



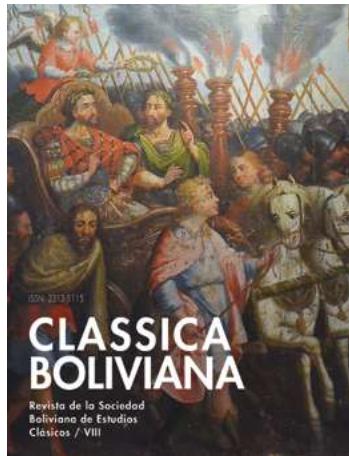
ISSN: 2313-5115

CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad
Boliviana de Estudios
Clásicos / VIII

CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Número VIII



Sociedad Boliviana de
Estudios Clásicos
(SOBEC)



CLASSICA BOLIVIANA VIII. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

Comité de Redacción: *Director y editor general*: Andrés Eichmann Oehrli – *Subdirector*: Mario Frías Infante – *Secretaria general*: Tatiana Alvarado Teodorika – *Coordinadora general*: Mary Carmen Molina Ergueta – *Miembros*: Carla Salazar, Mary Carmen Molina Ergueta (Cinemas Cine Pensamiento), Tatiana Alvarado Teodorika (IUT Bordeaux Montaigne, Francia).

Comité de Evaluación (y sus universidades): Cecilia Colombani (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), Paola Corti (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile) – Emilio Crespo (Universidad Autónoma de Madrid, España) – Rafael Gallé Cejudo (Universidad de Cádiz) – Francisco García Jurado (Universidad Complutense de Madrid, España) – Fernando García Romero (Universidad Complutense de Madrid, España) – Fernando Guzmán (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile) – Manuel Molina (Universidad de Granada, España) – Ricardo del Molino (Universidad Eternado de Colombia, Colombia) – Gerardo Ramírez Vidal (Universidad Nacional Autónoma de México, México) – Ma. Isabel Rodríguez López (Universidad Complutense de Madrid, España) – Fernando Rodríguez Mansilla (Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos de América) – Emilia Ruiz Yamuza (Universidad de Sevilla, España) – Álvaro Sánchez Ostiz (Universidad de Navarra, España) – Javier de Santiago Fernández (Universidad Complutense de Madrid, España) – Marcela Suárez (Universidad de Buenos Aires, Argentina) – José Torres (Universidad de Navarra, España).

Editores responsables: Andrés Eichmann Oehrli, Tatiana Alvarado Teodorika.

Portada

Fotografía de *Triunfos de Carlos V*, óleo sobre lienzo, Museo Charcas.

Edición fotográfica de Felipe Ruiz 

Contacto e informaciones: estudiosclasicosbolivia@gmail.com
www.estudiosclasicosbolivia.org

©Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

©Editorial Marigalante

Primera edición: julio de 2017

ISSN 2313-5115

Depósito Legal 4-1-2492-17

Producción: *Editorial Marigalante*
MOM/MDAA

Impreso en Bolivia

Índice

Presentación.....	5
Nuestra portada: Los <i>Triunfos de Carlos V</i> en el museo “Charcas” de Sucre Margarita Vila Da Vila.....	9

Artículos

Filología, didáctica y traducción

«Cuéntame y dime». El aspecto verbal en el <i>Eutifrón Jesús de la Villa</i>	25
Recursos filológicos en la obra de Juan Escoto Eriúgena. La traducción como modelo didáctico <i>Alfredo Eduardo Fraschini</i>	45
El didactismo metalingüístico en el <i>Palatii Eloquentiae Vestibulum</i> de Antonio Machoni <i>Juan Pedro Kalinowski - Luis Ángel Sánchez</i>	61

Historia y Literatura de la Antigua Grecia

- El altar: Iconografía y función, de la Edad de Bronce a la Época Arcaica
Martha Cecilia Jaime González..... 75

- Areté en los héroes cómicos de *Los caballeros* y *La paz* de Aristófanes
Carlos Andrés Gallego Arroyave..... 107

Materia clásica: del siglo XVI hasta nuestros días

- ¿Qué moneda se derramó en las *sparsiones* de Lima y de Cusco en 1557?
Fernando López Sánchez..... 125

- Tradición clásica e iconografía medieval en las sirenas, salvajes
y centauros del arte virreinal
Margarita Vila Da Vila..... 149

- Ecos de la tradición clásica en el periodismo cuyano en el siglo XIX
Andrea Greco de Álvarez..... 175

- Luciano de Samósata, Borges y «El Aleph»
Alfredo Rodríguez López-Vázquez..... 211

Areté en los héroes cómicos de Los caballeros y La paz de Aristófanes

Carlos Andrés Gallego Arroyave

Fundación Universitaria Luis Amigó
Medellín, Colombia
carlos.gallegoar@gmail.com

Resumen

A lo largo del tiempo se han formulado cantidad de reflexiones acerca del comportamiento y la figura de los héroes en los géneros épico y trágico, con el fin de estudiar la composición social, ética y política en Grecia, y así obtener una respuesta de lo que pudo ser la naturaleza humana tal como la concibieron los griegos en distintas épocas. Sin embargo, estas observaciones sobre la figura heroica no incluyen al héroe cómico clásico debido a que su estructura no contiene componentes de astucia, como en la épica; o componentes éticos, como en la tragedia; quedó, pues, descuidada la *areté* y posición pedagógica del héroe de la comedia. Para colmar este vacío, este trabajo estudiará el *éthos* y la *areté* de los héroes de las comedias *Los caballeros* y *La paz* de Aristófanes, con el fin de analizar la constitución de la estructura heroica como acción y significación de una *paideia* al servicio de la reestructuración de valores éticos y sociales en la ciudad ateniense del siglo V a. C.

