

Personajes silentes en *Nubes* de Aristófanes¹

Pablo A. CAVALLERO

UBA-UCA-CONICET

RESUMEN

El artículo plantea que los personajes silentes, además de responder a una conveniencia de economía en la puesta de escena y a la formación de aprendices, pueden ser signo de la situación socio-legal de los esclavos y, en el caso de personas libres, connotar una actitud obsecuente, de sectarismo y aislamiento, o pro-espartana, como en el caso de los discípulos de Sócrates en *Nubes*; los testigos de los acreedores también pueden ser esclavos o parientes que preferirían soslayar el juicio, cuyo silencio indicaría su mala predisposición. En el marco general de la pieza, el silencio puede ser visto como actitud contraria a la *eleuthería*: callar ante las falsedades de la retórica sofisticada buscada por Strepsiádes hace incurrir en el riesgo de esclavizarse.

Palabras clave: Aristófanes, *Nubes*, comedia, silencio, esclavitud.

ABSTRACT

This article proposes that the silent characters are so owing to an economy advantage for the *mise en scène* and on account of the apprentice training, but also they can be a sign of the slave social and lawful situation, and in the case of freemen they can connote a submissive attitude, an attitude of sectarianism and seclusion or an attitude in support of the Spartan position. That is the case of the Socrates' disciples in *Clouds*. The witness of the creditors can be also slaves or relatives who would prefer to elude the judgment: their silence could indicate their bad predisposition. In the context of the whole piece, the silence can be interpreted as an attitude adverse to the *eleuthería*: the man who shuts up in the presence of the falseness of the sophistic rhetoric searched by Strepsiádes runs the risk of becoming slave.

Key words: Aristophanes, *Clouds*, comedy, silence, slavery .

Era regla del teatro griego antiguo, por lo menos desde la introducción del *tritagonistés*, que hubiese no más de tres actores parlantes simultáneamente, si bien es cierto que la comedia fue en esto más laxa que la tragedia². El hecho tiene que ver seguramente con que la actuación estaba a cargo de profesionales que eran pagados por el Estado³, de modo que era conveniente, desde el punto de vista económico, reducir el personal; pero también influiría quizás la relativa escasez de gente idónea⁴.

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentado como ponencia en las III Jornadas de Estudios Clásicos, Montevideo, Universidad de la República, octubre de 2006.

² Cf. Sandbach 1968, Mac Dowell 1994; véase como ejemplo el *agón* de *Nubes*, donde aparecen el *Kreíton*, el *Hétton*, *Pheidippídes* y *Strepsiádes*. Sobre esta interpretación escénica del *agón* de *Nubes*, cf. Cavallero 2007 a.

³ Habitualmente un *khoregós* solventaba el coro, el vestuario y demás gastos de la puesta en escena, pero los actores eran provistos por el arconte.

⁴ El actor debe satisfacer varias aptitudes, entre las cuales la educación de la voz era fundamental: de los antiguos se ocuparon de la voz tanto médicos como gramáticos y oradores; véase la lista en De Martino

Sin embargo, y de modo más notorio que en la tragedia, la comedia suele requerir de más de tres actores en escena o, aun sin haber tres, de algún otro cuyo papel no es relevante. Así es cómo podemos encontrar pasajes en que probablemente un aprendiz desempeña un papel ‘mudo’ o que apenas tiene alguna línea a su cargo. Tratándose de un aprendiz, el profesional iba formando recursos humanos en el oficio sin que la *troupe* resultara demasiado costosa.

Pero podemos plantearnos si esos pequeños papeles son silentes sólo por su pequeñez o intrascendencia o si hay alguna otra razón. Para ello hay que tener en cuenta que en el teatro hay una ‘logocentricidad’ convencional, como la llamó Peter Arnott, la cual tiende incluso a hacer imaginar el contexto temporal y espacial de la acción mediante los datos del discurso mismo⁵. Vamos a centrarnos en el caso de *Nubes*, pieza de la que estamos realizando un estudio detenido⁶ y que, en la versión conservada, nunca fue puesta en escena, al menos por los datos con que se cuenta⁷.

