

## Inicios y finales de discurso en Aristófanes

### Openings and Endings in Aristophanes's Speeches

Ignacio Rodríguez Alfageme  
Universidad Complutense de Madrid  
iralfageme@filol.ucm.es

**RESUMEN:** El estudio de los comienzos de los discursos de Aristófanes permite establecer tres modelos: vocativo, partícula y oración subordinada. Los finales, en cambio, no presentan una forma tan clara. Asimismo, hay que hacer notar el hecho de que estas mismas formas se encuentran en los tratados hipocráticos y en los discursos forenses antiguos.

**PALABRAS CLAVE:** Aristófanes; retórica; discursos.

**SUMMARY:** The openings of Aristophanes' speeches allow establishing three different models: vocative, particle, and subordinate clause. The endings, instead, do not offer such a clear pattern. It must also be noticed that similar characteristics are present in the Hippocratic treatises and in ancient forensic speeches

**KEY WORDS:** Aristophanes; Rhetoric; Speeches.

**ÍNDICE:** 1. Introducción; 2. Inicios de discurso: 2.1 Inicios de discurso en apertura de comedia; 2.2. Inicios de discurso en interior de comedia; 3. Finales de discurso; 4. Discursos generales; 5. Conclusiones.

#### 1. INTRODUCCIÓN

Es un hecho sabido que el inicio de cualquier mensaje requiere algún signo de advertencia al oyente, desde un simple sonido no articulado o una interjección a una exclamación o un vocativo<sup>1</sup>. Esta característica se reproduce en lo que aquí llamamos discurso, al menos así lo hemos de suponer hasta poder confirmarlo.

---

<sup>1</sup> Se trata de sorprender o despertar la curiosidad del oyente: cf. LAUSBERG (1975) vol. 1, § 266; LÓPEZ EIRE (2002) 191-198. Agradezco al revisor anónimo de este artículo sus críticas y observaciones, que han contribuido a mejorar su versión inicial y me han obligado a replantear muchos de los problemas que aquí se abordan. Por lo demás, las traducciones sin atribución son propias.

Pero en este punto ya nos encontramos con el primer problema: no es fácil definir qué hemos de entender por discurso, y las definiciones establecidas en el ámbito de la lingüística o la retórica no sirven en el momento de aplicarlas a los textos de Aristófanes, por ser demasiado generales o demasiado precisas<sup>2</sup>.

En principio podemos conformarnos para nuestros fines con decir que un discurso es una tirada de versos de cierta extensión puesta en boca de un personaje que desarrolla un argumento completo. El caso es que en el momento en que un personaje de la comedia entra en escena y comienza a hablar sin entablar un diálogo con otro, podemos afirmar sin graves problemas que está emitiendo un discurso. Es decir, entendemos “discurso” como un equivalente de monólogo. Pero esta definición, meramente instrumental, también plantea problemas graves: ¿cuándo hemos de considerar que no hay diálogo?, ¿cuál es el destinatario del mensaje?, ¿hay alguna diferencia en el discurso según el destinatario?, ¿qué hemos de hacer con las intervenciones del coro?, ¿hemos de considerar “discurso” el inicio absoluto de un diálogo? Si no es así, ¿cómo podemos excluirlos? Y, sobre todo, ¿cuándo podemos estar seguros de que un discurso ha terminado?

En el último caso hemos de recurrir al sentido común: al menos cuando un personaje termina de hablar podemos afirmar que ha terminado su discurso. Por lo que respecta al coro, nos encontramos ante el dilema de que la delimitación del discurso está clara (comienzo y final del canto), pero su carácter de canto lo sitúa en una posición especial que requiere un tratamiento específico. La ausencia de diálogo parece más fácil de tratar, pero a la hora de aplicarlo en cada caso nos podemos encontrar con ejemplos dudosos. En cambio, los inicios de diálogo, en rigor, no pueden excluirse, pero creo que se pueden reservar para otro momento, utilizándolos como material que permita comprobar los resultados que obtengamos de los otros lugares. Ante toda esta batería de problemas, solo mencionados de pasada, y otros que pueden surgir, no está de más hacer un pequeño ejercicio de humildad y aceptar un buen grado de imprecisión en nuestro planteamiento inicial.

---

<sup>2</sup> El término ‘discurso’ tiene varias acepciones en lingüística. Guillaume entiende por discurso algo equivalente a “habla”, frente a lengua (DUCROT-SCHAEFFER [1998] 270). Más precisión y más interés para nosotros tiene la definición de Benveniste (DUCROT-SCHAEFFER [1998] 626): “enunciación que supone un locutor y un oyente, de modo que el primero tiene la intención de influir en el otro”. Por su parte, DUBOIS (1973) 156 en su segunda acepción da una definición que se aproxima a lo que aquí entendemos por discurso: “une unité égale o supérieure à la phrase; il est constitué par une suite formant un message ayant un commencement et une clôture”. En retórica se usa como sinónimo de arenga, es decir, el texto pronunciado en público por un orador (MOLINIÉ [1992] 118), pero también en el sentido de la lingüística: un enunciado que se considera producto de un locutor. En este artículo, según se verá, son aplicables ambas definiciones.

Así pues, he recogido en las obras de Aristófanes aquellos pasajes que he considerado “discursos”, para ver cómo se inician y terminan o, mejor dicho, para averiguar qué señales sirven para delimitarlos, si es que existen.

## 2. INICIOS DE DISCURSO

### 2.1. *Inicios de discurso en apertura de comedia*

Entre todos los ejemplos hay al menos once de los que podemos estar plenamente seguros de que se trata de inicios de discursos, es decir, el comienzo de cada comedia, aunque ya veremos que incluso esta afirmación está sujeta a ciertas matizaciones. En cambio, no se puede decir nada parecido de los finales de comedia por distintas razones: suelen terminar con una intervención del coro, y en muchas ocasiones el final se ha conservado defectuosamente o falta por completo. Por lo tanto, parecería de buen método estudiar en primer lugar los discursos iniciales de las comedias, pero la realidad exige ampliar el campo de estudio. De hecho, las comedias conservadas de Aristófanes sólo presentan tres formas de inicio: una exclamación, una pregunta o una orden. De estas tres formas de comienzo sólo la primera da ocasión para un discurso amplio, lo que no resulta muy sorprendente, ya que las otras dos exigen un interlocutor integrado en la acción dramática: así ocurre en *Los acarnienses*, *Las nubes*, *Las asambleístas* y *Pluto* (curiosamente las más antiguas y las dos más recientes).

Veamos con algún detalle y una a una estas tres formas de inicio.

#### A. Exclamación

En las exclamaciones se pueden encontrar interjecciones *extra metrum*, como ocurre en *Los caballeros* y en *Las nubes*:

ἰατταταῖ ἄξ τῶν κακῶν, ἰατταταῖ. [Eq. 1]  
 ἰὸὸ ἰοῦ. [Nu. 1].

En ambos casos las interjecciones hay que entenderlas como expresión de dolor, según indica el contexto<sup>3</sup>.

También puede hallarse una oración exclamativa introducida por un relativo o una conjunción:

<sup>3</sup> Para la segunda expresión en este contexto, cf. LABIANO ILUNDAIN (2000) 220.

“Ὅσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν. [*Ach.* 1]<sup>4</sup>  
 “¡Cuántas veces me he reconcomido el corazón!”

‘Ὅς ἀργαλέον πρᾶγμα’ ἐστίν, ὦ Ζεῦ καὶ θεοί. [*Pl.* 1]  
 “¡Qué doloroso asunto es, oh Zeus y dioses!”

O simplemente puede tratarse de una exclamación en tono más o menos paratrágico:

Ἰὼ Ζεῦ<sup>5</sup>, χελιδῶν ἄρα ποτε φανήσεται. [*Th.* 1]  
 “¡Zeus! ¿Es que no va a aparecer nunca una golondrina?”

Ἰὼ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου λύχνου. [*Ec.* 1]  
 “¡Oh, ojo brillante de torneada lámpara!”

