

PERVIVENCIA DE ARISTÓFANES

PABLO A. CAVALLERO
Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras
CONICET
Argentina

¿Por qué todavía hoy un poeta que vivió veinticuatro siglos atrás sigue siendo leído y estudiado? ¿Solamente por los *curricula* universitarios, que insistirían en textos perimidos?

Intentaremos reflexionar sobre por qué Aristófanes sigue siendo leído a pesar de su *topicality*, es decir, de esas referencias tan de su momento que requieren de notas aclaratorias; vamos a analizar de qué modos sobrevivió a lo largo de los siglos y qué público tiene hoy.

Que de las decenas de comediógrafos surgidos en la Grecia clásica queden obras completas solamente de Aristófanes, si dejamos de lado la única de Menandro, es ya un indicio relevante sobre valores que lo han hecho único¹. En solo sesenta años de vida produjo cuarenta y cuatro piezas de las que quedan la cuarta parte en dramas enteros y, además, mil fragmentos.

Aristófanes fue un maestro de la dramaturgia bien reconocido en su época. Fue tan precoz que debió presentar las primeras piezas a nombre de otra persona². Obtuvo el primer premio en las fiestas Leneas con *Acarnienses* en 425, con *Caballeros* en 424 y con *Ranas* en 405; el haber salido tercero, empero, con *Nubes*, en 423, le implicó no poder presentarse al certamen del año siguiente.

Más allá de los reconocimientos del jurado, en cuyo sistema había cierta dosis de azar³, sus obras tuvieron aceptación general entre el público y su figura era notoria en Atenas; así lo demuestran al menos dos obras de Platón que generan controversia por la aparición del poeta –es el caso del *Banquete*– o por la alusión a él –es el caso de la *Apología*–. En esa fama intervinieron diversos factores.

Sin duda, la habilidad en el uso de la lengua debió de ser uno importante. Baste mencionar junto al aticismo de su lengua, los coloquialismos tan adecuados al género dramático centrado en la vida cotidiana del hombre común, pero también la creación neológica de compuestos, la forja de nombres caracterizadores, la invención de pseudo-lenguas extranjeras o de dialectos y el empleo de onomatopeyas, como recursos que sin duda agradaron al público. Unos pocos ejemplos ilustran este aspecto. Son coloquialismos fonéticos las elisiones, crasis y aféresis que representan la pronunciación rápida: *κᾶτα* por *καὶ εἶτα*; *κατάβα* por *κατάβηθι*, *ἔμβρα* por *ἔμβηθι*, *πρόβα* por *πρόβηθι*; asimismo la iota deíctica que acompaña un ademán: *οὔτοσί* *Nubes* 8, 60, 141, 1221, 1403, *τουτί* 26, 201, 267, *τοδί* 54, *τουτονί* 77, 83, 255, 1205, 1473, *ταυτί* 184, 1452, *τουτογί* 189, *αὐτηί* 201, 214, *τυννουτουί* 392; *ταυτηνί* 848; *δευρί* 889. Y también hay recursos coloquiales vigentes hoy, como emplear el demostrativo *ταῦτα* ‘eso’

¹ Sobre el repertorio cómico griego cf. KASSEL-AUSTIN, 8 volúmenes.

² Cf. MASTROMARCO (1994). Aristófanes debutó como dramaturgo en 427, aunque presentó su *Comensales* (*Daitalés*) a nombre de otra persona, dada su juventud.

³ De los diez votos se sacaban como válidos solamente cinco, de modo que un poeta podría haber obtenido, por ejemplo, seis votos a favor pero podrían haber salido por sorteo cuatro adversos y uno a favor, de modo que era derrotado.

como asentimiento y el giro τὰ πράγματα ‘las cosas’ como comodín. Formas dialectales aparecen, por ejemplo, en *Acarnienses*: la correlación τώς...ὡς como adverbios (v. 762), el pronombre ἐγών (v. 748), ἦρα (v. 913)⁴.

La creación neológica suele ser uno de los rasgos más atractivos y efectivos, si se lee en griego o si la traducción intenta reflejar el neologismo; y esto sobre todo cuando el neologismo es un largo compuesto. Algunos son breves, sugerentes, y suelen expresar novedad de concepto sin ser vulgares (τυννοῦτος ‘chiquituelo’ *Nubes* 392, 878, γρούζω ‘gruñir’ *Riqueza* 598, ἰατροτέχνας ‘medicartesanos’ *Nubes* 332), incluso adjetivos en -ων con valor sarcástico, como γλύκων ‘dulzote’ (*Asamblea* 985) y πόσθων (*Paḗ* 1300), cuyo significado no es apto *ad usum delphini*. Pero muchos aparecen en composición, como Νεφελοκοκκυγία ‘Nubecucolandia’ (*Aves* 819), y suelen ser hápax, recurso de léxico muy frecuente en el poeta, por ejemplo σφραγιδονουχαρογοκομήτης, ‘peludo-inactivo-con-anillos-de-ónix’, ἄσματοκάμπτης, ‘cantomodulador’, μετεωροφέναξ, ‘astrólogochanta’, adjetivos acumulados en *Nubes* 333.