(1995: 20, n 4); cf. los estudios de Rispoli 1997 y 1998, que analizan la relación entre *hypókrisis* y voz, la fisionomía de la voz, la articulación y calidad del sonido y la expresividad del actor, recorriendo textos griegos y latinos desde fines del s. VI a. C. Aún hoy los especialistas insisten en la postura y relajación, como convenientes para no alterar o disminuir la voz (Maidana 2004), y en la correcta articulación para dar lugar a la decodificación por parte del público (Valiente 2004 y la bibliografía a la que remite). Además, el actor debe imitar voces femeninas, no sólo en su timbre sino también en sus rasgos particulares (cf. Sommerstein 1995). Vetta 1995: 63 destaca que, ante la escasa escenografía y el estereotipo de las máscaras, eran fundamentales los tonos, el color vocal, los tiempos de recitación; también se requieren intensidad y resistencia (sobre todo para el *pnigos* sin pausa), variación según se trate de *rhêsis*, *stikhomythia* o *antilabé*. En la comedia se suman la mímica y la danza (para el caso de Aristófanes y cómo estos factores han de ser tenidos en cuenta para la comprensión del texto, véase López Eire 1996; sobre cómo intervienen en la caracterización de personajes, cf. Del Corno 1997). La voz era tan importante que en 450 a. C. se instauró un premio al mejor actor trágico, fundado sobre la recitación. «La commedia fa una fantasmagoria di invenzioni vocali» (p. 74): imitar a mujeres, a gente reconocible, a afeminados, variantes dialectales, lenguas extranjeras, matices (ronquera, estridencia, balbuceo, sofocación, tartamudez, ceceo, lambdacismo), hacer onomatopeyas, etc. (véase Halliwell 1990, para quien hay realismo pero también creación cómica). Ghiron-Bistagne (1976: 157, 167) menciona a actores antiguos que tenían capacidades notorias, sea la potencia (Neoptólemo), la claridad (Polo), la facilidad para imitar la voz femenina (Teodoro), para las onomatopeyas (Parmenón). Teodoro tuvo éxito por lograr naturalidad (Rispoli 1997: 170). El cuidado de la voz exigía ejercicios y dietas (cf. De Martino 1995: 37 y 56). Sobre la voz en tragedia, cf. Pavlovskis 1977.

⁵ Véase *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, 1962, p. 114, citado por Valakas 2002, p. 70. Señala este autor que Pfister denominó «word-scenery» a los espacios y objetos enfatizados por el texto. Además, las ropas, las máscaras, las (de)formaciones del cuerpo, su ubicación en un grupo y los ademanes que realiza coadyuvan a manifestar el estrato social del personaje y sus características; cf. Green 2002. Por otra parte, Fantuzzi 1990 destacó la construcción de la «escenografía verbal» tanto en lo que hace a lo espacial como a lo temporal, en la tragedia; para el caso de la comedia véanse Roncoroni 1994, Lanza 2000, Mauduit 2000, Thiery 2000, Sánchez García 2006.

⁶ «Pobreza, educación y cultura: *Nubes* de Aristófanes, un estudio de caso», proyecto UBACYT F 153, 2004-2007.

⁷ Podemos sin embargo plantear como hipótesis que, aun sin ser presentada en las Grandes Dionisias ni en las Leneas, pudo circular en las Dionisias campestres, como quizás ocurrió con muchos dramas. Esta práctica de ‘gira’ facilitaría el recuerdo de las obras y las diversas parodias incluidas tanto en tragedias como en comedias. Pensemos que el Estado incentivó la reposición de obras de Ésquilo asegurando un coro a quien se lo propusiera y que, muy probablemente, son estas reposiciones las que Eurípides, por ejemplo, debió de ver, para poder criticar en *Electra* los *Coéforos* de su precesor (cuando Ésquilo muere en 456, Eurípides tenía unos veinticuatro años, y dos menos cuando se estrenó la *Orestia*). Recordemos que se sabe que *Persas* de Ésquilo y *Ranas* de Aristófanes fueron repuestas y que el tragediógrafo mencionado presentó alguna pieza en Siracusa, por ejemplo.

En el prólogo de la pieza, nos encontramos con un monólogo de Strepsiádes, el viejo endeudado que quiere utilizar la argumentación sofística para tergiversar las leyes y no pagar a sus acreedores⁸. Además de él, está en escena su hijo Pheidippides, que duerme, por ser todavía de madrugada⁹. El monólogo es brevemente interrumpido por las palabras que el joven dice en sueños (vv. 25, 28, 32), se despierta por los ruidos que hace su padre (32) para volver a dormirse hasta que su padre lo llama decididamente (v. 80). Entretanto, en el v. 18, Strepsiádes dice:

Ἄπτε, παῖ, λύχνον, κᾶκφερε τὸ γραμματεῖον, ἴν' ἀναγνῶ λαβὼν ὅποσους ὀφείλω καὶ λογίσωμαι τοὺς τόκους

Pibe, encendé la lámpara y traé mi libreta de cuentas, para que lea a cuántos les debo y calcule los intereses¹⁰.

Por estas palabras nos enteramos de que en la escena, probablemente cerca de su patrón, hay un esclavo, quizás un jovencito, aunque el vocativo παῖ no lo asegura¹¹. El esclavo no dice palabra: posiblemente también él dormía y no le causa ningún placer levantarse a cumplir las órdenes de su amo. Avanzado ya el monólogo, en el v. 56 el esclavo se anima a comunicar a su patrón:

Ἐλαιον ἡμῖν οὐκ ἔνεστ' ἐν τῷ λύχνῳ.

No tenemos aceite en la lámpara.