Un caso especial es el de *Lisístrata*, donde la impaciencia de la protagonista se manifiesta en un comentario que sirve para provocar la intriga del espectador:

Ἄλλ’ εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,  
 ἢ ᾿ς Πανὸς ἢ πὶ Κωλιάδ’ εἰς Γενετυλλίδος,  
 οὐδ’ ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.

En cambio, si se las hubiera convocado a una fiesta de Baco o al santuario de Pan o al promontorio Colíade, o al templo de la Genetífide, ni pasar entre ellas se podría a causa de sus timbales.

[trad. López Eire]

Este inicio es único en Aristófanes y plantea algunos problemas de interpretación. La presencia de ἀλλά a comienzo absoluto de un discurso no es infrecuente, tal como señala Henderson<sup>6</sup>, quien cita los paralelos de Jenofonte

<sup>4</sup> Sobre la presencia de δὴ en este lugar, cf. DENNINGTON (1970) 212.

<sup>5</sup> Sobre las implicaciones de este verso, cf. AUSTIN-OLSON (eds.) (2009) 51. AUSTIN-OLSON (eds.) (2009) 52 lo interpretan como una exclamación coloquial con carácter casi banal. Sin embargo, hay que notar aquí que cuatro tragedias de Eurípides comienzan de forma semejante con la partícula ὦ (*Phoen.*: ὦ... Ἥλιε; *Cycl.*: ὦ Βρόμιε; *Alc.*: ὦ δώματ’ Ἀδμήτει’; *Electr.*: ὦ γῆς παλαιὸν ἄργος), a las que hay que añadir otras tantas de Sófocles (*Aíax*: Ἀεὶ μὲν, ὦ παῖ Λαρτίου; *EL*: ὦ τοῦ στρατηγίσαντος... παῖ; *O.R.*: ὦ τέκνα; *Ant.*: ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα). Y este hecho invita a ser prudentes a la hora de clasificar esta forma de invocación en Aristófanes como coloquial. Sobre los problemas que plantea el vocativo acompañado de ὦ, cf. LABIANO ILUNDAIN (2000) 317-331, quien remite al estudio inicial de SCOTT (1905), recogido por LASSO DE LA VEGA (1968) 340-344, con algunas observaciones de interés, y al replanteamiento que del problema hace DICKEY (1996).

<sup>6</sup> HENDERSON (ed.) (1987) 66.

(*Symp.*: Ἄλλ' ἐμοὶ δοκεῖ; *Resp. Lac.*: Ἄλλ' ἐγὼ ἐννοήσας ποτὲ), los oráculos<sup>7</sup> y Menandro (*Aspis* 97: ἄλλ' εἰ μὲν ἦν τούτοις τι γεγονὸς δυσχερές, / θεὸν οὖσαν οὐκ ἦν εἰκὸς ἀκολουθεῖν ἐμέ. / νῦν δ' ἀγνοοῦσι καὶ πλανῶνται; *Georg.* 22-3: ἄλλ' ὡς πρὸς εὔνοον, ὧ Φίλιννα, τοὺς λόγους / ποουμένη σε πάντα τὰμαυτῆς λέγω). De todos estos ejemplos el único que está próximo a Aristófanes es el perteneciente a la *Aspis* de Menandro, porque muestra la misma combinación con una condicional irreal que se contrasta con la situación real (νῦν δέ). Es distinto el ejemplo que se encuentra en Homero<sup>8</sup> (recogido en *LSJ* con el valor de *quid si*), ya que en este caso el período condicional carece de apódosis, pero el valor de ἄλλά está próximo al de *Lisístrata*.

En principio, ἄλλά en posición inicial absoluta puede interpretarse con dos valores: bien conserva un significado adversativo, como ocurre en todos los ejemplos citados, salvo quizá en el de *Aspis*, o bien funciona como una partícula que indica aquiescencia por parte del hablante, o incluso meramente un cambio de tema (valor progresivo)<sup>9</sup>. En el ejemplo de *Lisístrata*, Henderson se inclina por un valor adversativo, siguiendo la interpretación de Fraenkel que remonta al menos hasta Brunck y es quizá la más extendida<sup>10</sup>, pero no la única. Al menos Thiery<sup>11</sup>, al traducir “Ah là là!... Si on les avait conviées à une Bacchanale”, prefiere entenderla con el otro valor que establece Denniston. En cualquiera de los dos casos podemos interpretar que ἄλλά sirve como señal de inicio de comunicación y hemos de suponer que el actor lo pronunciaba en tono exclamativo, como hace Thiery en su traducción. Pero, para entender plenamente el significado de este verso, hemos de tener en cuenta, como ya hacía Wilamowitz-Moellendorff<sup>12</sup>, la pantomima que sirve para crear el espacio dramático inicial<sup>13</sup>: Lisístrata ha entrado en escena sin decir palabra, pero apresuradamente y mostrando signos de inquietud, quizá mirando a uno y otro lado en dirección a las entradas laterales del teatro, con lo que los espectadores se ponen en situación. Y transcurrido cierto tiempo inicia su parlamento. Ἄλλά rechaza, por lo tanto, lo que deja ver la situación dramática, que queda sin expresar verbalmente: “[No viene nadie,] pero si...”. Y no es del todo

<sup>7</sup> AR., *Av.* 967: Ἄλλ' ὅταν οἰκίησωσι λύκοι πολιαί τε κορώναι. HDt. 1,55: Ἄλλ' ὅταν ἡμίονος βασιλεὺς Μήδοισι γένηται; 3,57: Ἄλλ' ὅταν ἐν Σίφνω πρυτανήια λευκά γένηται; 6,77,2: Ἄλλ' ὅταν ἡ θήλεια τὸν ἄρσενα νικήσασα / ἐξελάσῃ. Cf. DENNISTON (1970) 20-21.

<sup>8</sup> HOM., *Il.* 16,559: κείται ἀνὴρ ὃς πρῶτος ἐσήλατο τεῖχος Ἀχαιῶν / Σαρπηδών: ἄλλ' εἴ μιν ἀεικισσάιμεθ' ἐλόντες, / τεύχεά τ' ὤμοιιν ἀφελόιμεθα, καὶ τιν' εἰταίρων / αὐτοῦ ἀμυνομένων δαμασάιμεθα νηλεῖ χαλκῶ.

<sup>9</sup> DENNISTON (1970) 19 y 20-22.

<sup>10</sup> HENDERSON (ed.) (1987) 66; FRAENKEL (1962) 103-104; BRUNCK (ed.) (1826) 167 traduce: *At si quis in aedem Bacchi vocassent eas...*; MASTROMARCO-TOTARO (eds.) (2006) 309: “Ma si uno le avesse convocate...”; LÓPEZ EIRE (ed.) (1994) 123: “En cambio, si se las hubiese convocado...”.

<sup>11</sup> THIERY (ed.) (1997) 565.

<sup>12</sup> WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (ed.) (1927) 121.

<sup>13</sup> Sobre este modo de apertura de las comedias, véase BURIAN (1977).

exacta la observación de Henderson<sup>14</sup> de que estas palabras de Lisístrata interrumpen su pensamiento, sino que más bien se contraponen a la situación dramática creada por la pantomima inicial de la comedia.