La indudable comicidad que provocan estas formaciones se verifica también en la invención de nombres caracterizadores, es decir, que por sí mismos ‘caracterizan’ al personaje. Algunos son vocablos existentes pero que resultan ‘connotativos’ por su aplicación⁵: Δῆμος ‘Pueblo’ (*Caballeros*), Τρουγαῖος ‘Vendimiador’ (*Paḗ*); en algunos casos feminizan nombres habitualmente masculinos, como Λυσιστράτη ‘Ejércitodisolvente’, en *Lisístrata*, Πραξαγόρα ‘Asambleactante’ en *Asambleístas*; pero además suelen ser creaciones, vocablos que no existen en sí sino en sus formantes: Δικαίηπολις ‘Justiciudad’ (*Acarnienses*), Φιλοκλέων, ‘Amaacleón’, Βδελυκλέων ‘Odiaacreón’ (*Avispas*), Χρέμυλος, ‘Carrasposo’ (*Riqueza*), Στρεψιάδης, ‘Tergiversero’ (*Nubes*).

No menos jocoso resulta que Aristófanes presente en escena extranjeros o falsos extranjeros. Así, el megarense de *Acarnienses* usa el dialecto beocio, pero hay un supuesto persa, Pseudartabas, en la misma pieza, cuya lengua ‘suena’ a persa; lo mismo el arquero escita de *Tesmoforiantes* o el Tríbalo en *Aves*, cuyo acuerdo de opiniones los personajes prefieren suponer aunque no lo entiendan.

Aristófanes incluye también la representación de palabras propias de los bebés, como βρῦ, μάμμα y κάκκα en *Nubes* 1382-4, vocablos que deforman respectivamente βρῦτος ‘sorbo’, μᾶζα ‘comida’ y κακά ‘cosas feas’. Con esto se vinculan las onomatopeyas, de claro efecto cómico: θρεπτανελό para las cuerdas de la lira (*Ranas* 290), φλαπταθροτατ para el farfalleo (*Ranas* 1286), βρεκκεκεκεξ κοαξ κοαξ para las ranas (*Ranas* 225), παππαπαπάξ para el meteorismo (*Nubes* 390-1).

A este aspecto lingüístico hay que añadir otro que el mismo poeta destacó en sus *parabáseis*: las καινὰς ἰδέας, es decir, ‘nuevas formas’, que sirven como vehículo para transmitir no solo ‘ideas novedosas’ sino que sean mensajes más relevantes que el mero hacer reír (*Nubes* 546-8, εὐρήματα, cf. *Avispas* 54-66). Porque Aristófanes sabe que debe conservar la tradición: no puede omitir los chistes chabacanos ni los golpes, las amenazas, el *aprosdóketon* ἀπροσδόκητον o lo ‘inesperado’, la hipérbole, el *onomastì komodeîn* ὀνομαστὶ κωμῶδειν o ‘burla nominal’, el doble sentido sexual, el disfraz con falo y con engrosamiento de vientre y glúteos,

⁴ Contracción de ἦρασο, aoristo segunda p. sg. media de αἶρω. Esta forma no es correctamente beocia y aparece en los mss. A, Γ y E, en estos dos antes de una corrección. Es habitualmente considerada *lectio difficilior*.

⁵ Sobre esta clasificación cf. CAVALLERO (1996).