Esta simple observación da lugar a que Strepsiádes lance una queja paratrágica, que sugiere que el gasto es para él una tragedia, y a que arroje también una amenaza (Δεῦρ' ἔλθ', ἵνα κλάης «vení acá, que vas a llorar») la cual, como suele ocurrir en el género cómico, no se cumple¹²; a ella responde el sirviente en *antilabé* (v. 58) Διὰ τί δῆτα κλαύσομαι; «¿Por qué voy a llorar?». «Ὅτι τῶν παχειῶν ἐνετίθεις θρυαλλίδων, «Porque pusiste mechass gruesas», le responde Strepsiádes, que revela así a qué grado de preocupación lo llevaron las deudas. Sin embargo, el personaje ha de ser muy austero naturalmente, pues no en vano es hijo de Φεῖδων 'ahorrativo' (v. 134, cf. 65) e insistió en ponerle a su hijo un nombre con la misma raíz, que contrarrestara el despilfarro de su esposa. El pobre esclavo, seguramente, se retiró veloz y cabizbajo para rehuir cualquier golpiza, procedimiento que era por cierto legal¹³. Es muy posible que este esclavo sea el men-

⁸ Véase Rodríguez Alfageme 2000.

⁹ El comienzo de madrugada condice con la usanza de muchas tragedias, según reseña Fantuzzi 1990; para éste, sería una adecuación a la realidad de la representación, en el caso de la primera pieza de una trilogía.

¹⁰ Utilizamos la traducción 'porteña' que elaboramos en el estudio mencionado y el texto que para ella fijamos.

¹¹ El esclavo, visto como un 'niño', podía incluso ser usado como objeto sexual por su patrón; véase por ejemplo Herondas, *Mimos* V. En Roma también se llamaba *puer* al esclavo aunque fuese mayor, designación que puede aludir a este uso. El nombre *Paegnium*, del esclavo en *Persa* de Plauto, que oficia como copero del festín final, también sugiere esta función. Cf. Cavallero 1996 n.º 155. Véase Fisher 1993: 70-1.

¹² Cf. Cavallero 1996 n.º 107 «amenaza», n.º 108 «golpes».

¹³ Cf. Jenofonte, *Económico* 13: 6. Sobre el tratamiento de los esclavos, cf. el cap. 5 de Fisher 1993.

cionado en v. 1485, ya al final de la pieza, cuando Strepsiádes llama a Xanthías para que se suba al techo del Pensadero pica en mano (σινύην, v. 1486) y comience a derribarlo (κατόσκαπτ', v. 1488)¹⁴. El esclavo no dice nada; simplemente obedece. Quizás sea él a quien en v. 1297 el viejo pide un rebenque para amedrentar al Segundo Acreedor y quien se lo aporta, veloz y silente, al amo, dado que dos versos después Strepsiádes corre farsescamente al Acreedor amenazándolo con darle latigazos, cosa que el Acreedor considera ultraje (ὑβρις) pues ese castigo es propio de esclavos. Pero también puede ser un segundo esclavo, al que el patrón se refiere muy indefinidamente con el pronombre τις: ἐμοὶ δὲ δάδ' ἐνεγκάτω τις ἡμένην, «que alguien me traiga una antorcha encendida» (v. 1490), orden que por cierto también es cumplida, porque casi inmediatamente Stripsiádes le habla a la antorcha: Σὸν ἔργον, ὦ δάς, ἰέναι πολλὴν φλόγα, «Tarea tuya, antorcha, es lanzar mucha llama» (v. 1494)¹⁵. Es decir, Strepsiádes tiene al menos dos esclavos domésticos, lo cual es esperable en alguien que posee campos y que, además, se casó con una aristócrata; y esto concuerda con la indicación al inicio de la obra, cuando Strepsiádes comenta «los sirvientes roncan» (οἱ δ' οἰκέται ῥέγκουσιν v. 5)¹⁶. Que los esclavos hablen lo mínimo imprescindible, sean amenazados y obedezcan inmediatamente las órdenes del amo, por criminales que parezcan o sean, responde a la situación socio-legal de la persona esclavizada en Grecia antigua, de quien sabemos que carecía de παρρησία¹⁷. Las excepciones son pocas: los esclavos del prólogo de *Caballeros* comentan la situación pero, en realidad no son esclavos cualesquiera porque, según los comentaristas antiguos, representan a políticos de la época. Algo similar ocurre con los esclavos que abren la acción de *Paz* y con el Paflagonio de *Caballeros*. El Xanthías de *Ranas* tiene un poco más de letra, pero solamente en el prólogo y para dar pie a Dioniso. En cambio, son varios los esclavos mudos: Lydós¹⁸, Manés¹⁹, Manía²⁰, Midas²¹, para enu-

¹⁴ El solo nombre de Ξανθίας ya denuncia la condición servil; alude al cabello rubio: los esclavos no podían tener nombres ilustres (Garlan 1984: 170); se los designaba por su gentilicio o con una alusión a su aspecto físico o moral. Es frecuente su ocurrencia en la comediografía (en *Avispas* y *Ranas* tiene bastante papel; se lo menciona en *Acarnienses* 243, 259 y *Aves* 656), donde los nombres son habitualmente 'caracterizadores'; cf. Cavallero 1996, n.º 176. Véase la edición de *Ranas* (Dover 1993: 43 ss.), donde se pasa revista a los esclavos de las comedias aristofánicas y se destaca el papel relevante de Jantias en *Ranas* y de Cario en *Riqueza*.

¹⁵ Cf. Cavallero 2007.

¹⁶ Detalle que suele ser usado como signo de pereza; cf. Herondas VIII y Cavallero 1997: 22-24. Los esclavos domésticos eran los más numerosos, según *Económico* de Jenofonte y las listas de liberados (cf. Fisher 1993: 53).

