

ROSSELLA SAETTA COTTONE, Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione Alla Loidoria Comica, Roma, Carocci editore, 2005, 387 pp.

Claudia N. Fernández

Universidad Nacional de La Plata / CONICET

No hay dudas de que la injuria, los insultos, los ataques personales, las acusaciones tanto entre los personajes del drama, como contra terceros externos a la acción- son componentes esenciales y representativos de la comedia de Aristófanes, al punto que muchos consideraron que el estilo agresivo y provocador era una nota distintiva del género cómico antiguo en su totalidad (entre otros, Horacio y Quintiliano fueron de esta opinión). El fenómeno recibió desde temprano la atención de la crítica y fue abordado desde perspectivas variadas. Por ejemplo, fue considerado una manifestación extrema del derecho cívico de la *parrhesía* y vinculado, por ende, con decretos que limitaban esta libertad de expresión (Sommerstein y Halliwell trataron el tema, el último puso en tela de juicio su efectiva promulgación), o bien se privilegió una visión que lo integraba a la tradición literaria y fue entendido como legado de la yambografía (Rosen). En este sentido no se ha cerrado el debate y sigue siendo una cuestión muy discutida por los especialistas si la injuria está al servicio de la función política de la comedia, y del comediógrafo en particular -en tanto formador de la opinión pública (Henderson)-, o si, por el contrario, se deben interpretar los insultos en general en el marco de las trasgresiones cómicas que encuentran su origen en el ritual, principalmente los de Deméter y Dioniso, y por ello quedan autocontenidos en la representación teatral, prueba de la extrema licencia de la que gozaba el festival cómico (Reckford, Dover, Carrière, Riu, etc.). En este sucinto panorama de la crítica que hemos planteado, un panorama que pone en evidencia la relevancia del tema y la dificultad que suscita su análisis, el trabajo de Rossella Cottone viene a proponer, para la injuria aristofánica, una mirada original, desde una perspectiva metodológica nueva, desde una dimensión «pragmática», como ella misma la denomina. A decir verdad, su análisis de la *loidoria* excede los límites del corpus aristofánico y se ocupa de sus manifestaciones en otros géneros, como la épica y la tragedia, con igual detenimiento y profundidad.

El libro, cuya génesis se remonta a las investigaciones doctorales de la estudiosa italiana, se estructura en cuatro capítulos, en un derrotero que va desde las consideraciones teóricas más generales (Cap. I: «I problemi e la critica. Nuove prospettive») hasta el estudio de casos particulares (Cap. IV: «Per una poetica dell'ingiuria comica: gli *Acarnesi* e le *Tesmofoiazuse*»), precedidos por una «Introducción» de índole explicativa en que la autora adelanta la temática de cada una de las partes del libro y sus objetivos. Estos podrían resumirse en la intención de echar luz sobre la originalidad de Aristófanes en la manipulación de un material poético tradicional que termina transformándose en un elemento fundamental de su poética cómica. Para ello el enfoque de Cottone no hace sino integrar el lenguaje cómico al ámbito de la comunicación y de la vida social, es decir, lo entiende dentro del contexto del espectáculo teatral, concebido no solo como hecho dramático sino también como ritual social, superando, de este modo, las dicotomías que la crítica ha instalado en la interpretación de la *performance* cómica.

El capítulo primero sienta las bases de la definición y de la función de la injuria cómica. Ciertamente en una de sus manifestaciones, la del *onomasti komoidein*, forma parte de las referencias a la realidad extradramática que hacen del género cómico un espectáculo ajeno a la

ilusión teatral. Para Cottone el efecto del onomastí komodein -la invectiva personal- es doble: por un lado asimila el espacio extraescénico a la ficción, pero, al mismo tiempo, distrae, evocando la presencia de otra realidad. La determinación de esta ambigüedad conduce a Cottone a no reconocerse ni entre los «ritualistas», que hacen hincapié en la suspensión de las normas sociales que implica todo rito, ni entre los que otorgan preponderancia al rol político de la comedia, como sátira de reprobación moral. En su enfoque amplio y general acerca del aspecto performativo de la injuria, destaca la regulación que el principio de la reciprocidad ejerce en su práctica y se preocupa por señalar los sutiles lindes con fenómenos de expresión emparentados, como el simple escarnio y la burla. A diferencia de estos últimos, la injuria se resiste a las jerarquías y coloca a los interlocutores en un plano horizontal. Particularmente interesante resulta la analogía entre el nombre propio y la injuria en términos de metáfora. Como metáfora, la injuria, observa Cottone, opera en el nivel léxico y no de la argumentación, por ello solamente admite como réplica o bien otra injuria o bien el silencio. El caso especial que implica el complejo plano de actores en la comunicación teatral impide, sin embargo, que la injuria dirigida contra los espectadores tenga una respuesta y se transforma así en abuso. Es la escena la que confiere a los actores una impunidad extraordinaria. Por otra parte, a través de la injuria se rediseña un orden social nuevo que implica una inversión de las posiciones sociales corrientes; por su intermedio se deja en claro que tanto los *onomasti komoidoumenoi* como los enemigos del protagonista no merecen la posición social que ocupan.