la máscara grotesca o imitativa, los ademanes groseros, las vulgaridades, escatologías y bufonías, etc.⁶ Esto es lo que el público esperaba, obtenía el τέρειν ‘deleitar’ para él y hacía llevadero que la audiencia escuchara también las propuestas políticas, económicas, artísticas y morales que el comediógrafo hacía. Pero él sabía que esto no podía hacerlo ἄεί, ‘siempre’, porque su estética superaba esa limitación⁷. A esos recursos necesarios para los espectadores φορτικοί (lit. ‘portafardos’), que gustan de lo chabacano, él debía añadir el mensaje para los δεξιοί ‘diestros’ o σοφοί ‘sabios’, que captan las sutilezas⁸. De ahí que, por ejemplo, haya concebido *Nubes* como una pieza muy teñida con elementos trágicos⁹, como la *hybris*, la *áte*, la *hamartía*, la *anagnórisis*, la *peripéteia* y, además, un final que dista de ser triunfal, en el que no hay ‘boda’ o ‘unión sexual’ simbólica, sino que esta aparece al comienzo con signo negativo, mientras que el final representa, mediante un incendio, la destrucción que genera la actitud de Strepsiádes o ‘Tergiversero’, que pretendió tergiversar las leyes para rehuir las deudas usando sofismas. Además las novedades incluyen en esta pieza no sólo la postergación del *agón* y la anticipación de la *parábasis*, sino la duplicación de ambos componentes, el uso de la estructura de *pnigos* (cierre veloz y asfixiante) fuera del *agón*, la inserción del coro mediante un canto *in absentia*, la asignación del *agón* a personajes alegóricos de los que ninguno aparece fuera de esa escena, el uso de un cuarto actor-aprendiz, la construcción de un personaje central con mucho papel y con rasgos no siempre propiamente cómicos. No es Sócrates, como suele decirse, el personaje central de la pieza, sino que él aparece como el instrumento que las diosas Nubes usan para castigar el exceso de Strepsiádes. Ellas son símbolo de la visión superior y el dinamismo de pensamiento de la doctrina socrática (317-8) pero también sugieren la entidad vaporosa, inconsistente, fluctuante, de la dialéctica-retórica de los sofistas, de adivinos, pseudomédicos y malos poetas (331-4). Ellas representan, pues —más allá de su valor primero de fuerzas naturales—, dos aspectos del movimiento cultural de la época: el positivo, dado por una reflexión profunda, abarcadora y sutil, aspecto centrado en el pensamiento; y el negativo, dado por la posibilidad de adaptarse fácilmente al punto de vista más conveniente, centrado en el discurso, como se enseñaba en los *dissoi logoi* sofistas. La práctica sofística que aprende el hijo de Tergiversero, Ahorrípico (Φειδιππίδης), no enseñada por Sócrates, es la hipérbole que demuestra el error: el hijo golpea al padre y amenaza hacerlo a la madre. Toda la innovación formal destaca el mensaje: la educación sofística que enseña el Argumento Más Débil, que pretende Strepsiádes y que aprende Pheidippides, es dañina. La comedia es así, en Aristófanes, un género sutil que debe ser analizado con perspicacia.

Estos componentes ideológicos son, más allá de los formales, otra de las razones del éxito de Aristófanes. Su pacifismo, su censura de la demagogia y de la democracia radicalizada, la crítica contra la sofística y el quiebre de los valores familiares y sociales, la reprobación de la manía forense de Atenas y la injusta distribución de la riqueza e incluso los repro-

⁶ Cf. *Paḗ* 739 ss., *Avispas* 60, *Nubes* 541 ss., *Ranas* 2, *Asambleístas* 877 ss.

⁷ Sobre esto cf. CAVALLERO (2004).

⁸ Cf. *Caballeros* 516-550, *Avispas* 56-66. 1028-1049, *Nubes* 524 ss., *Ranas* 1 ss. y 1109-1118. El poeta tiene la intención didáctica de hacer mejor a su público; cf. *Acarnienses* 650-6. *Caballeros* 510, *Avispas* 1013, *Lisístrata* 648, *Ranas* 686-7, *Riqueza* 795 ss.; y, además, tiene una intención cívica de beneficiar a la *pólis*: *Ranas* 1009-1010, 1500-1502, *Asambleístas* 557-585.

⁹ Sobre esto véanse CAVALLERO (2006) y ZIMMERMANN (2006).

ches contra ciertos estilos literarios y musicales y la defensa de la labor poética como contribución a la sociedad son temas intemporales que, más allá de las menciones y alusiones concretas se aplican, *mutandis mutantis*, a cualquier tiempo.

Por supuesto, la realidad socio-política cambió y la comedia ἀρχαία se transformó en la μέση y luego en la νέα, disimulando las críticas políticas y centrándose más en cuestiones mitológicas y de la vida doméstica. Sin embargo, Aristófanes siguió siendo copiado en las bibliotecas y leído, al menos en las escuelas. La escuela filológica de Crates de Malo hizo una edición helenística de las comedias aristofánicas. Los gramáticos y lexicógrafos antiguos y tardoantiguos (Aristófanes de Bizancio, Dídimos, Filóxeno, Erotiano, Longino, Teón, Herenio, Harpocración, Apolonio Díscolo, Herodiano, Zenobio, Elio Aristides, Pólux, Platonio, Elio Dionisio, Hefestión, Eudemo, Meris, Menandro el rétor, Timeo, Teodosio, Orión, Oro, Hesiquio, Esteban de Bizancio, Tricas, la *Colección anónima de voces útiles*, Teognosto) lo citan y mencionan reiteradamente, como lo harán también Plutarco, Dion Crisóstomo, Suetonio, Amonio, Galeno, Pausanias, Ateneo, Claudio Eliano, Diógenes Laercio, Porfirio, Libanio, Estobeo, Proclo, Lido, Olimpiodoro; también escritores cristianos, como Clemente Alejandrino, Eusebio, Gregorio Nacianceno, Teodoreto, la *Crónica pascual*, algunos de los cuales ya pertenecen a la época bizantina. Hacemos esta lista adrede, para dar una idea cabal de la presencia ‘indirecta’ del comediógrafo.