¹⁷ Véase Garlan 1984: 163-4, quien señala que los esclavos en mejor posición eran los públicos y los independientes; los domésticos podían llegar a tener cierta comodidad, seguridad y favor de los patrones, si bien son los primeros en recibir los efectos del malhumor del amo y los más 'inútiles' en tanto no le generan renta. De acuerdo con esto vemos que el παῖ del comienzo de *Nubes* duerme con el patrón pero recibe sus quejas y amenazas. Los esclavos superaban en número a los libres y su existencia fue sostenida tanto por demócratas como por oligarcas (cf. Fisher 1993: 35). Es lógico, pues, que su presencia en las comedias sea constante.

¹⁸ Cf. *Aves* 1244.

¹⁹ Cf. *Paz* 1146-8, *Aves* 523, 1311, 1329; *Lisistrata* 908, 1211-2.

²⁰ Cf. *Tesmoforiantes* 728, 739, 354.

²¹ Cf. *Avispas* 433.

merar sólo algunos de los que se mencionan en piezas de Aristófanes. Parece ser que hay que esperar a la μέση para que el esclavo común adquiriera gradualmente más peso en la trama cómica: así lo muestra ya el Karión de *Riqueza*. De tal modo, si la situación socio-legal del esclavo no cambió de la ἀρχαία a la νέα, es posible que sí haya comenzado a cambiar el estatus socio-familiar reflejado por la comedia. En simultaneidad con la reflexión filosófica también reflejada por la comedia acerca de la dignidad humana²² y, quizás, por el desempeño activo que los esclavos tuvieron en la Guerra del Peloponeso a favor de Atenas, por el cual muchos fueron liberados, es posible que poco a poco hayan tenido más 'letra' los personajes esclavos de comedia²³. Pero no se da esto todavía en *Nubes*.

Es interesante confrontar la situación de estos esclavos con la imagen que ofrecen otros personajes silentes. En la segunda parte del prólogo, Strepsiádes llama a la puerta de lo que él llama Pensadero y es atendido por un μαθητής, un discípulo que sale enojado porque la visita interrumpió su tarea intelectual (cf. 133)²⁴. Como en otros casos, este personaje sirve de introducción a otro más relevante, del cual ofrece algunos aspectos, creándose así expectativa²⁵, personaje que en esta pieza será Sócrates. El Discípulo cuenta a qué se dedican los integrantes de la escuela, narra algunas anécdotas sobre su maestro y, en el v. 183, abre del todo la puerta del Pensadero; aparece entonces un número indeterminado de discípulos a quienes Strepsiádes llama «fieras» (θηρία, v. 184) y compara con los espartanos capturados en la batalla de Pilo: podemos suponer, pues, que están de muy mal aspecto, sucios, harapientos, cansados, hambrientos y, además, pálidos, si se tiene en cuenta que esos lacedemonios estuvieron presos cuatro años²⁶. No es casual que se refiera a ellos como Λακωνικοί (cf. 186), pues este gentilicio aparece ya en el *Protágoras* de Platón (343 b) para calificar la braquilogía, es decir, el lenguaje breve, conciso, sucinto, típico de los lacedemonios. Ciertamente son lacónicos estos personajes, pues ceden la palabra a su camarada sin decir ellos nada. Sabemos que miran hacia la tierra, investigando su más profundo interior, y, cuando Strepsiádes pregunta por qué el trasero mira al cielo, el Discípulo responde burlescamente que así el trasero aprende a hacer astronomía (194). Estos personajes mudos permanecen unos pocos minutos en escena: su compañero les manda entrar para que el maestro no los vea afuera, porque no les permite estar mucho tiempo al aire libre (vv. 198-9), con lo cual se justifica que estos intelectuales sean pálidos: seguramente han de investigar mientras brillan las estrellas, aunque el estudio de la tierra resulte entonces dificultoso. Y los estudiantes obedecen, también silentes. La figura del Discípulo parlante, de quien no se señala ninguna jerarquía especial,

²² Cf. Cavallero 1994.

²³ Así comenzará, invirtiéndose los papeles, el motivo de la «sugerencia del esclavo al amo obediente»; cf. Cavallero 1996, n.º 12. Véase Dover 1993: 49.

²⁴ Sobre el prólogo de *Nubes* y su estructura comparable a la de un mimo helenístico, cf. Fernández 2006.

²⁵ Cf. *Aves* 60 ss., donde aparece el sirviente de la Abubilla; *Tesmoforiantes* 39 ss. presenta al sirviente de Agatón; en *Ranas* 738 ss. sale a escena el servidor de Plutón.