Palabras claves: *Los caballeros - La paz - Aristófanes - héroe cómico - areté*

Abstract

Over time, there have been many observations have been formulated about the behavior and the figure of heroes in the epic and tragic genres, in order to study social, ethical and political composition in Greece, so as to obtain a response of what might have been human nature as conceived by Greeks at different times. However, these observations on the heroic figure do not include the classic comic hero because

his structure does not contain any components of cunning, as in epic; or any ethical components, as in tragedy. The *arete* and pedagogical position of the hero of comedy was thus neglected. To fill this void, this paper will study the *ethos* and the *arete* of the heroes of Aristophanes' comedies *The Knights* and *Peace*, in order to analyze the constitution of the heroic structure as action and significance of a *paideia* at the service of the restructuring of ethical and social values in fifth-century B. C. Athens.

Keywords: *Knights - Peace - Aristophanes - comic hero - arete*

1. Introducción

1.1. La estructura heroica en la épica y la tragedia griega

El héroe de las obras literarias de los poetas griegos antiguos se caracterizaba a partir de una perspectiva mítico-religiosa, estaba provisto de astucia (*πονηρία*) y valentía (*ἀνδρεῖα*); era un hombre bello (*ἄγαθός*), culto y de linaje aristocrático (*ἀριστος*). El héroe épico y trágico griego poseía los valores que defendía la cultura helena. Sucede de esta manera en la épica homérica con Aquiles y Odiseo, y con el Agamenón y el Etéocles esquileo. Estos héroes ordenan el mundo social y moral en torno a las acciones intrépidas que efectúan. Larry Alderink reconoce que estos héroes son las personas ideales de la sociedad que representan¹. En la épica griega arcaica, el espíritu heroico, la fuerza, el honor, la justicia y la piedad están incluidos en el yo épico². Ese yo caracteriza la identidad del griego arcaico. Así lo presenta el poeta Homero en una de las tantas intervenciones de Héctor: «También me lo impide el ánimo, pues he aprendido a ser valiente en todo momento y a luchar entre los primeros troyanos, tratando de ganar gran gloria para mi padre y para mí mismo»³.

El héroe épico no se debe construir como un individuo entre individuos, ni definirse por rasgos particulares, sino que las condiciones sociales y los factores del entorno componen tanto la figura épica como la sociedad griega de los siglos VIII y VII a. C. Se trata de una sociedad basada en la excelencia, el valor, el honor y otros valores perpetuados por la aristocracia. Homero en la *Iliada* ilustra una manifestación de cordura y justicia que debe contener el hombre: «Por linaje Aquiles es superior; pero tú [Menecio] tienes más edad, aunque él en fuerza sea muy superior. Por eso dirígele sagaces palabras y dale buenos consejos y buenas indicaciones»⁴. La composición

1 L. Alderink, 1996, pp. 30-31.

2 Larry Alderink utiliza la noción del ‘yo’ como una nueva interpretación de la identidad griega dentro de dos géneros literarios, la épica y la tragedia, en especial en Eurípides, dado que el ‘yo’ que representan los poetas épicos y trágicos son expresiones fundamentales de la naturaleza humana griega. Por lo tanto el ‘yo’ de Alderink es la constitución del orden social de la época que vive cada poeta.

3 Homero, *Iliada*, trad. E. Crespo Güemes, 1991. VI, vv. 445-446.

4 Homero, *Iliada*, trad. E. Crespo Güemes, 1991. IX, vv. 786-788.

del héroe épico debe integrar por completo una *areté* que consagre las acciones a los dioses, con el fin de alcanzar un nivel de arquetipo social y, como lo expresa Ortiz Escobar, lograr «la perpetuidad de sus hazañas en la memoria colectiva»⁵. Esta constitución de la *areté* heroica articula todo un modo de vida, la estructura del hombre homérico toma un signo esencial para el ordenamiento ético y de prácticas dentro de la sociedad griega arcaica⁶. Así, la poesía épica y, también, la lírica de los siglos VIII y VII a. C., tomaron la configuración homérica de un *kléos* a través de la guerra, las acciones y los valores que la integran. Estesícoro lo integra de este modo:

un varón (que llegó) a los remolinos de hermosa corriente del Simunte, conocedor por voluntad de Atenea de la medida y la sabiduría... en vez de la batalla... y el combate, la gloria (alcanzará?) trajo el día de la conquista para la anchurosa Troya⁷.

Por su parte, el héroe trágico para Alderink será simplemente una «figura textual» integrada a «un laboratorio social para realizar experimentos, un lugar donde autores, actores y público participan en varios experimentos, donde se trabajan los conceptos de lo que las personas son y pueden ser»⁸. La postura que toma Alderink ante la figura, persona o personaje de la tragedia griega se basa en la cuestionable realidad; el autor afirma que el hombre y el dios que se hallan dentro del teatro son un *éthos*, una figura que entreteje signos y significados de una realidad. La manera en la que Alderink estudia el personaje trágico debe entenderse desde el aspecto psicológico, tal y como lo plantea Vernant⁹, es decir, el planteamiento discursivo y escenográfico que utiliza el poeta debe contener persuasión y credibilidad para que el drama y el personaje se sitúen en paralelo con la realidad y la sociedad, con el fin de «pensar y

5 M. Ortiz, 2015, p. 37.

6 Continuando la línea de Ortiz Escobar, la fundamentación ética del *ἀριστος* en la sociedad homérica se compone de dos cualidades: *ἀγαθός* y *καλός*. La correspondencia de estos dos caracteres proporciona el desarrollo de la *ἀρετή* incursionándose en las dinámicas del hombre aristocrata. Ante esto, en Homero el combate es la manifestación donde se construye el ordenamiento ético del hombre y la sociedad: «El combate heroico suponía una construcción ideológica del espacio bélico. Con lo cual, la representación del campo de batalla se configuraba como el escenario en el que todas las empresas de la aristocracia manifestaban su mayor grado de excelencia» (M. Ortiz, 2015, p. 39).