Esa continuidad queda demostrada por lo que Koster llamó «la tradición bizantina de Aristófanes»¹⁰. En ese trabajo, el filólogo, que editó varios de los comentarios tardíos sobre Aristófanes, destaca la presencia del comediógrafo tanto por la transmisión de sus textos cuanto por los estudios exegéticos y críticos que mereció. Tres manuscritos del s. XIV aportan una *Vida* de Aristófanes que incluye un catálogo de las cuarenta y cuatro piezas. La *Suda*, en cambio, ‘enciclopedia’ que puede ser fechada en el s. X, se limita a mencionar las once comedias que todavía hoy conservamos, pero cita a Aristófanes unas cinco mil veces – incluso *loci* de obras perdidas, como *Babilonios* o *Lemnias*– y aporta lecturas valiosas¹¹. Por otra parte, se conservan en Bizancio muchos escolios, es decir, comentarios explicativos de las piezas, que glosan términos o aclaran identidad de las personas o de alusiones, o citas de otras obras literarias, etc.; esos escolios, derivados de los de época helenística e imperial, originariamente marginales y luego copiados en manuscritos independientes (ὑπομνήματα), volvieron a los márgenes y entrelíneas de los testimonios medievales, durante el llamado «renacimiento de Focio», aparentemente por influjo de los escolios marginales de la Biblia o por el deseo de reunir en un solo ejemplar anotaciones provenientes de diversas fuentes¹². De todos modos, por razones de espacio esas glosas no son demasiado extensas. Esos escolios mencionan como autores de las anotaciones al texto aristofánico a Símaco y Faino, a cuyos comentarios se remite con los verbos παραγράφεται ο παράκειται, lo cual señala que la fuente de las copias conservadas los tenía en los márgenes. Salvo algunos fragmentos papiáceos del tardoantiguo y del alto Medioevo¹³, los códices aristofánicos no son anteriores al s. X: el *Ravennas gr.* 429 data de fines de ese siglo o del XI y es el único que aporta las once comedias; el *Venetus (Marciannus gr.* 474) es de fines del XII y aporta siete (no trae *Acarnienses*,

¹⁰ Cf. KOSTER (1963).

¹¹ Cf. WILSON (1994: 208).

¹² Cf. KOSTER (1963: 385-6).

¹³ Cf. GIL (1989).

Tesmoforiantes, *Lisístrata* ni *Asambleístas*); hay en cambio más de doscientos que solo traen la «tríada» a la que luego nos referiremos.

Por otra parte, más allá de los escolios recogidos de la Antigüedad, Bizancio produjo acerca de Aristófanes comentarios específicos¹⁴. Así ocurre con Juan Tzetzes en el s. XII¹⁵, con Tomás Mágistros al comienzo del XIV –quien lo cita en su *Selección de nombres y verbos* con un centenar de pasajes de *Nubes*, *Ranas*, *Riqueza*, *Pelargos*– y Demetrio Triklínios en esa misma centuria. Juan Tzetzes hace un *Comentario a Ranas* donde, a pesar de disfrutar del poeta, señala que debió de estar borracho al escribir la pieza (1144 ed. Koster); parece hallar sinsentidos (v. 358) y chistes irritantes (c. 422). Elogia, empero, su pacifismo, el cual justifica la obscenidad. En el *Comentario a Riqueza* 137 se queja de no disponer de manuscritos antiguos. Tzetzes menciona varias veces al cómico en su poema *Milenios* (Χιλιάδες) y también en sus *Versos sobre los géneros de poemas*, en *Pléyades* y en *Teogonía*, con referencias a *Nubes* y *Ranas*. Además de comentarios, Tomás y Demetrio elaboraron nuevas ediciones, incluso Demetrio hizo dos, una con tres piezas y otra con ocho¹⁶. La selección canónica de las obras de Aristófanes fue *Plutos*, *Nubes* y *Ranas* (ODB I 170), pero en un código oxoniense se hallaron comentarios de cinco piezas que no corresponden a la «tríada canónica»: *Caballeros*, *Acarnienses*, *Avispas*, *Aves* y *Paz*¹⁷. Asimismo, Eustacio de Tesalónica (s. XII) hace cita expresa de *Caballeros*, *Acarnienses*, *Paz*, *Aves*, *Nubes*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes*, *Asambleístas*, *Comensales*, *Dédalo* en el *Comentario a la Ilíada* y *Aves* en el *Comentario a la Odisea* (I 25:5, I 40:1 Stallbaum) y además *Acarnienses* (C. *Odisea* I 69:21), *Lisístrata* (I 84:25), *Avispas* (I 226: 21), y una mención de Empusa que alude a *Ranas* (*ib.* I 174:14)¹⁸; también cita *Aves* en su *Comentario a la descripción del orbe de Dionisio*:

