con el conjunto del público (partidario y no partidario) en base a burlas ingenuas, que construyen la plataforma de base necesaria para ascender hacia burlas de mayor calibre.

Conclusiones

El orden ascendente de los blancos de burla en *Acarnienses* deja en evidencia la conciencia que el autor tenía de la necesidad de ganar la complicidad del público y adormecer el juicio crítico de los partidarios del belicismo. El autor implementa un ordenamiento estratégico para sortear de manera más eficaz la resistencia intelectual del público hostil a su postura y lograr así su doble objetivo: poder divertir a la audiencia y, al mismo tiempo, abordar temas serios y polémicos sin perder su favor. Los blancos más ingenuos, que tienen mucha menor posibilidad de encontrar obstáculo en el juicio crítico, preparan el terreno para la sátira de fuerte tono político y moral que se despliega al final. Aristófanes aprovecha la complicidad sin reticencias que genera ese tipo de burla inocente y a partir de allí, valiéndose de esa complicidad ganada, se desplaza hacia objetos de burla más controvertidos. En definitiva, la ridiculización ascendente es una estrategia de persuasión cómica para devaluar de modo más eficaz al blanco principal.

Por otra parte, es un principio básico del arte retórica que la *dispositio* de los argumentos favorece o entorpece la argumentación. Si asumimos que cada una de las burlas contra Lámaco funcionan a modo de argumentos degradatorios (de hecho la ridiculización era un recurso utilizado en la oratoria política y forense), podemos decir que Aristófanes parte de argumentos más débiles (la ridiculización del modo de hablar de Lámaco, su aspecto y su personalidad de fanfarrón) y se desplaza hacia argumentos más fuertes (la ridiculización de su corrupción moral y su mal comportamiento ciudadano). Aristófanes no sólo aprovecha la ganancia de complicidad que le significan las burlas ingenuas sino que, además, reserva el argumento cómico fuerte para el final, como un modo de darle mayor impacto. De esta manera, las acusaciones cómicas son graduales y ascendentes: graduales, para no ganarse el rechazo del público partidario; y ascendentes, para producir una verdadera crítica, seria y contundente contra el personaje y la postura que representa.

En definitiva, si el objeto de burla es ingenuo, la risa no afecta de manera profunda la imagen pública del blanco; pero si es comprometedor, los efectos negativos del humor pueden dañar en forma seria y efectiva al blanco de burla, aun en el marco de la ficción literaria. Si Aristófanes no hubiera tenido la intención de ejercer una crítica cómica seria y efectiva, se hubiera quedado al nivel de la burla ingenua, que siempre deja abierta la duda de si el autor realmente ha querido atacar al personaje, o solo entretener inocentemente a costa suya. El argumento final, la burla seria, funciona como marca de enunciación que desambigua el interrogante; se trata de una burla claramente hostil que pretende ser entendida seriamente.