### B. Pregunta

Casi todas las demás comedias se abren con un diálogo entre dos personajes, que suele comenzar con una pregunta:

ΣΩ. Οὗτος, τί πάσχεις, ὦ κακόδαιμον Ξανθία;  
ΞΑΝ. φυλακὴν καταλύειν νυκτερινὴν διδάσκομαι. [V. 1-2]

So. ¡Eh!, tú, Jantías, ¿qué te pasa, desgraciado?  
Jan. “Estoy aprendiendo a poner fin a una guardia nocturna. [trad. L. Gil]

ΞΑΝ. Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὦ δέσποτα,  
ἐφ’ οἷς αἰεὶ γελῶσιν οἱ θεῶμενοι. [Ra. 1-2]

Jan. ¿Digo algún chiste de los habituales, mi dueño,  
con los que siempre se ríen los espectadores? [trad. L. Gil]

ΕΥ. Ὅρθην κελεύεις, ἧ τὸ δένδρον φαίνεται;  
ΠΙΣ. Διαρραγεῖς, Ἦδε δ’ αὖ κρώζει πάλιν. [Av. 1-2]

Eu. ¿Mandas ir derecho, por donde se ve el árbol?  
Pis. ¡Así revientes! Esta, en cambio, grazna que retrocedamos. [trad. L. Gil]

### C. Orden

Únicamente en *La paz* el diálogo inicial de la comedia se abre con una orden en imperativo:

ΟΙΚ. Α. Αἶρ’ αἶρε μᾶζαν ὡς τάχος τῷ κανθάρῳ.  
ΟΙΚ. Β. Ἴδού. Δὸς αὐτῷ, τῷ κάκιστ’ ἀπολουμένῳ  
καὶ μήποτ’ αὐτῆς μᾶζαν ἠδίω φάγοι. [Pax 1-3]

Cri. A. Tráeme, tráeme una torta, cuanto antes, para... Escarabajo.  
Cri. B. Ahí la tienes. Dásela, que de mala muerte muera  
y no coma otra más sabrosa que esta. [trad. L. Gil]

<sup>14</sup> HENDERSON (ed.) (1987) 66.

Es decir, el inicio de todas las comedias se hace recurriendo a enunciados impresionantes, sean exclamaciones, órdenes o preguntas, lo que no es de extrañar, habida cuenta de que se trata de un momento en el que se hace imprescindible captar la atención de los espectadores. Únicamente hay una diferencia notable en estos modos de introducción: las interrogaciones y el imperativo van dirigidas a una persona del drama, sin olvidar que en *Las aves* la primera pregunta se dirige al pájaro que lleva Evélpides. La exclamación llama la atención del espectador indirectamente, ya que no va dirigida en principio a nadie. Desde este punto de vista, *Las avispas*, *Las ranas*, *Las aves* y *La paz* comienzan sin más preámbulo que la pantomima inicial, mientras que las otras comedias piden la atención del espectador antes de plantear cualquier diálogo dramático: en ellas la parada, según la denominación de Mazon<sup>15</sup>, se desarrolla de otra forma. Además, es preciso notar que, frente a los discursos científicos<sup>16</sup> o filosóficos, en la comedia no hay ninguna partícula de apertura, salvo el caso de Lisístrata.

Volviendo al problema de los inicios de discurso, el número de ejemplos que hemos visto resulta escaso para abordar un estudio en el que se intente dar una caracterización general de todos ellos, pero el número de comedias de Aristófanes conservadas no parece que vaya a crecer y los fragmentos plantean dificultades específicas para la ubicación de los textos transmitidos. Sin embargo, creo que podemos añadir a la lista anterior aquellos casos en los que entra un personaje después de una intervención del coro con la escena vacía. En total se cuentan 48 lugares que cumplen esta condición y, en general, coinciden con los tipos que hemos visto en los inicios absolutos de comedia:

#### A. Exclamación

ΣΩ. μὰ τὴν Ἀναπνοήν, μὰ τὸ Χάος, μὰ τὸν Ἀέρα,  
οὐκ εἶδον οὕτως ἄνδρ' ἄγροικον οὐδαμοῦ  
οὐδ' ἄπορον οὐδὲ σκαιὸν οὐδ' ἐπιλήσιμονα.

[Nu. 627-629]

So. ¡Por la Respiración, por el Caos, por el Aire!  
jamás vi hombre tan rústico,  
tan lerdo, tan torpe y olvidadizo

[trad. L. Gil]

<sup>15</sup> MAZON (1904) 177.

<sup>16</sup> También una gran parte de los tratados científicos, sean del siglo V (como *Epid.* 1-3; *Morb.* 2; *Progn.*; *Acut.*) o posteriores (*Carn.*; *Cris.*), comienza *ex abrupto*, y las partículas que se encuentran en ellos se limitan a δέ, μέν y μὲν οὖν. Cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 188-189. El caso de ἀλλά es especial, ya que podemos considerarla una conjunción y no una partícula.

Esta forma se repite en *Ach.* 860; *Nu.* 1321; *V.* 1292, 1474; *Pax* 819, 1192; *Av.* 1494; *Ra.* 738; *Ec.* 504; *Pl.* 627, 802. Podemos incluir en este grupo los inicios con un vocativo: *Ach.* 1174; *Eq.* 611; *V.* 317; *Av.* 1706; *Lys.* 706; *Pl.* 322.

## B. Pregunta

ΠΡΟΒ. Ἄρ' ἐξέλαμψε τῶν γυναικῶν ἡ τρυφή  
 χῶ τυμπανισμὸς χοῖ πυκνοὶ Σαβάζιοι,  
 ὃ τ' Ἀδωνιασμὸς οὗτος οὐπὶ τῶν τεγῶν,  
 οὗ γῶ ποτ' ὦν ἤκουον ἐν τῆκκλησίᾳ;

[*Lys.* 387-390]

Prob. ¿Es que acaba de estallar fulgurantemente la desenfrenada molicie esa de nuestras mujeres y el tocar los timbales y sus gritos repetidos de “Sabacio” y esos ritos en loor de Adonis celebrados sobre sus terrados que oía un día yo estando en la Asamblea?

[trad. López Eire]

Otros ejemplos en: *Lys.* 387; *Ra.* 460; *Ec.* 311, 877; *Pl.* 959, 1097, 1171.

## C. Orden (imperativo)

ΔΙ. Εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.  
 Πρὸιθ' εἰς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἢ κανηφόρος.

[*Ach.* 241-242]

Di. ¡Chitón! ¡Respeto!  
 Que se adelante un poco la canéfora.

[trad. L. Gil]

Los paralelos se encuentran en los siguientes lugares: *Ach.* 241, 366, 1000; *Eq.* 1316; *Nu.* 814, 889; *Lys.* 829, 1216; *Ra.* 830, 1500; *Ec.* 730.

Estos comienzos se reparten por igual, según se aprecia, en todas las épocas de la producción de Aristófanes; únicamente parece que la frecuencia de la pregunta crece en las obras posteriores a *Las aves*, si excluimos el inicio absoluto de *Las avispas*. Los ejemplos de imperativo son mucho más abundantes aquí que en inicio de comedia, donde solo hay un ejemplo.

### 2.2. Inicios de discurso en interior de comedia

Junto a estas formas de inicio de alocución coincidentes con las aperturas de comedia, en los discursos interiores encontramos algunas novedades de interés, como la proclamación de *Ach.* 719, donde se señalan los límites del mercado (ΔΙ. Ὅροι μὲν ἀγορᾶς εἰσὶν οἶδε τῆς ἐμῆς), o la salutación que leemos en *Pluto*:



ΠΛ. Καὶ προσκυνῶ γε πρῶτα μὲν τὸν ἥλιον,  
 ἔπειτα σεμνῆς Παλλάδος κλεινὸν πέδον  
 χώραν τε πᾶσαν Κέκροπος ἢ μ' ἐδέξατο.

[Pl. 771-773]

Pl. Y primero me inclino ante el Sol,  
 después ante el ilustre suelo de la venerable Palas  
 y la tierra entera de Cécrope que me recibió.

En ambos casos aparece la partícula μὲν. Pero el procedimiento más original y frecuente es el que podemos denominar “comentario”, en el que un personaje interpreta o comenta la acción cómica o la actuación de otro. Este procedimiento lo encontramos en *Nu.* 1131; *V.* 1122; *Av.* 801, 1118, 1565; *Lys.* 1072; *Th.* 1001. Como ejemplo podemos aducir el primero de los mencionados, en el que Estrepsíades entra en escena contando los plazos de vencimiento de sus deudas:

ΣΤΡ. πέμπτη, τετράς, τρίτη· μετὰ ταύτην δευτέρα·

...

πᾶς γάρ τις ὁμνὺς, οἷς ὀφείλων τυγχάνω.

[*Nu.* 1131, 1135]

Estr. “El quinto, el cuarto, el tercer día antes de fin de mes;

[después de este, el segundo

...

porque todos mis acreedores...