Ἔστι δὲ καὶ ἐν Ἀθήναις τεῖχος Πελαργικόν, ἧτοι Πελασγικόν, ὡς ὁ Κωμικός δηλοῖ ἐν τοῖς Ὅρσι, οἷα τῶν Πελασγῶν, φασὶ, καλουμένων παρ' Ἀττικοῖς Πελαργῶν διὰ τὸ πλανητικόν· πλάνητες γὰρ ἦσαν διὰ πενίαν, καὶ δίκην ὀρνέων ὅποι τύχοι ἐπεφοίτων. (347: 43 ss. Müller)

«Está en Atenas el muro Pelárgico o Pelásgico, como muestra el Cómico en *Aves*, cual de los pelargos, llamados 'pelargos' por los atenienses, afirman, a causa del extravío, pues estaban extraviados por la pobreza; y al modo de las aves que precisamente lo frecuentan».

También cita *Ranas* (337: 7) y *Lisístrata* (525: 43), aludiendo a Aristófanes como ὁ Κωμικός. Máximo Planoúdes (c. 1300) y Manuel Moskhópoulos (c. 1400) han aportado sendas interpretaciones del texto aristofánico¹⁹. Como dicen Reynolds y Wilson, «the rich collection of material contained in the surviving scholia to Aristophanes shows that his plays were studied with energy and enthusiasm»²⁰.

En el s. IX, el gramático Jorge Khoiroboskós usa el nombre del poeta para ejemplificar la declinación de su tipo y adjetivos derivados, pero también cita *Nubes*, *Ranas*, *Plutos*,

¹⁴ Sobre los escolios cf. WILSON (1962).

¹⁵ Tzetzes compuso también un *Tratado acerca de la comedia*, en dodecasílabos, pero no menciona a autores.

¹⁶ No incluyó las más raras, que lo eran posiblemente por su desenfado femenino: *Tesmoforiantes*, *Lisístrata* y *Asambleístas*.

¹⁷ Cf. GELZER (1961: 28, n. 9) y WILSON (1962).

¹⁸ En este texto la mayor parte de las menciones de Aristófanes hace referencia al gramático alejandrino.

¹⁹ Cf. KOSTER-HOLWERDA (1954 y 1955). En el caso de Moskhópoulos, unas notas sobre *Riqueza*.

²⁰ REYNOLDS-WILSON (1991: 16).

Caballeros, *Paz*, *Lisístrata* (v. 730), *Acarnienses*, *Aves*, *Tesmoforiantes* (v. 532) y fragmentos nominados (*Héroes*) o innominados, es decir, obras muy variadas, incluidas algunas que luego serán casi eludidas. De la misma época, el *Etymologicum genuinum* también recurre a citas aristofánicas de obras varias, como luego el *rhétor* Juan Sardiario, el repertorio de *Epimerismi Homerici*, los *Lexica Segueriana*, el *Etymologicum Gudianum*, el *Etymologicum magnum*, que cita *Labradores*, *Islas*, *Babilonios*, *Poliido*, *Tagenistas*, *Telmíseos*, *Véjez*, *Héroes* y *Comensales*, entre las piezas perdidas, el *Etymologicum Symeonis*, también del s. XII, el *Léxico* de ps. Zonarás, del XIII, el *Léxico Vindobonense* de Andrés Lopadiótes, del s. XIV, el *Lexicon Sabbaiticum*, del XV. Volviendo al s. IX, Miguel Sínkellos, autor de un *Tratado de sintaxis*, el primero conservado de tiempos bizantinos, que recoge enseñanzas antiguas y tuvo mucho influjo sobre todo a partir del s. XIII, cita en el § 200 el v. 8 de *Plutos* para ejemplificar el sentido (o, para él, sinsentido) de las partículas griegas. También Aretas, c. 900, hace una referencia a *Nubes* y una cita de *Paz*²¹. Focio, del s. X, demuestra en sus cartas haber leído textos de Aristófanes, al menos *Riqueza*; si no resume la pieza en su *Biblioteca* es precisamente porque era una obra conocida²², pero menciona y/o cita al poeta quinientas ochenta y seis veces, la mayor parte de ellas en su *Léxico*, incluidas obras que hoy son meros fragmentos. El gramático Gregorio Pardo (s. XII) lo cita en su tratado *De los dialectos* y en su *Comentario a Hermógenes*.

Más allá de la presencia codicológica y filológica, Aristófanes tuvo presencia en la literatura y cultura mismas.

En la época imperial se lo mencionaba como un personaje de la cultura. Dice Cyril Mango que para el público bizantino

the name of Aristophanes was interchangeable with that of Pithagoras or Plutarch or even that of some enterly fictitious figure²³.

La confusión pudo hacer que en una crónica rusa se lo mencione junto con Demóstenes como «escritor de cantos»²⁴. Pero además, se hizo muy famoso el mito que Platón presenta en el *Banquete* en boca del comediógrafo, al punto de ser mencionado como imagen para expresar la amistad²⁵; y también a su presentación de la figura de Sócrates en *Nubes* 137-9 remonta la metáfora del filósofo como ‘partera’²⁶.