7 F. Rodríguez Adrados, 1980, p. 207.

8 L. Alderink, 1996, p. 34.

9 En el primer capítulo del tomo I de *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, J. P. Vernant introduce el aspecto psicológico de la tragedia ática argumentando que los personajes trágicos brindaron al ciudadano ateniense del siglo V a. C. nuevos cuestionamientos acerca de la experiencia y la naturaleza humana, sumando la adecuación de un comportamiento pertinente para la época: «El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana se constituye en objeto de reflexión, o debate» (p. 21).

aprender sobre [la tragedia]»¹⁰. Dado esto, según Alderink, el yo trágico adquiere dos caracteres: el primero es el de héroe trágico como «persona experimental», de modo que los poetas crean personajes con diferentes conductas y valores para representar un héroe con un componente esencial. Éste sería el segundo carácter, el signo pedagógico del yo trágico, es decir, el poeta a través de sus experimentos expone un personaje que eduque adecuadamente a la sociedad y le ofrezca un éthos apropiado. Por tanto, la particularidad del yo trágico es la representación textual que sirve para formar conductas apropiadas para plasmar la realidad.

A parte de la lectura anterior sobre el héroe trágico, se pueden considerar los argumentos de Bañuls Oller¹¹ y Rodríguez Adrados¹². José Bañuls Oller estudia al héroe trágico desde la significación de caracteres que integra Aristóteles en su *Poética*: la creación heroica del personaje de la tragedia se manifiesta por medio de la acción o, como afirmaría Aristóteles, a través de las «cualidades de los caracteres»¹³. Bañuls se basa en este apartado de la *Poética* ya que los caracteres del hombre trágico dan verosimilitud a las acciones que desarrollan en escena a partir de la semejanza (*homalón*) para obtener una conducta necesaria y apta. Por su parte, Rodríguez Adrados sustenta que el héroe trágico «es el más alto tipo humano que ha producido la poesía griega»¹⁴. Esta definición, contiene tanto el concepto ético como la formación de héroe por medio de caracteres, puesto que para Rodríguez Adrados el héroe es la «culminación del propio hombre griego»¹⁵, una representación del ser del mismo hombre con aspiraciones limitadas. Además, para el autor, la constitución del héroe trágico se debe también a las distintas acciones que debe afrontar con el fin de entender la naturaleza humana¹⁶. Entiéndase, entonces, que la tesis esencial de Rodríguez Adrados consiste en que el héroe trágico se caracteriza por su continuo miedo y dolor como reflejo del sufrimiento humano. Esto apunta a que el hombre griego debe enfrentar su destino, sea calamitoso o beneficioso.

10 L. Alderink, 1996, p. 35.

11 J. Bañuls, 1998.

12 F. Rodríguez Adrados, 1962.

13 Aristóteles, *Poética*, trad. J. D. García Bacca, 1946, 1454a, pp. 16-36.

14 F. Rodríguez Adrados, 1962, p. 12.

15 F. Rodríguez Adrados, 1962, p. 13.

16 F. Rodríguez Adrados, 1962, p. 34.

El héroe de la tragedia griega es un ejemplo de humanidad superior que se nos ofrece como un espejo de la vida humana en sus momentos decisivos. Es más que un tipo ideal directamente imitable, pero con aspiraciones limitadas; es el hombre mismo elevado a la culminación de su ser hombre, tratando de abrirse paso en situaciones no elucidadas antes, en riesgo de chocar con el límite divino¹⁷.

Contraria a la valía del héroe épico y a la representación textual y acción del trágico, la comedia griega antigua y sus héroes escenifican aspectos menos heroicos y los valores que presenta el personaje cómico son menos nobles. Este aspecto, tal vez ordinario de la poesía cómica en comparación de la épica y la tragedia, no se debe a la arbitrariedad del poeta o a su deseo de ir en contra de los aspectos formales de la poesía y el teatro, más bien se debe a que el cómico debe utilizar mecanismos de comicidad para lograr ese fin que tiene la comedia: hacer reír. En Aristófanes, el único de quien conservamos obras completas¹⁸, es donde se hallan abundantes rasgos de comicidad¹⁹, pues como lo anuncia Luis Gil, parafraseando la Ποίησις de Antífanés²⁰, «la cualidad fundamental del poeta cómico es la inventiva, tanto en la creación de los personajes como en los argumentos de sus piezas y en las situaciones en que éstos se desarrollan»²¹. Es

17 F. Rodríguez Adrados, 1962, pp. 12-13.

18 Dentro de la comedia antigua griega, es de Aristófanes de quien conservamos obras completas, dado que de la Comedia Media se conservan solamente fragmentos y de la Comedia Nueva la mayoría de obras están perdidas; sólo mantenemos obras fragmentadas de Menandro de Atenas (*El Escudo*, *El Labrador*, *Doble Engaño*, etc.). Puede aducirse que *Dyskolos* es una obra completa del poeta cómico, sin embargo, durante la comedia encontramos lagunas y destrucción de los papiros que imposibilitan una reconstrucción verosímil (v. 93; vv. 350-354; vv. 494-500; v. 545 y v. 596), además, hay pérdida de unos diez versos que complejizan, de algún modo, la argumentación del Acto IV (vv. 645-650 y 702-709). Por lo tanto, afirmo que la únicas comedias griegas completas que conservamos son de Aristófanes.

19 Según Luis Gil Fernández (1996), la comicidad desde la poesía aristofánica y como fenómeno universal siempre contiene tres coordenadas: intelectual, social y emocional. Lo cómico aparte de producir la risa, siempre está sujeto a un contexto social e histórico, dado que cada época y región contienen comicidad distinta. Gil asume esta tesis para reflexionar acerca de lo cómico en Aristófanes y la burla y sátira que hace a su época.