[trad. L. Gil]

En los otros lugares los comentarios se refieren a la acción que ha ocurrido fuera de escena o anuncian una acción inmediata. Así, en *Las aves* Pisetero notifica que los sacrificios han sido favorables (ΠΙ. Τὰ μὲν ἰέρ' ἡμῖν ἔστιν, ὤρνιθες, καλά, [*Av.* 1118]), o en *Lisístrata* se anuncia la llegada de los embajadores espartanos (Καὶ μὴν ἀπὸ τῆς Σπάρτης οἰδὶ πρέσβεις ἔλκοντες ὑπήνας / χωροῦσι [*Lys.* 1072]). Esta obra presenta además una particularidad única: en ella hay dos ejemplos (*Lys.* 706 y 1072) en los que el corifeo es el encargado de abrir la acción, mientras que en el resto de las comedias siempre cumple esta función una persona del drama. Es posible, pues, que esta excepcionalidad se deba a nuestra carencia de información sobre el reparto de los papeles y quizá sería mejor atribuir estas dos tiradas de versos a algún personaje en lugar de al corifeo.

En otras ocasiones entra un personaje en plena acción dramática, como ocurre con Estrepsíades en *Las nubes*, cuando se presenta –como se ha visto– contando los plazos del vencimiento de sus deudas (*Nu.* 1131), o con el arquero en *Las tesmoforiantes*, que anuncia el castigo de Mnesíloco (Ἐνταῦτα νῦν οἰμῶξι πρὸς τὴν αἰτρίαν [*Th.* 1001]). Sin duda este procedimiento es el más “dramático”, porque reanuda sin preámbulo alguno la acción cómica y, evidentemente, solo puede

darse en el interior de la comedia, no al principio, aunque hay que reconocer que el inicio en diálogo funciona exactamente de la misma manera.

También en estos comienzos de alocución la ausencia de partículas es general, aunque se encuentran ejemplos de μέν: ΔΙ. Ὅροι μὲν ἀγορᾶς εἰσιν οἶδε [*Ach.* 719]; ΠΙ. Τὰ μὲν ἰέρ' ἡμῖν ἐστίν, ὦρνιθες, καλὰ [*Av.* 1118]; ΠΟΣ. Τὸ μὲν πόλισμα τῆς Νεφελοκοκκυγίας / ὄρᾶν τοδὶ πάρεστιν [*Av.* 1566]<sup>17</sup>. Hay además un ejemplo de καὶ μὴν (*Lys.* 1072) y otro de δὴ (ΠΛ. Ἦγε δὴ χαίρων [*Ra.* 1500]), combinado este último con un imperativo.

Estas dos pautas aparecen en los discursos forenses del *Corpus Lysiacum*. Así, por ejemplo, diez discursos<sup>18</sup> se inician sin partícula, mientras que una docena larga presenta μέν<sup>19</sup>. La distribución no muestra diferencias entre los discursos considerados de Lisias y los espurios y, aunque estas son las formas más frecuentes de inicio, no son las únicas. En cambio, los tres discursos forenses de Antifonte (1, 5 y 6) se inician con la partícula μέν, lo que podría indicar que este era el procedimiento más antiguo. Es interesante notar que también los discursos científicos que se encuentran en el *Corpus Hippocraticum* siguen estas dos pautas. Hay, en efecto, 28 tratados que tienen un comienzo abrupto, sin partícula<sup>20</sup>, y una docena de ejemplos en los que se emplea la partícula μέν en la frase que abre el tratado<sup>21</sup>.

En los ejemplos de μέν la comedia da paso a una situación nueva: la apertura del mercado en *Los acarnienses*, los resultados de la fundación de la ciudad y la embajada de los dioses con la solución del conflicto en *Las aves*, la toma del poder por las mujeres en *Las asambleístas* o la presencia del coro en *Pluto*. Pero resulta muy dudoso que la presencia de la partícula tenga algo que ver con esa circunstancia del desarrollo dramático. Más bien se trata de discursos en los que el personaje en cuestión asevera algo de importancia, después de una interrupción de la acción.

En el ejemplo de καὶ μὴν es el propio corifeo el que interrumpe el canto del coro, que está presentando los preparativos de un festejo, para anunciar la llegada de los embajadores de Esparta. Es posible interpretar esta combinación, al menos aquí, como una señal de sorpresa<sup>22</sup>. En el caso de *Las ranas* se

<sup>17</sup> Otros ejemplos aparecen en *Ec.* 504: ταυτὶ μὲν ἡμῖν, ὦ γυναῖκες, εὐτυχῶς / τὰ πράγματ' ἐκβέβηκεν; *Pl.* 322: Χαίρειν μὲν ὑμᾶς ἐστίν, ὦ ἄνδρες δημόται.

<sup>18</sup> Son los numerados 1, 3, 8, 12, 17, 19, 20, 22, 24, 30.

<sup>19</sup> Los correspondientes a los números 2, 5, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 23, 25, 27, 31 y 32.

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 185.

<sup>21</sup> La mayor parte de ellos son del siglo IV, pero tenemos también el ejemplo antiguo de *De morbo sacro*: cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 189.

<sup>22</sup> Esta combinación de partículas se emplea para señalar la entrada imprevista de personajes, como nota LÓPEZ EIRE (ed.) (1994) 237; cf. DENNISTON (1970) 356-357. La connotación de sorpresa explica la traducción de THIERY (ed.) (1997) 635: "Tiens! Voici des ambassadeurs de Sparte qui arrivent".

trata de la despedida que dirige a Esquilo el propio Plutón haciéndole las últimas recomendaciones sobre lo que ha de hacer una vez de regreso a Atenas. Creo, por lo tanto, que este último ejemplo es distinto a los anteriores y que hemos de considerar que la partícula δὴ sirve aquí como un refuerzo del imperativo Ἄγε χάρων.

### 3. FINALES DE DISCURSO

Por lo que respecta a los finales de discurso la situación que se nos plantea para su estudio es más compleja: normalmente los discursos se ven interrumpidos por la intervención de un personaje que da la réplica, por lo que en contadas ocasiones tenemos un cierre claro. De hecho, es bastante frecuente encontrar varias interrupciones en parlamentos de más de 40 versos. Ello no quiere decir que carezcamos de discursos bien delimitados. Así ocurre, por ejemplo, en *Los acarnienses* con el monólogo inicial de Diceópolis, donde expone sus preocupaciones por la guerra y su intención de lograr que en la Asamblea se hable de la paz y, cuando llega justo a ese momento, cierra su discurso con estas palabras:

Ἄλλ' οἱ πρυτάνεις γὰρ οὐτοὶ μεσημβρινοί.  
Οὐκ ἠγόρευον; τοῦτ' ἐκεῖν' οὐγὼ ἔλεγον  
εἰς τὴν προεδρίαν πᾶς ἀνὴρ ὥστίζεται.

[Ach. 40-42]

¡Tate! Ya están aquí los prítanes, ¡a mediodía!  
¿No lo anunciaba yo? Ya está: lo que decía.  
Todo quisque se empuja hacia la presidencia.

[trad. L. Gil]

De esta forma el anuncio de la aparición de los prítanes y el revuelo del gentío que se agolpa al inicio de la Asamblea funciona como cierre del discurso e inicio de la acción.

El monólogo inicial de *Las nubes*, que es extraordinariamente largo, ya que llega hasta el verso 80, se interrumpe dos veces. La primera, por las palabras que pronuncia en sueños el hijo de Estrepsíades, cuando este termina de exponer el problema que le aqueja e intenta hacer resumen de sus cuentas. La primera parte del discurso se cierra así:

τί ἐχρησάμην;  
ὄτ' ἐπριάμην τὸν κοππατίαν. οἴμοι τάλας,  
εἶθ' ἐξεκόπην πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ.

[Nu. 22-25]

¿Qué tomé prestado?  
Cuando compré el caballo de raza. ¡Ay desdichado!  
¡Ojalá antes me hubieran arrasado con una piedra el ojo!