En el s. VI, ps.-Nono, en sus *Scholia mythologica* (comentario a Discurso 4 de Gregorio Nacienceno, historia 90) remite a *Plutos* de Aristófanes al señalar que a Hermes se le dice «dios del comercio» ἐμπολαῖον o «de la ganancia» κερδοῦον.

En el s. XI, en la carta 74, Juan Mauropous se pregunta si un gramático tiene estilo sofocleo o aristofánico²⁷.

²¹ Cf. WILSON (1994: 183 y 192).

²² Cf. REYNOLDS-WILSON (1991: 63).

²³ Cf. MANGO (1981: 56).

²⁴ Cf. HOWLETT (1981: 177).

²⁵ Cf. MULLETT (1981: 79 y 85).

²⁶ Cf. LITTLEWOOD (1981: 137).

²⁷ Cf. WILSON (1994: 216) y MARCINIAK (2009: 79).

Miguel Psellós, en la misma centuria, prefería a Platón, Homero y Menandro. Sin embargo, parece haber leído a Aristófanes o, al menos, las opiniones de Plutarco sobre él, con referencias varias a *Nubes*. Dice Psellós²⁸:

Τῶν δὲ κωμικῶν, Ἀριστοφάνης μὲν βάνουσός ἐστι τὰ πολλὰ καὶ θηλυμανῆς, παίζων ἐν τοῖς ὁμοίοις σχήμασιν, ἀντιθέτοις καὶ παρίσοις καὶ τοιούτοις δὴ τισὶ βωμολόχοις παίγμασιν ἢ σπουδάσμασι τὴν κωμικὴν καθυβρίζων σκητὴν· τὰ δὲ Μενάνδρεια, τούτων μὲν καταπεφρόνηκε, μεγαλοπρεπῆ δὲ εἶσι καὶ διερρηκτότα τοῖς ἀπαλοῖς ῥήμασι.

De los cómicos, Aristófanes es obrero vulgar en muchas cosas y maniático de las mujeres, jugando con figuras tales, contrarias y semejantes y afrentando, con tantos juegos bufonescos o con cuidados, la escena cómica; en cambio lo de Menandro ha despreciado esto y es magnífico y distendido con palabras delicadas.

Sin embargo, de Menandro parecen haber sido populares en Bizancio sus *Sentencias*, es decir, frases selectas, mientras que apenas se conservan obras fragmentarias (recordemos que el *Dýskolos*, única pieza completa, se descubrió a mediados del s. XX). En cambio solo Homero es más citado que Aristófanes en Bizancio²⁹. Según parece, a partir del s. IV predominó Aristófanes sobre Menandro porque su lengua y sus alusiones históricas requerían de mayor esfuerzo en los alumnos, de modo que los maestros lo preferían para lograr una mejor formación en sus discípulos³⁰.

La fama de Aristófanes fue tal, que muchas veces bastaba aludirlo como «el cómico», según consta en carta 10 de Manuel II Palaiólogos a Demetrio Kydónēs y, todavía en el s. XV, en el *Viaje de Mazarís al Hades*. Si bien muchas veces se dice «Aristófanes el cómico» para distinguirlo de su homónimo Aristófanes de Bizancio, el filólogo alejandrino, otras muchas la sola mención del oficio era una alusión a él. Por ejemplo, Miguel Itálico, el filósofo del s. XII, lo menciona para diferenciarlo de aquél a quien él se refiere, diciendo Ἀριστοφάνης, οὐχ ὁ τὰς κωμῳδίας συγγράψας, ἀλλ' ὁ γραμματικώτατος (*Epístolas* 35). Es cierto, empero, que a veces se dice «el cómico» y resulta ser otro el aludido: ps.-Herodiano en *Filétairos* 34: 3 dice ὁ Κωμικός para citar a Dífilo fr. 125 K, aunque en 111: 2 lo aplica a Aristófanes y en 305: 3 a un poeta no identificado. Pero a él parece aludir Manuel II Palaiólogos cuando en su *Epístola* 19: 33 dice εἰ περιῆν ὁ Κωμικός, δραῖμα ἄν, οἶμαι, ἐποίει ὥσπερ τότε τὸν Πλοῦτον, νυνὶ τὴν Τύχην ἀποφαίνων τυφλήν «si viviera el Cómico haría, creo, un drama, mostrando como entonces a Riqueza, ahora ciega a la Fortuna», con clara referencia al *Plutos* de Aristófanes.