El capítulo II («L'ingiuria comica e la tradizione poetica della lode e del biasimo») evalúa la relación de las diversas formas de injuria de tradición poética -los precedentes épicos y yámbicos, y la tragedia- para demostrar cómo la funcionalidad de la injuria varía de acuerdo con los diversos géneros poéticos. Episodios como los de Tersites en *Ilíada* y el de Iro en *Odisea* son de discusión obligada y Cottone los ha aunado como representantes de una de las vertientes épicas de la injuria (*oneidea*) -siempre conectada con la disputa (*neikos*)-, la de la representación negativa del reproche. Pero existe en Homero también una práctica positiva, cuando la agresión parte de un noble y se dirige a un villano, instancia que sirve para promover valores de índole ética-social. En este punto, la autora retoma la división propuesta por Nagy -de origen aristotélico- entre dos formas poéticas, la de la alabanza y la del reproche, las cuales ve representadas en estas dos formas de injurias épicas: en un caso se trata de una agresión injustificada desde el punto de vista moral, que estigmatiza y combate los defectos del adversario, y en el otro, de la expresión de los sentimientos subjetivos, afectivos y emotivos, como el temor o el odio. En la tragedia, el modelo épico que se sigue es el de la injuria suscitada por la impotencia del locutor más que la provocada por un defecto del destinatario. Ahonda la autora en el interior de los discursos trágicos concentrándose en ejemplos paradigmáticos como los de Filoctetes, Casandra, Clitemenestra, Orestes, para citar algunos ejemplos.

En relación con el tema de la injuria, sin duda el yambo merece una atención especial, porque tradicionalmente se ha visto la comedia como una heredera legítima de su carácter denigratorio. Sin embargo Cottone logra marcar diferencias y especificidades en los ataques personales propios de la comedia, no solo desde el punto de vista de quienes reciben la agresión, sino también desde quienes se encuentra en la posición de ejercerla. Con acierto, pone sobre el tapete la contradicción profunda que caracteriza la posición del héroe cómico con respecto a sus adversarios, cuyas motivaciones comparte. El protagonista de comedia por cierto revela en sus ataques la corrupción de los hombres públicos, pero por otro lado parece reproducir los mismos comportamientos que pretende criticar. En este dato, la autora cifra la clave de la diferencia que separa la injuria cómica de sus antecedentes literarios. En la poesía

yámbica los sentimientos de odio contra los enemigos del poeta son indiscutidos. La comedia, en cambio, no tiene en cuenta el estatus del adversario, con lo cual trasgrede las normas del *psogos*. Es esta instancia la que justificaría que la comedia acepte la injuria sin más y los espectadores puedan reírse aun cuando los injuriados sean ellos mismos.