20 Antífanés es uno de los mayores exponentes de la Comedia Media, al igual que Alexis. Antífanés tuvo una consolidación dentro del teatro cómico antiguo por preservar la sátira política y literaria en sus obras. En su obra *La poesía* (Ποίησις), de la que sólo quedan unos fragmentos, hace una confrontación entre la tragedia y la comedia refiriendo el desarrollo de la trama y la creación de los personajes: la Poesía misma personificada, se queja de las limitaciones de los poetas cómicos respecto a los trágicos: los segundos, a diferencia de los primeros, no han de inventar personajes y argumentos, y cuando el conflicto trágico se vuelve especialmente difícil de resolver pueden acudir a máquinas, artilugios y a la intervención de un dios que lo resuelve todo [*Fragments Comedia Media*, trad. J. Sanchis Llopis, 2007, p. 21].

21 L. Gil, 1996, p. 44.

principalmente por la «inventiva cómica»²² que el poeta pone en escena héroes pícaros y extravagantes que carecen de esa valentía y astucia del héroe épico y de la significación psicológica del héroe trágico. Sin embargo, existe una similitud en las tres figuras heroicas y es el vínculo, directo o no, con el hombre griego y su realidad. Se considera que el héroe cómico aristofánico es el propio ciudadano ateniense que hace frente a los problemas sociales y políticos causados por la guerra, la ineptitud y la demagogia. Por lo tanto, la comedia, al igual que la tragedia, es una herramienta de educación ética y política, donde el héroe esceenifica valores para construir un hombre que exteriorice un éthos correcto y activo para su época; asimismo, el héroe aristofánico por medio de sus caracteres educa al pueblo representando la problemática que padece Atenas. Además, intenta brindar una solución para exponerle al ateniense la vida armoniosa a la que puede llegar si actúa correctamente. Esta solución que da la comedia aristofánica se encamina por lo utópico, que no debe comprenderse como problemático, puesto que la utopía en la comedia se evidencia como una modificación de unos valores y costumbres que se hallan vulgarizados y trillados por la crisis social de la *polis*.²³

Si bien existe un marco de referencia, como señala el profesor Lasso de la Vega²⁴, para comprender al héroe aristofánico como un hombre político, real e ideal²⁵, parece imposible referenciar en una sola definición al héroe de la comedia aristofánica,

22 La «situación cómica», «tema cómico», «invención bufa» e «idea cómica» son referencias que Luis Gil propone para crear su concepto acerca de lo cómico en la comedia griega: «inventiva cómica». Según Gil, esta inventiva se representa al inicio de la obra para brindar un «desarrollo literario» y, claramente, la «plasmación cómica» que necesita la pieza, para poner, después, ese desarrollo y plasmación de lo cómico en lo real, social y político con el fin de crear lo que Gil llama «idea crítica».

23 El estudio acerca de la utopía en la obra de Aristófanes ha tenido cantidad de análisis durante el siglo XX. El caso más problemático es el de Cartledge en su obra *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, ya que el académico inglés asegura que lo utópico en la comedia aristofánica son “fantasías escapistas” que no brindan solución real al lío. Distinto a éste, está Ernst-Richard Schwinge quien en su estudio *Aristophanes und die Utopie* clasifica la utopía en tres (fantástica, práctica, mecánica) con el fin de vincular la solución utópica de Aristófanes con la realidad histórica que el cómico padecía (ver A. M. González de Tobía, 1996, pp. 154-155).

24 J. Lasso de la Vega, 1976, pp. 246-255.

25 José Lasso de la Vega define la comedia como una «unidad de contrarios» donde el juego entre oposición y acuerdo da como resultado una armonización. Así, los personajes o héroes aristofánicos, con las tres características (realidad, idealidad y política), manifiestan un equilibrio armónico; esto porque si bien el héroe cómico es real y social también contiene «una transparencia cómica que tiene algo de demoníaco», esto debido a que, para Lasso de la Vega, no existen fronteras entre la escena teatral y la escena del mundo ateniense. Este fundamento es, por lo tanto, un juego de estados donde realidad e idealidad en la comedia y en el héroe se confabulan para transfigurar y situar al teatro cómico y sus personajes dentro de un territorio político.

puesto que el poeta cómico muestra diferentes facetas del héroe en relación con la situación histórica que se vive en Atenas; el cómico juega con conductas y valores para crear un héroe que tenga vínculo y actúe acorde a la situación de la *polis*. En este trabajo se evidenciará ese juego de conductas y facetas a partir de los héroes de las obras *Los caballeros* y *La paz*.

2. Morcillero y la transformación de su estructura heroica

La presencia de Cleón-Paflagonio en los primeros versos del Prólogo de *Los caballeros* deja entrever que Aristófanes pondrá en escena un héroe que adhiera una actitud solvente ante la situación del drama, un héroe que construya caracteres para elaborar un discurso político que derribe la retórica aduladora de Cleón-Paflagonio y así obtener el liderazgo sobre el pueblo. El Morcillero, que en primera instancia no sabe de su figura como héroe²⁶, iguala en gritos e injurias al «vendedor de cueros»²⁷; sin embargo, irá tomando una estructura heroica que posibilitará la constitución de argumentos más serios y perfilados, con el fin de obtener una posición política que hará recapacitar al Demos. María Jimena Schere también hace referencia a este cambio:

[E]l Morcillero se propone conquistar a los aliados más firmes de Cleón, los consejeros y el *démos* 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 Cleón²⁸.

Para José Luis Navarro, el héroe cómico contiene una estructura interna que está basada en malicia (*ponería*) y virtud (*areté*), con el fin de insertarse en la vida corriente de la Atenas democrática en la que se desarrolla la obra aristofánica. La estructura del héroe de Aristófanes permite que éste se convierta en líder dentro de la escena; es un «santo que con su grandeza de espíritu y con su capacidad de sacrificio está llevando al más alto grado la *areté*»²⁹. Por esto, Navarro no analiza al héroe cómico como una representación textual, sino que avanza a la corporeidad y socialización del propio héroe, es decir, éste es un hombre de la *polis* que vive y padece el presente como cualquier otro ciudadano; tanta es la consistencia social del héroe que es «charlatán, extrovertido, dicharachero, alegre»³⁰. En este sentido, la estructura del Morcillero

26 La transformación del Morcillero en héroe cómico surge en los versos finales del Prólogo cuando Demóstenes, estando en la plaza de mercado, encuentra a este vendedor de morcillas y confirma que será «la salvación de la ciudad y de nosotros dos [Nicias y Demóstenes]». Aristófanes, *Los caballeros*, trad. L. Gil Fernández, 2011, v. 149.