En ese momento Fidípides dice en sueños: Φίλων, ἀδικεῖς. ἔλαυνε τὸν σαυτοῦ δρόμον (“Filón, te desvías. ¡Corre por tu carril!”), y Estrepsíades entabla un diálogo con él. Pero la narración de sus cuitas no termina así, sino que el hijo sigue durmiendo y el protagonista pone en antecedentes al público de los orígenes de sus males. El inicio de esta segunda parte del discurso (vv. 41-55) está marcado por una exclamación *extra metrum* (Nu. 41a: φεῦ). Una nueva interrupción (esta vez a cargo de un criado), que sirve para ilustrar el carácter ahorrador de Estrepsíades, da paso sin ninguna señal especial a la tercera parte del discurso (vv. 60-80). En esta el protagonista da cuenta del enfrentamiento con su mujer a la hora de poner nombre al hijo y anuncia que ha encontrado una solución para sus males. Es decir, sirve para dar paso al plan A<sup>23</sup>. Lo importante para nuestro objeto es que ahora se produce el cierre de todo el discurso mediante una frase introducida por la adversativa ἀλλά, que sirve para indicar el cambio de discurso:

ἀλλ' ἐξεγείραι πρῶτον αὐτὸν βούλομαι.  
πῶς δῆτ' ἂν ἴδιστ' αὐτὸν ἐπεγείραιμι; πῶς;  
Φειδιπίδη, Φειδιπίδιον.

[Nu. 78-80]

Bueno, primero quiero despertarlo.  
¿Cómo demonios podría despertarlo con más suavidad? ¿Cómo?  
¡Fidípides! ¡Fidipidín!

De estos tres versos el primero sirve de cierre, el segundo de transición y el tercero lleva a cabo el proyecto que plantean los versos anteriores con el chiste lingüístico del diminutivo. El discurso se ve separado en tres grupos de versos (24 / 14 / 20) por dos diálogos en los que se muestra el problema que tiene que afrontar Estrepsíades y su carácter.

En *Las assembleístas*, en cambio, el discurso inicial no se ve interrumpido, pero la protagonista insinúa el tema cómico a través de una serie de preguntas preparadas para causar la intriga del espectador. El final del monólogo, como en el caso de *Los acarnienses*, introducido por ἀλλά, sirve para dar paso a la acción o, mejor, a la primera entrada del coro:

ἀλλ' ὁρῶ τονδι λύχνον  
προσιόντα. φέρε νυν ἐπαναχωρήσω πάλιν,  
μὴ καὶ τις ὦν ἀνήρ ὁ προσιῶν τυγχάνῃ.

[Ec. 27-29]

Pero veo ahí una luz  
que se acerca. ¡Ea! Me apartaré atrás,  
no sea que aún sea un hombre el que se acerque.

<sup>23</sup> Sobre este concepto, cf. Kloss (2001) 255-261.

Por último, en *Pluto* se encuentra algo semejante, aunque el primer parlamento es algo más breve. En efecto, las palabras de Carión, que plantea la intriga cómica, terminan en el verso 21 de la forma siguiente:

Ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ ἔσθ' ὅπως σιγήσομαι,  
ἦν μὴ φράσης ὅ τι τῶδ' ἀκολουθοῦμέν ποτε,  
ὦ δέσποτ', ἀλλά σοι παρέξω πράγματα.  
Οὐ γάρ με τυπτήσεις στέφανον ἔχοντά γε.

[Pl. 18-21]

Yo, de verdad, no me voy a callar de ningún modo  
si no me explicas por qué diantres acompañamos a este,  
dueño mío, sino que te voy a dar la tabarra.  
Pues no me pegarás, que llevo una corona.

Sin embargo, hay una diferencia, ya que Carión se dirige a su dueño para abrir el diálogo, mientras que Praxágora se retira para dar paso a las mujeres. En cualquier caso, en ambas comedias el diálogo cómico comienza inmediatamente después de esta clave de cierre. En las dos primeras comedias la forma de introducir la charnela de cierre es la misma, mientras que en la última encontramos una combinación de partículas fuertemente aseverativa: μὲν οὖν.

Las demás comedias de Aristófanes se inician con un diálogo entre dos personajes, tal como hemos visto, por lo que difícilmente pueden servir para intentar hallar una charnela de cierre de discurso. Sin embargo, estos diálogos iniciales suelen ser ajenos a la acción de la comedia; su función se agota en llamar la atención del público<sup>24</sup> y, más o menos tarde, dan paso a la exposición del problema cómico, que requiere siempre cierta extensión. Así pues, en estos tres casos de parlamentos largos se trata de un procedimiento de exposición que integra todos los elementos que estudió en su día Mazon: parada, charla y presentación del tema cómico.

El comienzo dialogado excluye en principio un cierre, como hemos dicho. Pero esta afirmación requiere algunas precisiones. En efecto, el principio de *Los caballeros*, por ejemplo, es un discurso inicial en miniatura (parecido al de *Lisístrata* y al de *Las tesmoforiantes*), que se ve interrumpido por las quejas de Nicias:

Ἰατταταιᾶξ τῶν κακῶν, ἰατταταῖ.  
Κακῶς Παφλαγόνα τὸν νεώνητον κακὸν  
αὐταῖσι βουλαῖς ἀπολέσειαν οἱ θεοί.  
Ἐξ οὗ γάρ εἰσήρρησεν εἰς τὴν οἰκίαν  
πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις.

[Eq. 1-5]

<sup>24</sup> Dicho en palabras de MAZON (1904) 177, constituyen la parada cómica.

¡Ayayay! ¡Qué desgracia! ¡Ay! ¡ay!  
 ¡Ojalá acaben los dioses malamante con ese malvado  
 recién comprado, el Paflagonio, y con sus intrigas!,  
 pues desde que se metió en casa  
 siempre logra que se zurre la badana a los criados.

[trad. L. Gil]

A la exclamación de dolor, paratrágica<sup>25</sup>, que profiere Demóstenes, sigue una explicación introducida por γὰρ, como ocurre tras algunas frases iniciales de los tratados científicos<sup>26</sup>. Se esperaría una continuación de esta frase, pero esa expectativa se ve frustrada o interrumpida por la irrupción del segundo esclavo, que entra llorando del mismo tenor que el primero, y da lugar así a una especie de acumulación escénica de gran efecto cómico. El diálogo subsiguiente desarrolla y saca partido de este motivo, hasta que en un momento dado (v. 40) Demóstenes lo interrumpe anunciando la exposición del tema cómico (Λέγοιμ' ἄν ἤδη), y sigue una treintena de versos que se cierra con las siguientes palabras:

Νῦν οὖν ἀνύσαντε φροντίσωμεν, ὦγαθέ,  
 ποίαν ὁδὸν νῶ τρεπτέον καὶ πρὸς τίνα.

[Eq. 71-72]

Así que, ahora, pensemos de una vez, buen amigo,  
 por qué camino y a quién hemos de dirigirnos.

[trad. L. Gil]

Es decir, la recapitulación de la situación cómica se cierra con una partícula conclusiva, οὖν, y un llamamiento inmediato a la acción (Νῦν).

En Aristófanes esta combinación se encuentra con relativa frecuencia. Hay, en efecto, ocho ejemplos que siguen esta fórmula: una frase afirmativa acompañada de la explicación introducida por γὰρ. El primer caso se encuentra en *Las nubes*, en el texto citado anteriormente. A él podemos añadir el siguiente de *Las avispas*:

ΞΑ. νῆ τὸν Διόνυσον, ἀπορά γ' ἡμῖν πράγματα  
 δαίμων τις εἰσκεκύκληκεν εἰς τὴν οἰκίαν.  
 ὁ γὰρ γέρων ὡς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου  
 ἦκουσέ τ' ἀύλοῦ...

[V. 1474-1475]

Ja. ¡Por Dioniso! Alguna divinidad trajo a esta casa  
 un desbarajuste sin remedio.  
 El viejo, como ha estado bebiendo mucho tiempo

<sup>25</sup> LABIANO ILUNDAIN (2000) 97.