²⁶ Entre el 425 y el 421, cuando fueron liberados por la Paz de Nicias; cf. Tucídides IV 38: 4. Cf. Dover 1968: 119 s.; Guidorzi 2002: 216.

sugiere que no les estaba vedado hablar; pero su renuencia inicial a dar explicaciones (vv. 140, 143) y su negativa a llamar a Sócrates alegando falta de tiempo (v. 221) hacen pensar en una cierta obsesión que los aísla, quizás asimilable a una manera de esclavitud, la cual estaría confirmada por el aspecto exterior que repugna a Pheidippides (cf. 102-104), quien destaca que son pálidos, descalzos, y los califica de *πονηροί, ἀλαζώνες* y *κακοδαίμονες*. Esta gente, pues, sería cultivadora del *λόγος* en tanto ‘razón, capacidad discursiva’, pero no del *λόγος* en tanto ‘palabra’, lo cual, a criterio de un ateniense, o es signo de esclavitud o de laconismo, pero nunca propio de un ciudadano verdaderamente demócrata. Pero aún si tomáramos el calificativo de *ἀλαζώνες* como ‘charlatanes’, ‘fanfarrones por lo que dicen’, también sería una forma de esclavizarse por someterse a un exceso interior²⁷. Decimos en otro trabajo:

La *alazoneía* es, en parte, una variante de esta oposición [*lógos-érgon*], en tanto alarde exagerado. La literatura griega la ejemplifica en la burla del militar que fanfarronea de sus hazañas, motivo que la comedia latina retoma en la figura del *miles gloriosus* pero también en las de la *meretrix gloriosa* y del *servus gloriosus*²⁸; también es *alazoneía* la terminología técnica y extraña que utilizan los intelectuales y que los mantiene alejados del vulgo, como el médico de Epicarmo o el Sócrates de Aristófanes. (...) El entregarse a un exceso en el habla, sea por exageración o por falsedad, sería una forma de esclavizarse. Si para el griego es esclavizarse el someterse a un dominio externo que al menos permite que la persona mantenga una libertad interior o espiritual, como ya aparece en *Hécabe* de Eurípides (864-7) o en Menandro fr. 722 Koerte (vv. 5-9), también es esclavizarse, paradójicamente, el someterse a un dominio interno, sea una pasión física o espiritual, un placer o un temor. De tal modo, también si el *lógos* es un rasgo de *eleuthería*, el entregarse a la mentira o a la *alazoneía* es una forma de perder esa nobleza de la libertad. En ese difícil límite entre lo prudente y lo excesivo, entra en juego la *parrhesía*²⁹.

De tal manera, la presentación de los alumnos de Sócrates, interesados en cuestiones científicas, es jocosamente peyorativa; se los muestra como una ‘secta’,

²⁷ Cf. Gil 1983, quien señala que el *ἀλαζών*, ‘impostor’ que se gana la vida con actividades no productivas, suele oponerse al protagonista aristofánico. Una variante típica de la democracia ateniense es el *συκοφάντης*, alguien capaz de denunciar a otro por minucias con tal de obtener ventajas (*Acarnienses*, *Aves*, *Riqueza*), «mezcla deleznable de intrigante, delator, chantajista y metomentodo» (p. 44), censurada por Aristófanes. El *κόλαξ* era en Persia un espía y delator cortésano que actuaba en secreto: ya Eupolis compuso su *Kólakes* en alusión a los protegidos por Calias; un *κόλαξ* puede ser el Paflagonio de *Caballeros*. En el s. IV el *κόλαξ* deriva en *παράσιτος*, término que de ‘comensal en banquete ritual’ pasó a valer por ‘comensal no invitado’, que debe ser jovial, servicial y adulator para justificar su mantención (*σίτησις*, alimentación gratuita), ser amigo sincero del protector o, al menos, no caer molesto ni ser muy notorio. A diferencia del *συκοφάντης* o del *κόλαξ*, el *παράσιτος* no es peligroso para la sociedad. Teofrasto compuso un tratado *Περὶ κολακείας*, perdido; pero incluye el rasgo en sus *Caracteres*. Véase también Major 2006.

²⁸ Cf. Cavallero 1996, n.º 115.

²⁹ Cf. Cavallero 2006. El plural «van a sacrificarme» de v. 257 y «nosotros» de v. 259 es interpretado por Guidorizzi (2002: 225) como índice de la presencia de los discípulos de Sócrates durante la escena de la ‘iniciación’, quienes bailarían un *κόρδαξ* como coribantes y caerían en trance, hasta salir en v. 263. Es posible; pero también puede ser, en el primer caso, que Strepsiádes hable en general del *Phrontistérion*, y en el segundo, que Sócrates use un plural mayestático.

como gente que está en ‘su’ mundo, tan separada de la sociedad libre, quizás, como los esclavos³⁰.