27 El apodo de «vendedor de cueros» a Cleón se debe al oficio que tuvo él antes de ingresar a la acción política ateniense (v. 136, 138).

28 M. Schere, 2012, p. 10.

29 J. Navarro, 1978, p. 141.

30 J. Navarro, 1978, p. 144.

evoluciona dentro de la obra *Los caballeros*: la primera exteriorización de la estructura heroica se encuentra en los primeros versos, en la *párodos* y el *agón*, donde la *areté* aún no hace parte de su condición heroica; sin embargo, sí se convierte en héroe, ya que por medio de amenazas, gritos y golpes se enfrenta con Cleón-Paflagonio, en una «competencia de insultos, retórica y ponería»³¹:

MORCILLERO: ¿Y qué bebías tú para hacer lo que hiciste a la ciudad, que por tu culpa no puede hablar de tanto que le metes la lengua en la boca?

PAFLAGONIO: ¿A mí me vas a comparar con alguien? ¿A mí, que voy y me trago una ración calentita de atún, me pimpolo después una jarra de vino puro, y me paso por la piedra a los generales de Pilo?

MORCILLERO: Y yo voy y me zampo una panza de buey y una tripa de cerdo, y me echo al coleto el caldo, y sin limpiarme los morros sofoco después a los oradores y le quito a Nicias el sosiego³².

Se pone de manifiesto que Aristófanes no muestra un héroe con rasgos mítico-religiosos, lo heroico en el personaje de *Caballeros* es estar al tanto de la situación que aflige al Demos y poder salvarlo de las vanaglorias del Paflagonio. Por tal motivo, el término ἥρως³³ dista mucho del héroe aristofánico: lo crucial del Morcillero es que a pesar de su infamia y ruindad está vinculado a la *polis*. La razón por la que el poeta cómico puso toda la ordinariez en un héroe ciudadano se debe a que ese héroe popular y vulgar está personificando a ese ateniense de a pie, al ciudadano afectado por los cambios violentos que ha producido la demagogia en Atenas. Aun así, el Morcillero todavía recuerda el espíritu griego de democracia de inicios de siglo, recuerda al gran Temístocles y las gloriosas batallas de Maratón y Salamina³⁴.

La segunda manifestación de la estructura heroica del Morcillero es la consecución y la expresión de una conducta que no integra valores aristocráticos, simplemente conserva una propiedad del régimen democrático; es el ideal político del ateniense que está integrado a la *polis*: la *areté*. Esta *areté* en el héroe aristofánico le permite presentarse como un líder dentro del *demos*. Morcillero lo es y, aunque se iguale con el Paflagonio en grosería y adulación, este héroe exterioriza a partir del verso 625 ideales de antaño de Atenas y argumentos que irán destruyendo a los del Paflagonio. Paralelo a esto, el Demos comenzará a despertar del letargo en el que estaba por tantas

31 M. Schere, 2012, p. 9.

32 Aristófanes, *Los caballeros*, trad. L. Gil Fernández, 2011, vv. 351-359.

33 La traducción de ἥρως es héroe, semidiós o patrono de una ciudad o región. Navarro define este término del siguiente modo: «La palabra ἥρως implica una noción de sublimación, de superioridad, de cierto sentimiento religioso, que no parece encajar en la comedia aristofánica. El ἥρως es protector, divinidad local, semidiós o incluso un ser humano divinizado» (J. Navarro, 1978, p. 139).

34 Aristófanes, *Los caballeros*, trad. L. Gil Fernández, 2011. vv. 818-819.

adulaciones: Aristófanes, en boca del héroe, lanzará una fuerte crítica al Demos —que, análogamente, es Atenas— por el adormecimiento que le han producido los discursos rimbombantes de los asambleístas, el completo desinterés por la guerra y el deseo de paz. En los versos 734-740, el Morcillero expone su crítica al Demos:

DEMO: (*Al Morcillero*) Y tú en realidad ¿quién eres?

MORCILLERO: El rival en amores de ése, que te lleva amando mucho tiempo y quiere servirte bien, como otros muchos hombres buenos y honrados, pero que por su culpa no podemos, ya que eres igual que los muchachos cortejados: no aceptas a las personas decentes y te ofreces a vendedores de lámparas, cordeleros, zapateros y curtidores³⁵.

La *areté* en el Morcillero le permite entablar la crítica al Demos porque el propio héroe de *Los caballeros* es también un ateniense, un ciudadano que no soporta más la guerra, rechaza los halagos de los malos gobernantes y desea formar al Demos con valores de la antigua Atenas. Esa *areté* le ha proporcionado al Morcillero una intrepidez dentro de su ruindad para combatir con el Paflagonio y poder desterrarlo del poder. Además, Navarro afirma que:

[E]l héroe popular será siempre el libertador del pueblo que previamente elimina al tirano. En una colectividad fatigada de luchas, cuando la guerra carece de sentido, el héroe popular es el hombre que consigue la paz³⁶.

Esto es precisamente lo que lleva a cabo Aristófanes con el Morcillero al final de *Los caballeros*: construye un héroe real, un héroe que padece, un personaje que a pesar de haber mostrado mezquindad e insolencia en el *agón* de la comedia, toma una postura responsable y se dirige al Demo y al Coro de caballeros expresándoles la indebida conducta que ha tomado el Paflagonio ante la ciudad. La heroicidad que presenta Aristófanes en esta pieza dista, como ya se ha mencionado, de los actos gallardos en los héroes épicos: la estructura heroica del Morcillero es no desamparar a su pueblo, es despertar al Demos del letargo producido por los discursos del «vendedor de cueros» y presentarles las causas que han puesto a Atenas en la ruina.