<sup>26</sup> Cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 186-187.

y escuchando sonos de flauta...

[trad. L. Gil]

Jantias entra con una exclamación e inmediatamente explica por qué lo dice. En los demás ejemplos la frase inicial es una exclamación (*Pax* 1191-1194; *Av.* 1706-1709; *Pl.* 802-804) o un vocativo (*V.* 317-320). Hay un ejemplo más en este mismo tipo de contexto dramático, que combina la exclamación con una orden; se trata del siguiente pasaje de *Las ranas*:

EYP. Οὐκ ἂν μεθείμην τοῦ θρόνου, μὴ νουθέτει.  
κρείττων γὰρ εἶναι φημι τούτου τὴν τέχνην.

[*Ra.* 830-831]

Eur. No podría abandonar el trono, no insistas.  
Porque te aseguro que soy mejor artista que este.

Y es posible que los ejemplos puedan multiplicarse<sup>27</sup>.

*Las avispas* presenta un inicio más complicado en el que el diálogo entre los dos esclavos es más amplio y la exposición del tema cómico se divide en dos partes (54-75 y 85-135) mediante otro diálogo. Posiblemente esta forma se deba a la complejidad propia del tema cómico, pero no se puede descartar una intención especial de Aristófanes al hacerlo así, sobre todo por la forma que tiene de retrasar el nombre de los protagonistas, Filocleón y Bdelicleón. Y algo semejante parece estar implícito en el inicio de *La paz*, como hace notar Mastromarco<sup>28</sup> cuando comenta el doble sentido de Κάνθαρος (nombre propio del comediógrafo rival de Aristófanes y ‘escarabajo’).

También en *Las aves* (v. 49) la exposición del tema cómico se ve interrumpida, sin ningún preámbulo, por la indicación de que la corneja señala la llegada a destino de los dos viajeros. El mismo tipo de diálogo, en este caso completamente ajeno al tema cómico, abre *Las ranas*, con su alusión a chistes subidos de tono y propios de la comedia.

La comparación de estos datos con los que ofrecen los tratados hipocráticos muestra algunas similitudes, como hemos visto, y algunas diferencias. De hecho, no todas las formas de inicio que hemos establecido en el *Corpus Hippocraticum* se encuentran en Aristófanes. Allí hay cinco tipos generales de inicio<sup>29</sup>: abrupto, con partícula, título, oración de relativo y oración condicional. En la comedia faltan el título y la oración de relativo, ya que cuando

<sup>27</sup> Cf., por ejemplo, *Ra.* 503- 507, donde la criada de Perséfone acude a la puerta para recibir a Heracles con estas palabras: ὦ φίλτατ' ἦκεις Ἡράκλει; δεῦρ' εἴσιθι. / ἢ γὰρ θεός <σ> ὡς ἐπύθετ' ἦκοντ', εὐθέως / ἔπεττεν ἄρτους... Evidentemente, γὰρ introduce la razón por la que se le invita a entrar a Heracles, lo que coincide también con el contexto del otro ejemplo de *Las ranas* citado arriba.

<sup>28</sup> MASTROMARCO-TOTARO (2008) 195.

<sup>29</sup> Cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 185-191.

esta aparece en Aristófanes cumple una función distinta: se trata de una exclamación, mientras que en los tratados hipocráticos es el inicio de una discusión.

En cualquier caso, en esta comparación hay que tener muy presente la diferencia fundamental que separa la comedia de los tratados científicos: en ella se recurre al lenguaje impresivo, que resulta lejano del cometido de los tratados, aunque también en los textos médicos encontramos con frecuencia imperativos y otras formas equivalentes empleadas para hacer prescripciones. Es lógico que en estos no aparezca la forma dialogada, aunque ciertas formas de inicio, como la introducida por un relativo o un indefinido<sup>30</sup>, en las que se quiere marcar las distancias con otras teorías, podrían considerarse diálogos en estilo indirecto. Más interesante es el hecho de que tanto en la oratoria forense antigua como en los tratados médicos se encuentren formas comunes de inicio (inicio abrupto, μέν), aunque la mayor parte de las combinaciones con partícula que se dan aquí están ausentes de la comedia. No obstante, hay que notar que la comedia no inicia jamás un discurso en estos contextos con la partícula δέ, tan abundante en el *Corpus Hippocraticum*, lo que no tiene una explicación fácil.

En estos parecidos hay que notar que incluso el comienzo de *Lisístrata* con una oración condicional encuentra un paralelo en algunos discursos forenses<sup>31</sup> y en los tratados hipocráticos de principios del siglo IV (*Afecciones internas* y *Sobre la dieta*), aunque el parecido no sea del todo exacto, porque en ellos falta ἀλλά. Quizá este dato sea un buen indicio de la parodia de cierta retórica forense, que se encuentra ya en Lisias<sup>32</sup>, y puede dar una clave para la interpretación de algunos aspectos retóricos de esta comedia.

#### 4. DISCURSOS GENERALES

Estos textos, claramente separables del resto de la acción dramática y del diálogo relacionado con ella, nos han permitido hasta aquí trazar un marco general para caracterizar los inicios y, en parte, los finales de discurso. Pero en las comedias de Aristófanes hay discursos que se pueden aislar fácilmente y en alguno de ellos conviene examinar, a modo de comprobación de nuestras conclusiones, si siguen estas pautas u ofrecen un procedimiento distinto. Entre los que se encuentran en sus comedias, he elegido dos para esta oca-

<sup>30</sup> Cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 190-191.

<sup>31</sup> Cf. LYS. 2,5; 16,32.

<sup>32</sup> RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 192.



sión: una petición y un discurso político. La petición<sup>33</sup> se encuentra en *Los acarnienses* (435- 444)<sup>34</sup>:

ΔΙ. ὦ Ζεῦ κατόπτα καὶ διόπτα πανταχῆ,  
 ἐνσκευάσασθαί μ' οἷον ἀθλιώτατον.  
 Εὐριπίδη, ἵπειδήπερ ἔχαρίσω ταδί,  
 κάκεῖνά μοι δὸς τὰκόλουθα τῶν ῥακῶν,  
 τὸ πιλίδιον περὶ τὴν κεφαλὴν τὸ Μύσιον.  
 “Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,  
 εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή”,  
 τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,  
 τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι,  
 ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίσις σκιμαλίσω.

[Ach. 435-444]

Di. “¡Zeus oteador y escudriñador de todo!,  
 concédeme disfrazarme del modo más lamentable.  
 Eurípides, ya que me hiciste este regalo,  
 dame también lo que hace juego con los andrajos,  
 el gorrito misio para la cabeza,  
 “pues hoy me es menester semejar pobre,  
 ser, sí, el que soy, mas no parecerlo”.  
 Los espectadores han de saber que soy yo,  
 y los coreutas han de estar ahí como imbéciles,  
 para que con mis palabreas les pueda dejar con un palmo de narices.

[trad. L. Gil]

En realidad, es una petición doble: los dos primeros versos van dirigidos a Zeus y son una súplica casi telegráfica, compuesta únicamente por la invocación en vocativo, introducido con ὦ, y por la petición en infinitivo. Como es tradicional en las súplicas, los epítetos del dios invocado tienen una relación directa con la petición que se eleva. Diceópolis va a pedir un disfraz que mueva a la compasión y oculte su verdadera naturaleza y, por lo tanto, invoca al Zeus que todo lo ve. Pero la materialización del disfraz no puede depender de Zeus y Diceópolis, después de la súplica, se concentra en la insistente serie de peticiones dirigidas a Eurípides, de las que solo he recogido esta. La petición se abre también con un vocativo, ahora sin partícula, y sigue después de acuerdo con las pautas propias de la plegaria: el recuerdo de los favores

<sup>33</sup> Sobre esta escena y su función en el conjunto de la comedia, véase STARKIE (ed.) (1909) xxxiii; HARRIOT (1982); DEARDEN (1976) 55. La cita apunta a que se trata de una parodia literal del *Télefo* con fines burlescos (HORN [1970] 41 y 51). Los epítetos que se aplican a Zeus forman parte de la parodia (HORN [1970] 47). Sobre los problemas concretos que plantean los versos 435, 437 y 442-444, cf. OLSON (ed.) (2002) 188-190.