Otro pasaje importante de la pieza es cuando Strepsiádes, que se cree vencedor, alardea contra sus acreedores, rechazándolos burlesca y violentamente (1214 ss.). El primer prestamista trae un testigo, que parece llegar sin muchas ganas, porque el Acreedor Primero dice «te arrastro para que seas testigo» (ἔλκω σε κλητεύσοντα, v. 1218); así nos enteramos de su presencia por el texto mismo, sin que aquél hable. Sigue allí durante el diálogo entre Strepsiádes y este acreedor, porque cuando Strepsiádes sale momentáneamente (1246), el Acreedor le pregunta, refiriéndose al dinero, «¿Qué te parece que va a hacer? ¿Te parece que va a devolverlo?» (Τί σοι δοκεῖ δράσειν; Ἀποδώσειν σοι δοκεῖ;)³¹. Sin embargo, el testigo sigue mudo, no hace comentario alguno y se retira junto con el Acreedor. Inmediatamente entra lamentándose el Segundo *Daneístés* o *Khréstes*³² y, por lo que dice en v. 1297 –«tomo testigo de esto» (ταῦτ’ ἐγὼ μαρτύρομαι)–, habría al menos una persona, también silente, en su compañía. En ambos casos puede tratarse de aprendices de actor o puede ser uno de los actores que intervinieron en el primer *ἀγών*³³. En este último caso, no se buscaría ahorrar en cuanto a la puesta en escena, sino que simplemente el testigo no tiene mayor relevancia en la trama más que para sugerir las futuras complicaciones judiciales de Strepsiádes³⁴. Cabe pensar, sin embargo, que, teniendo en cuenta que en la práctica judicial un testimonio aceptado era el de un esclavo sometido a tormento, estos testigos podrían ser esclavos y por eso no emitirían palabra alguna³⁵. Esto explicaría también que el Primer Acreedor diga que ‘arrastra’, ἔλκω, a su acompañante y que éste no quiera salir de testigo, porque sabe lo que le espera³⁶. Sin embargo, es posible asimismo que sean personas libres, parientes o amigos de los litigantes, que son con-

³⁰ Los que aparecen al final, durante el incendio (vv. 1493-6 y 1497-1505), sólo se limitan a gritar ante el ataque y algunos manuscritos, por otra parte, adjudican sus palabras a Sócrates.

³¹ Algunos manuscritos tardíos asignan la segunda frase al testigo, modificando «te» por «me» y dándole entonación afirmativa (cf. Dover 1968: 241). Empero, el σοι modifica a δοκεῖ.

³² Dover 1968: xxxi advierte que no son prestamistas profesionales sino acreedores.

³³ Tzililis 2000: 101 propone que el esclavo que aparece en el prólogo (vv. 56-58) y el Discípulo A (1493-6) están a cargo de un cuarto actor, es decir, un aprendiz, quien asumiría las escasas intervenciones de Pheidippídes en 814-1114 para permitir que el tercer actor represente al Κρείττων; este mismo tercer actor representaría al Discípulo B (1497-1505). Nada dice Tzililis de los ‘testigos’ que acompañan a los acreedores.

³⁴ Valakas 2002: 72 opina que los personajes mudos enfatizan la idea de una representación de grupo amplio, en la que los papeles principales como el representado por el *protagonistés* pueden o bien estar en el centro de la atención o fundidos en el grupo.

³⁵ Véase Fisher 1993: 59-61, quien señala que ambas partes litigantes debían estar de acuerdo en la tortura y que no queda registro de que se haya aplicado. Mirhady 2000: 59 añade que ambas partes deben coincidir en que el esclavo sabe del asunto y de la verdad, si no, queda descartado. Según Osborne 2000: 80, la tortura se debería a que un esclavo no podía ser demandado por falso testimonio (*dike pseudomartyrión*); la tortura sería un modo de asegurar que su testimonio no destruye falsamente el honor masculino que está en juego en el juicio.

³⁶ Empero, como ἔλκω es tecnicismo jurídico y el verbo κλητεύω suele referirse solamente a la citación, podría entenderse que el testigo no corre peligro alguno. Bailly, con todo, señala como acepción intransitiva de este verbo –remitiendo a este *locus*– ‘ser asignado como testigo ante un tribunal’.

vocadas como testigos respetables³⁷ pero que se hallan renuentes porque saben que, a diferencia de los συνήγοροι o abogados, ellos pueden ser acusados de falso testimonio y tener que afrontar molestias y perjuicios que preferirían soslayar³⁸. Otra posible razón para que el primer testigo sea ‘arrastrado’ por el Acreedor. De tal modo, el silencio de los testigos podría reflejar su mala predisposición psicológica ante el asunto.

En otra ocasión nos hemos referido a la situación paradójica, presentada por la comedia, que surge del hecho de que una persona libre aparezca ‘esclavizada’³⁹. Ya en época arcaica, gente libre se veía reducida a esclavitud por razones de endeudamiento o de necesidades de subsistencia. Domingo Plácido llamó la atención acerca de que el μισθός era originariamente un pago-premio a una actividad de especialista, como la de un poeta o un deportista o, incluso, una magistratura⁴⁰. Pero poco a poco se lo asimiló al ‘suelo’ que recibían los θῆτες o los πελάται, obreros o empleados quienes, siendo legalmente libres, debían prestarse a tareas δουλικά o ταπεινά, serviles o bajas, para obtener con qué mantenerse. Este ‘esclavizarse’ voluntario provocó intentos de restringir la ciudadanía para evitar la inconsistencia de que un libre hiciera de esclavo, pero también llevó a que el δῆμος luchase fuertemente para no perder sus derechos de ciudadanía⁴¹. En este proceso en que lo económico provoca alteraciones sociales y cuestionamientos políticos podemos insertar, tal vez, las connotaciones que acarrearán estos personajes silentes de la comedia.