MORCILLERO: ¡Por Zeus!, de que ocupe el poder en Arcadia no te cuidas, sino más bien de robar y recibir sobornos de las ciudades. Entretanto, el pueblo, obnubilado por la guerra, no ve tus sucios manejos y, forzado por el provecho que saca del salario, te mira boquiabierto. Pero, si un día regresa al campo para vivir en paz, si recobra sus ánimos comiendo cebada tostada y entra en tratos con el borujo, reconocerá qué clase de bienes le arrebataste fraudulentamente con la percepción de este salario³⁷.

La «inventiva cómica» puede considerarse otro factor por el que Aristófanes creó al Morcillero. Con su sátira producía risa al espectador, pero esta risa que brinda

35 Aristófanes, *Los caballeros*, trad. L. Gil Fernández, 2011. vv. 734-740.

36 J. Navarro, 1978, p. 141.

37 Aristófanes, *Los caballeros*, trad. L. Gil Fernández, 2011, p. 101, vv. 801-807.

Aristófanes siempre está relacionada con los sucesos y aspiraciones de Atenas; la comicidad de *Los caballeros* y su héroe son, como expresa Luis Gil, «la originalidad del poeta, que ha de atenerse a pautas de eficacia comprobada, acomodando temas y recursos a los gustos del gran público y a su sentido del humor»³⁸. Sin embargo, ni la originalidad cómica, ni el tópico de la pieza, ni la risa que produzca la misma son lo más relevante en la comedia, particularmente en *Los caballeros*; lo que realmente le da trasfondo a la comedia es la seriedad basada en la «idea crítica»³⁹. Esa característica de la comedia es propia del héroe, en este caso el Morcillero, que, a partir del verso 1316, luego de haber derrotado al Paflagonio, toma la «idea crítica» como una postura pedagógica. Con su *areté*, el Morcillero adquiere el papel de educador y guía para comunicarle al Demos, después del adormecimiento, los desastres que produjo el poderío del «vendedor de cueros». En el epílogo de la comedia, Aristófanes enarbola, a través del héroe, los dos caracteres esenciales del cómico y su creatividad en los personajes: primero, la estructura heroica particular de Aristófanes que es estar vinculado a la *polis* y responder, de modo utópico o realista, a la problemática que está padeciendo su comunidad; lo segundo refiere al ideal que sostiene cada héroe; y en este caso el poeta, en boca del Morcillero, expone el amor y añoranza que siente por la antigua Atenas: «¡Ea!, lanzad gritos de júbilo ante la aparición de la antigua Atenas, la admirable y cantada en mil himnos»⁴⁰. La exposición de estos ideales revela perfectamente la posición que toma el héroe aristofánico dentro de la comedia y frente al espectador; ese ideal es la antigua Atenas, Temístocles, Arístides y las glorias en las Guerras Médicas, que permiten definir al Morcillero como un ciudadano que solamente desea tener una *polis* admirada e invencible por su organización político-social, su ilustración poética y, esencialmente, el respeto de los valores tradicionales y patrióticos.

3. Trigeo y la condición anti-bélica del héroe cómico

La funesta guerra del Peloponeso causó gran impacto en la obra literaria de Aristófanes. La sublevación de Lesbos y la victoria de Cleón en Pilos provocó la creación de *Los caballeros*. Al morir Cleón en la batalla de Anfípolis, Nicias, enemigo principal de la demagogia y los emprendimientos bélicos, decidió acordar la paz con Esparta, la cual fue concertada en el año 421. Sin duda la «paz de Nicias» fue una decisión responsable por parte de las dos ligas, y necesaria para los atenienses (y para el resto de los helenos), que habían sufrido diez años de pérdidas materiales, anímicas

38 L. Gil, 1996, p. 45.

39 Según Luis Gil Fernández, la «idea crítica» en la comedia aristofánica es: «la noción que éste se ha formado sobre una situación de gravedad que afecta por igual a todo el cuerpo ciudadano. Se manifiesta en el comienzo de la pieza, evidenciándose en su final el sentido en que quisiera ponerle un remedio. Esta idea crítica, sin la cual el tema cómico sería imposible, es la de Aristófanes como ciudadano y no es excesivamente original». L. Gil, 1996, p. 19.

40 Aristófanes, *Los caballeros*, trad. L. Gil Fernández, 2011, vv. 1328-1329.

y morales. La paz que lleva a cabo el estratega Nicias fue un gran ejemplo para los partidarios de la guerra. Fue tan grande el logro de concertar la paz que nuestro poeta cómico propuso enaltecerla creando la obra homónima. En esta comedia, Aristófanes refleja su ardiente patriotismo y fidelidad a las ideas de armonía y unión que tanto añoraba de la antigua Atenas. El héroe Trigeo – un viñador– es quien enarbola todos los ideales que el poeta conserva de la gloriosa Atenas; además, este héroe, al igual que el Morcillero, se caracteriza por su *areté*, que le permite enfrentarse a la situación que sufre la ciudad. Lo virtuoso en Trigeo funciona de manera distinta al otro héroe cómico mencionado: la *areté* en el héroe de *La paz* le capacita para enfrentarse a los dioses olímpicos por haber abandonado a Grecia y por esconder a la diosa Paz. Aristófanes presenta inmediatamente a Trigeo implorando a los dioses e inquiriendo por qué han abandonado a los helenos: «¡Oh Zeus! ¿Qué pretendes hacer realmente con nuestro pueblo? ¡No te das cuenta de que vas a desgranar nuestras ciudades?»⁴¹.