Constantino Porfirogénito (s. X) cita (*De adm. imperio* 23) un pasaje de *Tresfalos*. También menciona al cómico Miguel Khoniátēs, arzobispo de Atenas, en su *Epístola* 106, para citar una referencia a Apolo, y Juan Apókaukos, obispo de Naupacto, en su *Epístola* 12, sobre la relación de hombres y mujeres, ambos autores a comienzos del s. XIII. En la centuria siguiente, Jorge Lakapenós cita al poeta unas veinte veces en sus *Epístolas*, con pasajes de *Nubes*, *Avispas*, *Caballeros*, *Riqueza*, y algo similar hace su corresponsal Andrónikos Zarídes.

²⁸ BNParis Ms. 1182 f, 169 v; tomado de SATHAS (1875: 195).

²⁹ Cf. MARCINIÁK (2009: 82).

³⁰ Cf. WILSON (1994: 41).

También hay aisladas menciones de Demetrio Kydónes y Nicolás Kabásilas (s. XIV). El historiador Nicéforo Gregorás, en su *Explicatio in librum Synesii de insomnis* 58: 11, remite a *Nubes* y cita el comienzo, cuando Pheidippides sueña con caballos; al fin de Bizancio, en la *Colección de sentencias* de Miguel Apostólíos y en los *Apotegmas* de Arsenio (s. XV). Asimismo, en obras no fechadas, como el *Appendix proverbiorum* y los *Escolios a Ésquilo, Escolios a Apolonio Rodio, a Eurípides, a Hesíodo, a Platón, a Sofocles, a Teócrito, a Tucídides* e incluso en alguno de los *Escolios a Homero*, además de los ya mencionados escolios al mismo Aristófanes, *vetera y recentiora, anonyma* y de los filólogos bizantinos.

Se podría tener la impresión, pues, de que la presencia de Aristófanes se reduce a menciones de su nombre, citas de pasajes, muchas veces con carácter filológico o gramatical, para ilustrar algún vocablo o concepto. Sin embargo, hay indicios de una presencia mayor. Hacia el s. V, un epigramista llamado Páladas compone un poema satírico (AP 11: 17) contra un pobre jardinero llamado Stéphanos quien, devenido rico, parece haberse engrdeído. Para burlarse de él, dice que cambió su nombre en Φιλοστέφανος, «tras añadir cuatro lindas letras», pero que con el tiempo será Ἴπποκρατιπιάδης, nombre en el que aparece dos veces la raíz de ἵππος ‘caballo’ y una la de κράτος ‘fuerza’, formas habituales en los nombres aristocráticos³¹; y luego dice que se hará Διονυσιπηγανόδωρος, nombre en el que aparece el dios Dioniso, el sufijo -δωρος ‘don, regalo’, también aristocrático, y que tiene intercalado el término πήγανον que, por significar ‘ruda’, alude al originario oficio de jardinero y resulta cómicamente incoherente en ese contexto. No se puede evitar el pensar en la técnica aristofánica como modelo de este uso.

En el s. VIII, el poeta palestino Juan Arklás, autor de himnos, intenta revivir el dístico elegíaco, usa el acróstico y también extraños compuestos, como ἀκτιστοσυμπλαστούργουσόθρονον ‘increado-cocreado-cotrono’³², los cuales, si bien son censurados por Eustacio (PG 136: 716), se hicieron populares en los siglos IX y X. Lauxtermann opina que estos usos remontan a Arklás más que a Aristófanes, porque aparecen incluso donde no hay sátira³³. Aun cuando esto pueda ser cierto, es decir, que Arklás haya sido la fuente más directa, cabe preguntarse en quién se inspira este poeta o si los usos posteriores a él no son el resultado de una suma de influjos donde Aristófanes –y quizás Ésquilo– tuvo gran peso. Teófanes Confesor (ss. VIII-IX) dice en su *Cronografía* que los largos compuestos son del gusto de la gente y, en el s. XII, las *Ptokehoprodrómicas* los emplearán frecuentemente; para citar unos pocos ejemplos: καρυδοκουκουνάρια (2: 44 ‘nuez-piña’), κρησαροκόσκινον (2: 52, ‘tamizpurificador’³⁴), στραγαλοσταφίδας (2: 45, ‘pasagarbanzos’)³⁵. ¿Las obras literarias los emplean porque el público lo hace, o éste los recrea por influjo de una literatura de tradición ya secular?

En la primera mitad del s. IX, León el matemático o el filósofo o el heleno (c. 790-850), obispo de Tesalonica y director de la escuela Magnaura, compuso un *Himno a la Fortuna* (AP 15: 12), que en su verso 4 dice Οὐκ ἐθέλω πλοῦτον, τυφλὸν φίλον, ἄλλοπρόσαλλον, «No quiero riqueza, amiga ciega, que va a uno y a otro», frase que si bien tiene un mito como

³¹ Por ejemplo, Hipócrates. Recordemos al joven de *Nubes* de Aristófanes, *Pheidippides*, cuyo nombre inventan sus padres para combinar la aristocracia materna con el ahorro pretendido por el padre.

³² El TLG registra este adjetivo en el gramático Gregorio Pardo (*Exegesis in canonem iambicum de festo die Spiritus Sancti* 25:5) y en la anónima *Vita Nicephori medici* 22:10.