Así, pues, podemos proponer que las voces silenciadas o cuasi silenciadas son personas esclavas (los sirvientes del comienzo y del final y quizás también los testigos) o personas que asumen actitudes contrarias a la ἐλευθερία que el griego vincula con el uso del λόγος, como es el caso de los alumnos del Φροντιστήριον o el de personas libres que prefieren callar porque se sienten ‘forzadas’ a cumplir una función de testigos que preferirían eludir⁴².

Lo paradójico es que frente a los esclavos silenciados hay libres que hablan, pero el lenguaje, en tanto recurso discursivo, también puede esclavizarlos cuando la argumentación, astutamente armada, es un sofisma, es decir, cuando arriba a conclusiones reñidas con la verdad: la dialéctica sofisticada es un modo de sometimiento que Aristófanes está denunciando, haciéndole pagar a Strepsiádes su propio desvío de la

³⁷ Christ 1998: 41: «litigants introduce this [witness] not only to support factual claims but also to show that men of good character within the community endorse them personally». El uso de testigos más que de leyes era habitual en las causas particulares (Christ 1998: 203; Rubinstein 2000: 66). Estas observaciones derivan de las hechas por Todd 1990.

³⁸ Cf. Esquines 2: 170. Christ 1998: 32 señala que, si se lo acusaba tres veces de falso testimonio, la pena era la ἀτιμία, es decir, la pérdida de los derechos de ciudadano.

³⁹ Cavallero 1994.

⁴⁰ Sobre el aspecto de los deportistas véanse los trabajos de García Romero 1992, 2001, 2005.

⁴¹ Véase Plácido 1989, particularmente 64 ss. Para Jenofonte, *Memorables* II 8:3-4, todo trabajo manual era propio de esclavo.

⁴² Obviamente, diverso es el caso de los personajes de tragedia que guardan silencio por otra razón, como Fedra, que calla para no revelar su secreto y perder su fama, e Hipólito, que calla por haber jurado no revelar el secreto (cf. Longo 1989, quien advierte que el silencio es una incomunicación que aísla a la persona de la sociedad, viola las normas sociales, como en esa pieza también lo hacen la abstinencia sexual y el ayuno extremo). Se sabe que Niobe guardaba silencio, velada, en la tragedia homónima, y que también lo hacía Aquileo en *Frigios* y en *Mirmidones*; a esto hace alusión Aristófanes en *Ranas* 911-2.

verdad y su violación de la ley. Frente a esa retórica sofisticada que tergiversa la realidad, los atenienses no debían permanecer silentes: en tal caso, advierte el comediógrafo, correrían el riesgo de hacerse esclavos⁴³.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- CANTARELLA, R. (1949-1964), *Aristofane: le commedie*. Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano.
- CAVALLERO, P. (1994), «La situación paradójica del libre esclavizado en la comediografía grecolatina», en S. Wendt - M. Royo edd. *Homenaje a Aída Barbagelata*, Buenos Aires, tomo I, 255-264.
- (1996), Παράδοσις. *Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*, Colección Textos y Estudios n° 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Instituto de Filología Clásica.
- (1997), «Herondas y la tradición comediográfica», *Anales de filología clásica* 15, 21-93.
- (2006), «La literatura griega como parrhesía de los pobres», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 82, 159-183.
- (2007), «Tarea tuya (σὸν ἔργον): un uso retórico-ideológico en el final de *Nubes* de Aristófanes», en G. De Santis, F. Mié, G. Veneciano edd. *Prácticas discursivas en la antigüedad grecolatina*, Córdoba, Ediciones del Copista (Colección *Ordia prima-Studia* 4) 2007, 11-24.
- (2007a), «La historicidad del Sócrates de Aristófanes y la coincidencia de las fuentes», *Revue des études anciennes*, 109/2 en prensa (aparecerá en diciembre de 2007).
- CHRIST, M. (1998), *The litigious Athenian*, London, John Hopkins University Press.
- DEL CORNO, D. (1997), «La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile», en P. Thiery- M. Menu edd. *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari, Levante, 243-252.
- DE MARTINO, F. (1995), «La voce degli autori», en De Martino-Sommerstein, 17-59.
- DE MARTINO, F.-SOMMERSTEIN, A. (1995), edd. *Lo spettacolo delle voci*, Bari, Levante.
- DOVER, K. (1968), *Aristophanes' Clouds*, Oxford, Clarendon Press.
- (1993), *Aristophanes' Frogs*, Oxford, Clarendon Press.
- FANTUZZI, M. (1990), «Sulla scenografia dell' ora (e del luogo) nella tragedia greca», *MD* 24, 9-30.
- FERNÁNDEZ, C. (2006), «'Volver al futuro': un mimo helenístico en el prólogo de *Nubes*», en A. Álvarez Hernández ed., *Creencias y rituales en el mundo clásico. Actas del XVIII Simposio nacional de Estudios Clásicos* (septiembre de 2004), Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, CD.
- FISHER, N. (1993), *Slavery in classical Greece*, London, Bristol classical Press.
- GARLAN, Y. (1984), *Les esclaves en Grèce anciennes*, Paris, La découverte.
- GARCÍA ROMERO, F. (1992), *Los Juegos Olímpicos y el deporte en Grecia*, Sabadell, AUSA.
- (2001), *El deporte en los proverbios griegos antiguos*, Hildesheim, Weidmann.
- (2005), «Mujer y deporte en el mundo antiguo», en F. García Romero - B. Hernández (eds.), *In corpore sano. El deporte en la Antigüedad y la creación del moderno olimpismo*, Madrid, 177-204.