En primer lugar, se nota que la *areté* de Trigeo está unida con la *sophrosýne*, dado que el héroe cómico, aunque esté reprochando la labor del Olímpico, no excede los límites del mortal ante el dios y prefiere intervenir adecuadamente para hallar fin al agüero⁴² (la guerra) que está azotando la ciudad.

La heroicidad de Trigeo en los primeros 150 versos aclara la situación histórica de Grecia durante el año 421 a. C., puesto que al acordar la paz Atenas y Esparta, la Hélade toda se sintió más tranquila y cómoda. En consecuencia, Aristófanes describió esta situación con la postura calmada, decisiva y colectiva de Trigeo, por lo que en el verso 93 presenta esa moderación y pluralidad diciendo: «Estoy volando por el bien de todos los helenos»⁴³. La afición que siente el héroe por los helenos permite que la *areté* que posee se convierta en una *andreía*, pues decide escalar hasta la cima del Olimpo y presentarse ante Zeus para que le dé respuesta o solución del mal agüero que invade a Atenas.

Como ya se ha indicado, el contenido heroico de Trigeo parte de la *areté* que se convierte en *andreía* y está ligado con la *sophrosýne*: al encontrarse con Hermes en las puertas del Olimpo éste empieza a insultarle, pero el héroe en ningún momento le responde del mismo modo al dios. Esa actitud respetuosa de Trigeo no evidencia especialmente la piedad o la posición mítico-religiosa del héroe, lo que pretende el poeta con el comportamiento culto y moderado de Trigeo es exponerle al espectador las características del ateniense, especialmente del campesino, puesto que el *georgós*

41 Aristófanes, *Comedias II*, trad. L. Macía Aparicio, 2007, vv. 61-63.

42 En este caso Aristófanes no referencia el «mal agüero» (vv. 101; 431; 1361) de manera peyorativa sino que pone en boca de Trigeo un agüero de buena significación (*εὐφημέω*), es decir, Aristófanes desea agregar el término «agüero» que da favorabilidad a la paz de la Hélade.

43 Aristófanes, *Comedias II*, trad. L. Macía Aparicio, 2007, vv. 93-94.

era quien más sufría el acoso de la guerra. Esta estructura heroica del viñador es un enaltecimiento del hombre griego que aún preservaba los valores de la antigua Atenas, por lo cual Aristófanes, en boca de Trigeo, expone un par de cualidades que recuerdan la grandeza del griego. La primera que se manifiesta en la conducta del héroe es su carácter netamente humano, es decir, un hombre que está vinculado a un grupo social⁴⁴ y que, por consiguiente, adquiere un orden de valores que lo convierte en un líder, un guía capaz de subsanar los eventos terribles que soportan sus conciudadanos. Navarro González arguye que esa posición humana y valiente del héroe cómico, en este caso Trigeo, le permite llevarlo al más alto grado de virtud:

Cuadraría perfectamente esta virtud a los esforzados y aguerridos luchadores de Maratón. En una sociedad que tiene sensibilidad por los valores espirituales, el héroe popular será el santo que con su grandeza de espíritu y con su capacidad de sacrificio está llevando al más alto grado la *areté* del momento⁴⁵.

El segundo comportamiento que se encuentra adherido al heroísmo de Trigeo es la moderación (*sophrosyne*). El héroe de la pieza debe acudir a la diosa Guerra porque él fue quien encerró a Paz en la cueva y ahora la vigila junto a Tumulto. Los dioses olímpicos han abandonado Grecia puesto que los helenos se habían desligado también de ellos, ahora es Guerra quien imprime poder divino en toda la Hélade y pretende arrasar todas las tierras griegas: «¡Ay Mégara, Mégara, qué pronto vas a ser destruida por completo y convertida en picadillo!»⁴⁶. Ante estas amenazas, Trigeo no acude a respuestas ruines como las de un Diceópolis o un Morcillero, él sigue mostrando su cordura y firmeza ante Guerra para que éste ceda y pueda liberar a Paz. El accionar correcto del héroe frente a los insultos de Hermes y las amenazas de Guerra le trae beneficios, ya que el mazo de los atenienses y lacedemonios se ha roto. Aristófanes, al simbolizar la muerte de Cleón y Brásidas con el destrozo de los mazos, da pie al héroe para conseguir lo máspreciado para toda la Hélade, que ha tenido que soportar la guerra. En los versos 288-300 aparece el reflejo comunitario y plural de Trigeo. La estructura heroica de Trigeo que incluye esa *sophrosyne* permite a éste sentir la colectividad: el héroe de *La paz* es capaz de conseguir para los griegos el don valioso que pueda liberarlos del estruendo belicoso⁴⁷.

44 J. Navarro, 1978, p. 140.

45 J. Navarro, 1978, pp. 140-141.

46 Aristófanes, *Comedias II*, trad. L. Macía Aparicio, 2007, vv. 244-245.

47 J. Navarro, 1978, p. 142.

TRIGEO: Ahora es el momento, hombres de la Hélade, de que nosotros, una vez libres de problemas y guerras, saquemos de su encierro a Paz, a la que todos amamos, antes de que lo impida algún otro mazo. ¡Ea, labradores, comerciantes, carpinteros, obreros, metecos, extranjeros e isleños, venid aquí pueblos todos, venid a toda prisa con palas, palancas y sogas!⁴⁸.