Bibliografía citada

- BERGSON, H. (1991) [1900] *La risa* (trad. de A. H. Raggio), Buenos Aires.
- BREMEN, J. M. (1991) "Aristophanes on his own Poetry", en BREMEN, J. M. y HANDLEY, E. W., *Aristophane*, Entr. Hardt XXXVIII, Vandoeuvres, Genève, pp. 125-172.
- BYL, S. (1989) "La comédie d' Aristophane: un jeu de massacre", *LEC*, LVII, pp.111-126.
- CAREY, Ch. (1994) "Comic ridicule and Democracy", en OSBORNE, R. G. y HORNBLOWER, S., *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts presented to David Lewis*, Oxford, pp. 69-83.
- CARTLEDGE, P. (1999) [1990] *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, London.
- DEGANI, E. (1987) "Insulto ed escrología en Aristofane", *Dioniso*, LVII, pp. 31-47.
- DEGANI, E. (1991) "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia", en BREMEN, J. M. y HANDLEY, E. W., *Aristophane*, Entr. Hardt XXXVIII, Vandoeuvres, Genève, pp. 1-49.
- DE STE CROIX, G. E. M. (1996) [1972] "The Origins of the Peloponnesian War", en SEGAL, E., *Oxford Reading in Aristophanes*, Oxford, New York, pp. 42-64.
- DOVER, K. L. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkely, Los Angeles.
- EDMUNDS, L. (1987) *Cleon, Knights and Aristophanes' Politics*, Lanham, New York, London.
- EDWARDS, T. A. (1991) "Aristophanes' Comic Poetics: Trye, Scatology, Skwmma", *TAPA*, 121, pp. 157-179.
- ERCOLANI, A. (2006) "Names, Satire and Politics", en KOZAK, L. y RICH J., *Playing around Aristophanes: Essays in Honour of Alan Sommerstein*, Oxford, pp. 17-26.
- FREUD, S. (2006) [1905] (trad. de J. L. Etcheverry), *El chiste y su relación con lo inconciente*, Buenos Aires.
- GOMME, A. W. (1996) [1938] "Aristophanes and Politics", en SEGAL, E., *Oxford Reading in Aristophanes*, Oxford, New York, pp. 29-41.
- HALLIWELL S. (1984) "Aristophanic Satire", *The Yearbook of English Studies*, 14, pp. 6-20.
- HALLIWELL, S. (1991), "The Uses of Laughter in Greek Culture", *CQ*, 41, pp. 279-296.
- HALLIWELL, S. (1993) "Comedy and Publicity in the Society of the Polis", en Sommerstein (et al. eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from Greek Drama Conference*, Bari, pp. 321-40.
- HALLIWELL S. (2008) *Greek Laughther. A Study of Cultural Psychology from Homer*

to *Early Christianity*, Cambridge.

HEATH, M. (2007) [1987] *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen.

HEATH, M. (1997) "Aristophanes and the Discourse of Politics", en DOBROV, G. W., *The City as Comedy*, Chapel Hill, London, pp. 230-249.

HENDERSON, J. (1991) *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York, Oxford.

HENDERSON, J. (1993) "Comic Heroe vs. Political Elite", en SOMMERSTEIN, A. H. (et al. eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from Greek Drama Conference*, Bari, pp. 307-319.

HENDERSON, J. (1996) [1990] "The Demos and the Comic Competition", en SEGAL, E., *Oxford Reading in Aristophanes*, Oxford, New York, pp. 65-97.

HENDERSON, J. (2003) "Demos, Demagogue, Tyrant, in Attic Old Comedy", en MORGAN, K. A., *Popular Tyranny. Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece*, Austin.

HUBBARD, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca, London.

LIDDELL, H. G y SCOTT, R. (1996) *Greek-English Dictionary*, Oxford.

MACDOWELL, D. M. (1983) "The Nature of Aristophanes' 'Akharnians'", *Greece & Rome*, 30, pp. 143-162.

MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.

MASTROMARCO, G. (2002) "Onomasti komoideîn e spoudaiogeloin", en Ercolani, A., *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der Aristophanischen Komodie*, Stuttgart, Weimar, pp. 205-223.

OLSON, S. D. (2002) (edited with introduction and commentary) *Aristophanes. Acharnians*, Oxford.

PIRANDELLO, L. (1994) (trad. de E. Aloisi) *El humorismo*, Buenos Aires.

RECKFORD, K. (1987), *Aristophanes Old-an-New Comedy*, Chapel Hill.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1981) *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid.

SOMMERSTEIN, A. H. (1986) "The Decree of Syracosios", *CQ*, 36, pp. 101-8.

SOMMERSTEIN, A. H. (1996) "How to avoid being a komodoumenoi", *CQ*, 46, pp. 327-56.

SOMMERSTEIN, A. H. (2009) *Talking about Laughter in Aristophanes*, Oxford.

WHITMAN, C. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Massachusetts.

Recibido: 14-05-010

Acept: 25-07-010