El estudio de las funciones dramáticas de la injuria en las once comedias conservadas de Aristófanes constituye el tópico del capítulo III («Le ingiurie di Aristofane: l'antiretorica»), organizado en apartados que se centran en cada una de las partes de la comedia, esto es, prólogo, párodos, proagón, agón, parábasis, escenas yámbicas y éxodo. Fácil de ver que la injuria permea toda la comedia, desde comienzo al fin, con funcionalidades más o menos específicas en cada momento del drama. Así en el prólogo, tiene como fin estigmatizar al adversario del protagonista, pero cobra un rol verdaderamente constitutivo en el proagón, en que los ataques se acompañan de golpes y crean un efecto de *crescendo* emocional que conduce al agón propiamente dicho, el que, a cambio, se estructura como un debate formal siguiendo el modelo de la oratoria forense. En ese momento, a la par de la injuria entre adversarios presentes en la escena se incorporan los *komodoumenoi*, representantes de la misma categoría de individuos que el protagonista combate en el interior de la intriga. La peculiar libertad de la parábasis para que el coro pueda hablar en nombre del poeta motiva la estigmatización de los comediógrafos rivales en la competencia cómica, sobre todo en los anapestos, porque en los epírrhemas el coro suele dirigir sus injurias contra categorías de ciudadanos asociados a los adversarios del héroe cómico. Cottone insta a aceptar la hipótesis de Reckford que veía el origen de la *loidoria* entre las prerrogativas actorales, habida cuenta de su pobreza relativa en el lenguaje del coro. Las escenas que siguen a la parábasis, cuando los impostores hacen su aparición con los reclamos, la *loidoria* se muestra como el arma privilegiada del arsenal lingüístico del héroe para mostrar su superioridad y de este modo expulsarlos. En el éxodo, la injuria contra el adversario termina por consagrar la victoria cómica. Concluye el capítulo con el estudio de aspectos sintácticos y morfológicos de los pasajes de injuria que revelan una práctica poética peculiar. Ciertas recurrencias lingüísticas, como la redundancia, la acumulación, los juegos sonoros, las innovaciones léxicas, las reetimologizaciones onomásticas, los juegos onomásticos, etc. Precisamente el juego onomástico que la parábasis de *Caballeros* plantea entre los personajes de Arífrades y Arignoto y lo que representan, sirve a la autora para revelar el carácter emblemático de esta oposición que deja al descubierto la necesidad de injuriar a los *poneroi* para tributar el honor debido a los *chrestoi*, no otra cosa que la asimilación del 'injuriar' y del 'honrar'.

Finalmente, *Acarnienses* y *Thesmoforiantes*, aunadas por sus vastas reflexiones metateatrales, la preponderancia de la paratragedia y la relevancia del personaje de Eurípides, presente sobre la escena, responden, en opinión de Cottone, a un proyecto estético unitario: exaltar la afinidad artística entre ambos poetas, Aristófanes y Eurípides. Esta relación entre tragedia y comedia se funda sobre la definición de la *loidoria*. Las tragedias de Eurípides pueden interpretarse como una larga serie de injurias contra las mujeres. En este sentido, la argumentación de la autora ciertamente demuestra que atribuir al citado dramaturgo el lenguaje de la *loidoria* equivale a equiparar su producción trágica con la comedia aristofánica. De modo tal que las fronteras entre ambos géneros se clausuran: Eurípides se serviría del lenguaje de Aristófanes, pero no menos cierto, Aristófanes emula el teatro de Eurípides; es capaz de componer a la manera eurípídea cuando hace paratragedia. De esta solidaridad estética ya daba crédito Cratino con su famosa acuñación *euripidaristophanizein* (fr.307). Pero la hipótesis de la autora va más allá todavía y lee a *Thesmoforiantes* como una cita de *Acarnienses*: la injuria de Eurípides a las mujeres y el consecuente proceso al que se ve

sometido el trágico (*Thesmoforiantes*) reposa sobre la evocación del proceso que el propio Aristófanes sufrió a manos de Cleón, tal como se recrea en *Acarnienses* a través de la parodia trágica del *Télefo* euripideo. Eurípides y Aristófanes se verían unidos en el papel del poeta perseguido injustamente, en uno y otro caso el *Télefo* es el medio para tratar de defenderse o de salvar al injuriado. El capítulo está sólidamente fundamentado con pasajes de ambos textos y repasa análisis previos de la crítica que han signado las interpretaciones de ambas piezas (Zeitlin, Foley, Rösler, Bowie). Sin duda la propuesta interpretativa de Cottone formará parte de los estudios críticos más sutiles y de obligada lectura.

Una breve conclusión cierra el volumen, junto con la bibliografía de rigor, didácticamente discriminada en ediciones, comentarios, diccionarios, estudios, etc., además de un índice de pasajes de autores antiguos citados. Profusas notas acompañan el desarrollo de todo el volumen y dan cuenta de la exhaustividad del análisis de las fuentes, primarias y secundarias, en fin, del rigor académico de la estudiosa italiana. Sobre un tema desde antiguo transitado por la crítica aristofánica, la autora supo ofrecer una mirada fresca y una lectura renovadora. Es que con Aristófanes nunca está dicha la última palabra.