⁴³ Agradezco a Claudia Fernández, María José Coscolla y Fernando García Romero sus aportaciones bibliográficas y sugerencias.

- GHIRON-BISTAGNE, P., *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Les belles lettres.
- GIL, L. (1983), «El *alazón* y sus variantes», *Estudios clásicos* 25, 39-57.
- GREEN, R. (2002), «Towards a reconstruction of performance style», en P. Easterling- E. Hall edd. *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, 93-126.
- GUIDORIZZI, G. (2002), Aristofane, *Le nuvole*, a cura di G. Guidorizzi. Introduzione e traduzione di D. Del Corno. Fondazione L. Valla-Mondadori Editore, 2002.
- HALLIWELL, S. (1990), «The sounds of the voice in old comedy», en E. Craik ed. *Essays presented to K. J. Dover*, Oxford, Clarendon, 69-79.
- HUNTER, V.-EDMONDSON, J. (2000), edd., *Law and social status in classical Athens*, Oxford, University Press.
- LANZA, D. (2000), «Entrelacement des espaces chez Aristophane (l'exemple des *Acharniens*)», *Pallas* 54, 133-139.
- LONGO, O. (1989), «Ippolito e Fedra fra parola e silenzio», *QUCC* 32, 47-66.
- LÓPEZ EIRE, A. (1996), «Situación, contexto, entonación y mímica», en *La lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Universidad de Murcia, 57-73.
- MAC DOWELL, D. (1994), «The number of speaking actors in old comedy», *CQ* 44, 325-335.
- MAIDANA, R. (2004), «Tensión muscular, la mayor enemiga del actor. Su incidencia en la voz», *La escalera* 14, 147-156.
- MAJOR, W. (2006), «Aristophanes and *alazoneia*: laughing at the parabasis of the *Clouds*», *Classical world* 99/2, 131-144.
- MASTROMARCO, G. (1983), *Commedie di Aristofane*, vol. 1; Torino, Unione tipografico-editrice torinese, Col. Classici Greci.
- MAUDUIT, Chr. (2000), «À la porte de la comédie», *Pallas* 54, 25-40.
- MIRHADY, D. (2000), «The Athenian rationale for torture», en Hunter, pp. 53-74.
- OSBORNE, R. (2000), «Religion, imperial politics and the offering of freedom to slaves», en Hunter, pp. 75-92.
- PAVLOVSKIS, Z. (1977), «The voice of the actor in greek tragedy», *Classical world* 71, 113-123.
- PLÁCIDO, D. (1989), «‘Nombres de libres que son esclavos...’ (Pólux III 82)», en AA.VV. *Esclavos y semilibres en la Antigüedad clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 55-78.
- RISPOLI, G. (1997), «La voce dell' attore: teorie e tecniche (parte II)», *Cuadernos de filología clásica (griega)* VII, 157-170.
- (1998), «La voce dell' attore: teorie e tecniche (parte I)», en E. García-Novo - I. Rodríguez Alfageme edd., *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid.
- RODRIGUEZ ALFAGEME, I. (2000), «La structure scénique dans les *Nuées* d'Aristophane», en AA.VV. *Colloque Le théâtre Grec Antique: La Comédie*, Actes du 10^e Colloque de la Ville Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1^{er} & 2 Octobre 1999, Paris.
- RONCORONI, C. (1994), «Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane», *Dioniso* 64, 65-81.
- RUBINSTEIN, L. (2000), *Litigation and cooperation. Supporting speakers in the courts of classical Athens*, Stuttgart, Steiner.
- SÁNCHEZ GARCÍA, M. (2006), «La categoría teatral del espacio en Aristófanes: los prólogos como ejemplo», *CFC* 16, 127-137.
- SANDBACH, F. (1968), «Menander and the three actor rule», *Hommage à Claire Préaux*, Bruxelles, 197-204.
- SOMMERSTEIN, A. (1991), *The comedies of Aristophanes*, vol. III: *Clouds*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- (1995), «The language of Athenian women», en De Martino-Sommerstein, 61-85.
- THIERCY, P. (2000), «L'unité de lieu chez Aristophane», *Pallas* 54, 15-23.

- TODD, S. (1990), «The purpose of evidence in Athenian courts», en P. Cartledge- P. Millett- S. Todd edd. *Nomos. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge University Press, 19-39.
- TZILILÍS, S. (2000), «A propósito de la representación de *Las Nubes* (vv. 886-1149)», *CFC* 10, 91-104.
- VALAKAS, K. (2002), «The use of the body by actors in tragedy and satyr-play», en P. Easterling- E. Hall edd. *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge University Press, 69-92.
- VALIENTE, M. (2004), «La escena como espacio para clarificar la elocución», *La escalera* 14, 157-162.
- VETTA, M. (1995), «La voce degli attori nel teatro attico», en De Martino-Sommerstein, 61-78.