La labor de Trigeo en la obra es solamente una: poder rescatar a Paz para que toda Grecia pueda disfrutar de la tranquilidad y que la prosperidad nuevamente resurja en el espíritu griego, además de que el vínculo heleno que fue indispensable para derrotar a los medos vuelva a convertirse en un ideal esencial para detener la guerra con Esparta y para contrarrestar la demagogia que ha sido causante del fragor bélico. Aristófanes recrea el héroe cómico de cada pieza identificándolo con el momento histórico que atraviesa la *polis*; representa un Diceópolis y Morcillero desesperados y extrañados por la guerra, algo lunáticos y maniáticos por dar fin al conflicto y regresarle la tranquilidad a Atenas. Sin embargo, Aristófanes también recrea a un héroe durante la época de paz: Trigeo es un héroe energético y dinámico, un héroe que corresponde a Grecia porque no soporta que la diosa Paz (Eirene) esté cautiva y no pueda cumplir su función. Su heroísmo hace que se note su gran sentido común e inteligencia despierta, y estas características procedentes de Trigeo son el reflejo del ateniense y del griego en general, de quienes estuvieron en contra de las guerras peloponésicas y ahora disfrutan con placidez en el campo, en el *demos* o en la *polis*.

Trigeo, tras haber liberado a Paz con la ayuda de los labradores y Hermes, no desea oír palabra alguna que se relacione con la guerra. Por esto, en el verso 454, manda al Coro a retirar el epíteto de Apolo, que está presente en los himnos guerreros. Buenaventura de Aras⁴⁹ argumenta que, luego de haber liberado a Eirene, las risas de satisfacción se sienten en las ciudades pacificadas; además, las relaciones comienzan a aparecer debido al efecto que produce el cese de hostilidades. Sin embargo, aunque reconoce la pacificación de las ciudades, Aristófanes muestra su verdadero amor por el campo y transmite este afecto al héroe cuando expresa su anhelo de regresar al *átypós* para recuperar su vida feliz allí:

TRIGEO: tengo ya ganas de ir al campo y de pasarme un buen rato removiendo la tierra de mi huerta con el almocafre. Recordad, amigos míos, nuestra vida de antes, la que ésta nos ofrecía: aquellos higos secos, el mirto, nuestro vino dulce, el prado de violetas junto al pozo y los olivos que tanto añoramos⁵⁰.

48 Aristófanes, *Comedias II*, trad. L. Macía Aparicio, 2007, vv. 287-299.

49 B. de Aras, 1952, p. 42.

50 Aristófanes, *Comedias II*, trad. L. Macía Aparicio, 2007, vv. 570-579.

4. Consideraciones finales

En suma, puede asumirse que hay actitudes y rasgos físicos que diferencian a los héroes de *Los caballeros* y *La paz*. Sin embargo, aunque existe esa distinción, efecto de los mecanismos de comicidad, existen dos similitudes esenciales entre Morcillero, Trigeo y los demás héroes aristofánicos respecto a su estructura heroica: los ideales de la antigua Atenas que abrigan los héroes cómicos como unión y prosperidad, y ahora la necesidad de paz; y la vinculación que tiene y siente el héroe con su comunidad. Es decir, Aristófanes caracteriza al héroe cómico como un líder que, con su *areté*, logra derrotar al tirano y rescatar deidades que permitan salvar a Atenas de los malos gobernantes y malos agüeros.

La estructura heroica de Morcillero y Trigeo se presenta primordialmente en los planos de política y realidad, respectivamente. En Morcillero se integra el plano de la política puesto que *Los caballeros* es la demolición total del sistema político de Cleón, por tanto el heroísmo del Morcillero se fundamenta en juzgar el régimen demagógico con el fin de presentarle al Demos, y también al espectador, que el poder cleónico ocasiona en la *polis* una desazón ética y política. Por otra parte, si bien la estructura de Trigeo se adhiere a una escenificación utópica, no se debe olvidar que Aristófanes construyó este héroe y sus caracteres ligado a las dinámicas de un plano real e histórico. La vinculación del héroe con la comunidad es evidente, puesto que se aflige por los helenos a causa del mal agüero; por eso, Trigeo hará el mayor esfuerzo para rescatar a Paz y poder regresarle a Grecia la tranquilidad y felicidad en la zona urbana y el campo.

Fecha de recepción 5 de junio de 2016
Fecha de aceptación 30 de enero de 2017

Bibliografía primaria

- Aristófanes, *Los caballeros*, trad. L. Gil Fernández, Madrid, Gredos, 2011.
- Aristófanes, *Comedias II*, trad. L. Macía Aparicio, Madrid, Gredos, 2007.
- Aristófanes, *Comedias III*, trad. L. Macía Aparicio, Madrid, Gredos, 2007.
- Aristóteles, *Poética*, trad. J. D. García Bacca, México D. F., UNAM, 1946.
- Homero, *Ilíada*, trad. E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991.
- Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos 700-300 a. C.), trad. F. Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 1980.

Bibliografía de apoyo

- Alderink, Larry, «El yo épico y el yo trágico en la Grecia antigua», *Anthropologica*, 14, 1996, pp. 29-45.
- Aras, Buenaventura de, «“La paz” de Aristófanes», *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 9-12, 1952 pp. 33-52.
- Bañuls Oller, José Vicente, «La imposible disuasión del héroe trágico», en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, eds. María Consuelo Álvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 543-551.
- Cartledge, Paul, *Aristophanes and his theatre of the absurd*, Bristol, Bristol Classical Press, 1990.
- Gil Fernández, Luis, *Aristófanes*, Madrid, Gredos, 1996.
- Lasso de la Vega, José, *De Safo a Platón*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Navarro González, José Luis, «La estructura interna del héroe cómico», *Cuadernos de Filología Clásica*, 15, 1978, pp. 137-166.
- Ortiz Escobar, Milton, «Pólemos: una visión ético-política del fenómeno bélico en la antigua Grecia», *Perseitas*, 3, 2015, pp. 34-56.
- Rodríguez Adrados, Francisco, «El héroe trágico», *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 6, 1962, pp. 11-35.
- Schere, María Jimena, «Los destinatarios del discurso político en la comedia Caballeros de Aristófanes», *Praesenteia*, 13, 2012, pp. 1-18.
- Schwinge, Ernst-Richard, «Aristophanes und die Utopie», *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, 3, 1977, pp. 43-67.
- Vernant, Jean Pierre & Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona, Paidós, 2002.