<sup>34</sup> Para estos versos, desde otro punto de vista, véase el comentario de FOLEY (1988) 40-41. Sobre el discurso de Diceópolis que sigue a estos versos, cf. LÓPEZ EIRE (1987).

concedidos anteriormente (en este caso, los andrajos que Eurípides le acaba de dar), seguido después de la petición concreta: el gorro misio. Sigue una explicación introducida por γάρ, que introduce una cita literal del *Télefo* de Eurípides, y concluye con una frase que Olson interpreta como una irrupción más del poeta en la representación<sup>35</sup>.

En ella se contraponen la actitud de los coreutas frente a la de los espectadores. Los coreutas asisten a la escena sin enterarse de nada, frente a los espectadores, que están en autos de lo que se está jugando en escena. Y se deja clara la intención de la petición del disfraz: engañar con su discurso. Parece que todo está claro, pero en realidad se está aludiendo a un procedimiento dramático muy curioso, que opera con dos planos de la representación: la acción dramática, en la que las personas del drama sólo conocen una parte de la acción, y la acción teatral, en la que los espectadores entran en juego con sus conocimientos totales del drama. Habida cuenta del sentido total de esta secuencia, no sería muy arriesgado suponer que también en este punto Aristófanes está burlándose del arte dramático de Eurípides. Sea de ello lo que fuere, en lo que respecta al discurso hay que señalar la ausencia de cualquier indicación de final.

En este caso, pues, encontramos un discurso tradicional que se abre con vocativos y opera en dos planos simultáneamente: la súplica dirigida a Zeus y la petición a Eurípides.

El segundo ejemplo que hemos elegido, el discurso de Praxágora en *Las asambleístas*, es mucho más largo y complejo<sup>36</sup>:

ΠΡ. ἄπερρε καὶ σὺ καὶ κάθησ' ἐντευθενί.  
αὐτὴ γὰρ ὑμῶν γ' ἔνεκά μοι λέξειν δοκῶ  
τονδὶ λαβοῦσα. τοῖς θεοῖς μὲν εὐχομαι  
τυχεῖν κατορθώσασα τὰ βεβουλευμένα.  
ἐμοὶ δ' ἴσον μὲν τῆσδε τῆς χώρας μέτα  
ὄσονπερ ὑμῖν ἄχθομαι δὲ καὶ φέρω

<sup>35</sup> OLSON (ed.) (2002) 190. La identificación del personaje con Aristófanes no está exenta de dudas, como deja claro el propio Olson en su comentario: “The actor speaks ‘out of character’, not in propria persona..., however, but as ‘the poet’ and probably quite specifically as ‘Ar.’..., as the emphatic ἐγώ seems designed to signal”. Las dudas son comprensibles porque Aristófanes está jugando con una clara ambigüedad: Diceópolis se ha disfrazado de Télefo y se ha imbuido del personaje para pronunciar el discurso de defensa que da comienzo casi inmediatamente (vv. 497-556). Pero el personaje que ha adoptado el disfraz, en principio, marca las distancias con su máscara, según apunta Olson. La duda, a mi modo de ver intencionada, surge inmediatamente a propósito de a quién se refiere el “yo” que habla en estos versos, si es Diceópolis o el propio Aristófanes. Sobre la complejidad de estas relaciones entre el poeta y la máscara de Diceópolis, véase FOLEY (1988); OLSON (ed.) (2002) xcvi; GOLDHILL (1991) 188-196; RODRÍGUEZ ALFAGEME (2008) 25-26.

<sup>36</sup> Sobre este discurso, cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2010).

τὰ τῆς πόλεως ἅπαντα βαρέως πράγματα.  
 ὁρῶ γὰρ αὐτὴν προστάταισι χρωμένην  
 ἀεὶ πονηροῖς, κἄν τις ἡμέραν μίαν  
 χρηστὸς γένηται, δέκα πονηρὸς γίγνεται.

[Ec. 169-178]

Pr. Lárgate tú también de aquí y siéntate. Pues, por lo menos, referente a vosotras, me parece que voy a coger esta corona y a hablar yo personalmente: “A los dioses ruego que logren éxito los planes acordados. Por lo que a mí concierne, me importa tanto este país como a vosotros. Pero me aflijo y apesadumbro por causa de la política toda de esta ciudad. Pues la veo que continuamente se vale de malvados estadistas; y si alguno de ellos llega a ser bueno por un día entero, durante diez es malo”.

[trad. López Eire]

El discurso propiamente dicho comienza en el tercer verso, después de que Praxágora haya apartado a la mujer que se equivoca nada más iniciar el suyo. Desde el primer momento se ve que está organizado de un modo diferente a la petición que hemos visto antes. Se abre con una doble contraposición articulada mediante el juego de partículas μὲν ... δὲ. La primera sirve para introducir la súplica<sup>37</sup>, que tiene el aspecto de fórmula de inicio; la segunda, en la que se solicita la complicidad del oyente, presenta sin más dilación al orador (ἐμοὶ δὲ), sigue otra frase introducida por la misma partícula (ἄχθομαι δὲ), que especifica el interés común de ambos, e inmediatamente una frase iniciada con γάρ. El discurso de Praxágora, que llega hasta el verso 240 (es decir, ocupa casi 70 versos), es interrumpido tres veces (vv. 189, 204 y 213) por las mujeres que actúan de audiencia. Estas tres interrupciones dividen el discurso en cuatro partes desiguales. Después de la primera, el discurso se reanuda con cambio de tema introducido por αὐ̃:

τὸ συμμαχικὸν αὐ̃ τοῦτ', ὅτ' ἐσκοπούμεθα,  
 εἰ μὴ γένοιτ', ἀπολεῖν ἕφασκον τὴν πόλιν.

[Ec. 193-194]

La alianza esa, por otra parte, cuando la examinábamos, se decía que, de no llevarse a cabo, la ciudad sucumbiría.

[trad. López Eire]

Tras la segunda interrupción, los ocho versos ocupan el centro del discurso: comienzan con la partícula γάρ y un vocativo (ὕμεις γάρ ἐστ', ὦ δῆμε,

<sup>37</sup> Desde este punto de vista, la súplica sirve también para parodiar los discursos de la Asamblea: cf. HORN (1970) 42. Hay otros ejemplos de discursos que comienzan o terminan con una súplica, como *V.* 652 y *Ra.* 886. Sobre este punto, cf. HORN (1970) 60; BURCKHARDT (1924) 33-34; KLEINKNECHT (1937) 60-61; LÓPEZ EIRE (ed.) (1994b) 106.

τούτων αἵτιοι) para señalar un nuevo desarrollo. La tercera interrupción se soluciona con un δέ continuativo (ὡς δ' εἰσὶν ἡμῶν τοὺς τρόπους βελτίονες / ἐγὼ διδάξω). Y, en fin, el discurso se cierra con una fórmula de preterición y una exhortación para obtener el voto de la Asamblea, que tiene todos los visos de ser una parodia de una terminación tópica:

τὰ δ' ἄλλ' ἔασω. ταῦτ' ἐὰν πείθοιθέ μοι,  
εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάξετε.

[Ec. 239-240]

Dejaré de lado lo demás. Si me hacéis caso en esto,  
pasaréis la vida colmados de felicidad.

[trad. López Eire]

Descontado todo lo que pueda haber de parodia en estos versos, creo que podemos tomarlos con cierta seguridad como un buen ejemplo de los procedimientos retóricos propios de la oratoria política de la época y de la evolución que había experimentado desde la primera comedia de Aristófanes, según hemos tenido ocasión de ver en otro lugar<sup>38</sup>.

## 5. CONCLUSIONES

En este breve estudio destacan, para concluir, los paralelos que hemos encontrado con los discursos científicos y los propios de la oratoria forense antigua. En la medida en que pueda tenerse por seguro, a falta de más ejemplos, parece que hay dos formas antiguas para iniciar un discurso: la llamada de atención abrupta al oyente, mediante un vocativo o una exclamación, y la presencia de la partícula μέν, que podría ser más antigua. Junto a ellas se encuentra la forma, más elaborada y marcada estilísticamente, de abrir el discurso con una oración subordinada, que también tiene sus paralelos en la oratoria pública.

Pero hay asimismo diferencias notables. En la oratoria forense y en los tratados científicos no aparece nunca una interrogación inicial, que es bastante frecuente en Aristófanes (11 ejemplos), ni una exclamación (27 ejemplos en Aristófanes) ni un encabezamiento con la partícula ὦ<sup>39</sup>; si los dos primeros casos podrían explicarse por la diferencia de género literario, no ocurre lo mismo con el tercero. De este último tipo, de hecho, hay seis ejemplos en Aristófanes, que probablemente hayan de interpretarse como paratrágicos. Los inicios en diálogo no muestran una preferencia por ningún tipo específico de

<sup>38</sup> RODRÍGUEZ ALFAGEME (2010).

<sup>39</sup> En los discursos forenses el vocativo, con o sin partícula, no ocupa el primer lugar de la frase.

modalidad<sup>40</sup>, mientras que los monólogos suelen abrirse con una exclamación (15 ejemplos sobre 25). También la abundancia de los inicios en monólogo (7) puede ser un influjo de la tragedia. Por lo que afecta a la evolución de estos medios, hay que notar el hecho de que las preguntas se hacen más frecuentes para iniciar discurso (dentro del *corpus* estudiado aquí) con el paso del tiempo: no hay ninguna en *Los acarnienses*, en *Las nubes* ni en *La paz*; una sola en *Las avispas*, *Las aves*, *Lisístrata* y *Las ranas*; dos en *Las asambleístas*; tres en *Pluto*. Pero la interpretación de este hecho no resulta fácil, aunque podría estar en relación con la evolución de la técnica dramática en Aristófanes.

Los finales plantean problemas de otra índole, pero es de destacar la presencia de formas de preterición, y no está de más señalar que la recomendación en forma de petición de voto, que hemos visto en el discurso de Praxágora, tiene su paralelo exacto en los múltiples tratados del *Corpus Hippocraticum* que terminan con una recomendación al lector<sup>41</sup>. Las diferencias entre los inicios de la comedia y de los tratados se entienden perfectamente. En ella son muy frecuentes las exclamaciones e imperativos, que quedan excluidos de cualquier forma de tratado hipocrático (los aforismos están en otro ámbito) y de la oratoria forense.

En todos estos rasgos queda de manifiesto la proximidad de la comedia a los modos de expresión de la tragedia y cómo el empleo de algunas partículas (especialmente μέν) o su ausencia en otros géneros literarios responde a los medios generales de la lengua. Otros procedimientos, como el uso inicial de μὲν οὖν, o los inicios mediante oraciones subordinadas, que tienen un papel relativamente importante en los tratados médicos, deben tener una difusión posterior o encontrar su origen en ámbitos distintos, como puede ser la retórica.

Y, en fin, para responder a la cuestión que planteábamos al principio de este trabajo, podemos decir que Aristófanes recurre a un modo muy teatral para señalar el inicio de un discurso, es decir, lo deja encomendado a la modalidad del enunciado (exclamación, interrogación, orden) y recurre en ocasiones a una partícula como μέν o, según quiera interpretarse el ejemplo único de *Lisístrata*, como ἀλλά. Los finales de discurso en los lugares que hemos estudiado no se salen de esta norma.

---

<sup>40</sup> Es decir, interrogaciones, exclamaciones, órdenes y declaraciones o comentarios.

<sup>41</sup> RODRÍGUEZ ALFAGEME (2007) 197.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, C.-OLSON, S.D. (eds.) (2009), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford, University.
- BRUNCK, C.L. (ed.) (1826), *Aristophanis comoediae XIII. Versio Latina*, Leipzig, Weidmann.
- BURCKHARDT, A. (1924), *Spuren der athenischen Volksrede in der alten Komödie*, Basilea, Birkhauser.
- BURIAN, P. (1977), "The Play before the Prologue. Initial Tableaux on the Greek Stage", en J.H. D'ARMS-J.W. EADIE (eds.), *Ancient and Modern. Essays in Honor of Gerard F. Else*, Ann Arbor, University of Michigan, 79-94.
- DEARDEN, C.W. (1975), *The Stage of Aristophanes*, Londres, Athlon.
- DENNISTON, J.D. (1970), *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press.
- DICKEY, E. (1996), *Greek Forms of Address*, Oxford, University.
- DUBOIS, J. (ed.) (1978), *Dictionnaire de linguistique*, París, Larousse.
- DUCROT, O.-SCHAEFFER, J.M. (1998), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife.
- FOLEY, H.P. (1988), "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", *JHS* 108, 33-47.
- FRAENKEL, E. (1962), *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- GIL, L. (ed.) (1995), *Aristófanes. Comedias I. Los acarnienses - Los caballeros*, Madrid, Gredos.
- GIL, L. (ed.) (2011), *Aristófanes. Comedias II. Las nubes - Las avispas - La paz - Las aves*, Madrid, Gredos.
- GOLDHILL, S. (1991), *The Poet's Voice*, Cambridge, University.
- HARRIOT, R.M. (1982), "The Function of the Euripides Scene in Aristophanes' *Acharnians*", *G&R* 29, 35-41.
- HENDERSON, J. (ed.) (1987), *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford, Clarendon Press.
- HORN, W. (1970), *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg, Hans Karl.
- KLEINKNECHT, H. (1937), *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart, Kohlhammer.
- KLOSS, G. (2001), *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlín-Nueva York, De Gruyter.
- LABIANO ILUNDAIN, J.M. (2000), *Estudio de las interjecciones en las comedias de Aristófanes*, Amsterdam, Hakkert.
- LASO DE LA VEGA, J. (1968), *Sintaxis griega*, Madrid, CSIC.
- LAUSBERG, H. (1967), *Manual de retórica literaria*, trad. esp., 3 vols., Madrid, Gredos.
- LÓPEZ EIRE, A. (1987), "Política, retórica y parodia en la comedia aristofánica (*Ach.* 497-556)", en G. MOROCHO GAYO (ed.), *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad, 11-42.
- LÓPEZ EIRE, A. (ed.) (1994), *Aristófanes. Lisístrata*, Salamanca, Hespérides.
- LÓPEZ EIRE, A. (ed.) (1994b), *Aristófanes. Las asambleístas*, Barcelona, Bosch.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002), *Poética y retóricas griegas*, Madrid, Síntesis.
- MASTROMARCO, G.-TOTARO, P. (eds.) (2006), *Commedie di Aristofane*, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- MASTROMARCO, G.-TOTARO, P. (2008), *Storia del teatro greco*, Milán, Mondadori.
- MAZON, P. (1904), *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, París, Hachette.
- MOLINIÉ, G. (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, París, Librairie Générale Française.
- OLSON, S.D. (ed.) (2002), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford, University.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2007), "Inicios y finales de los tratados del *Corpus Hippocraticum*", *CFC (g)* 17, 183-202.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2008), *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid, Editorial Complutense.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2010), "La retórica de Praxágora (Ar. *Ec.* 171-240)", en F. CORTÉS GABAUDÁN-J.V. MÉNDEZ DOSUNA (eds.), *Dic mihi, Musa, virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire*, Salamanca, Universidad, 585-594.

- THIERCY, P. (ed.) (1977), *Aristophane. Théâtre complet*, París, Gallimard.
- SCOTT, J.A. (1905), "Additional Notes on the Vocative", *AJPh* 25, 81-84.
- STARKIE, W.J.M. (ed.) (1909), *The Acharnians of Aristophanes*, Londres, MacMillan (reimpr. Amsterdam, Hakkert, 1968).
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. (ed.) (1927), *Aristophanes. Lysistrata*, Zúrich-Berlín, Weidmann (reimpr. Zúrich-Berlín, Weidmann, 1964).