³³ LAUXTERMANN (2003: 137).

³⁴ Así lo interpreta KRIARÁS, quien remite de κρησαροκόσκινον a καθαροκόσκινον.

³⁵ Cf. EGEA (2001).

referente último, bien puede aludir a *Plutos* de Aristófanes. Este sustento literario puede confirmarse si pensamos que en el verso siguiente, *τιμαὶ δὲ βροτῶν ἀμενηνὸς ὄνειρος* «las honras son sueño inconsistente de los mortales», se puede ver una alusión al famoso *σκάς ὄναρ ἄνθρωπος* de Píndaro (*Píticas* 8: 96-97).

Si bien esto es dudoso, hay otros datos más ciertos. Una pieza dramática del siglo XII, conocida como *Versos sobre la Fortuna* de Miguel Haploukheír, revela una aplicación mucho más elaborada de la obra aristofánica. En ella, un rústico es favorecido por la Fortuna, mientras que un erudito está en mala situación económica y sin reconocimiento social, si bien goza de los dones de las Musas. Q. Cataudella observó que esta breve pieza tiene un marcado influjo de *Plóutos*³⁶. La diosa Fortuna es llamada «ciega» (v. 11), como el dios Riqueza en la tradición mítica y literaria. Pero mientras que Pluto es ciego físicamente, aquí el sabio dice que Fortuna lo es, metafóricamente, pues en el v. 12 el Rústico afirma que respecto de él es de aguda mirada y en los vv. 10 y 14 se usan, aplicados a ella, verbos de ‘ver’; no es ciega, pero sí tiene una herida que perjudica su andar, aunque ella (vv. 29 ss.) se atribuye a sí misma dotes contrarias que posiblemente aludan al estado anterior a la caída que sufrió pero también a la facilidad con que la fortuna ‘gira’ o ‘cambia de cara’, según una comprobación muy extendida y en la que el Medioevo insiste³⁷. El Sabio la pinta como terrible (6, 20), vieja decrepita y lenta (20), sucia y roñosa (vv. 33-34), «vieja inaccesible, abominable, antiquísima» (108), descripción que trae ecos del dios Riqueza presentado por Aristófanes (cf. *Plutos* vv. 84, 266, 270, 564), quien aparece como un mendigo viejo, sucio, arrugado, desdentado. Lo peor de ella sería que con sus favores tergiversa la justicia: el verso 35, «señalando indignamente a muchos como dignos», sugiere que el ser rico es prueba de méritos personales, hecho que no responde a la realidad axiológica ni social. Las Musas, por su parte, primero a la puerta, desde donde escuchan (cf. v. 85), y luego en la casa misma, lamentan la actitud de su beneficiario, intentan llamarlo a reflexión, manteniendo una actitud calma y protectora, lo alientan a la virtud y parecen mostrar como ya presentes las «esperanzas muertas» del Sabio. Las Musas y Fortuna son un desdoblamiento de la Pobreza aristofánica, mientras que el Sabio condensa a los antiguos Khremýlos, Karíon y Blepsídemos. La compleja solución de la comedia de Aristófanes (una Riqueza curada y rejuvenecida que premia a los honestos y una Pobreza necesaria relegada a los perversos) no se da aquí, al menos explícitamente, sino que parece darse la posibilidad de un cambio de fortuna positivo.

Otros ecos aristofánicos son el ir de casa en casa (de la de Patrocles a la de Khremýlos en *Plutos*, de la del Sabio a la del Rústico aquí) y el tropezar (*Riqueza* 121, *Versos* 23). Así como Pobreza valora, en *Plutos* 564-5, la virtud moral que ella aporta, aquí las Musas, como el Coro, aconsejan al Sabio que valore su sabiduría (vv. 59 ss., 98-100). En 67 ss. el Sabio menciona distintos oficios (curtidor, lapidario, zapatero, vendedor de pescado) que obtienen mejor situación que la suya; esos oficios coinciden en parte con los que mencionan, no sin sarcasmo, Khremýlos y Karíon como surgidos gracias a la Pobreza (*Plutos* 162 ss.: «uno de nosotros corta sentado el cuero, otro trabaja el metal, otro trabaja la madera, otro funde oro... Uno carda lana... Otro limpia pielcitas de oveja... Uno prepara cueros... Otro vende cebollas...»)³⁸.

³⁶ Cf. CATAUDELLA (1940-1).

³⁷ Obsérvese que ya Menandro (ss. IV-III), en sus *Sentencias*, aconseja: «¿Tienes suerte? Descansa, no te fatigues demasiado. Si no la tienes, descansa, no te fatigues en vano» (769 s. Jaekel): Τύχην ἔχεις; Κάθευδε, μὴ λίαν πόνει. Εἰ δ' οὐκ ἔχεις, κάθευδε, μὴ μάτην πόνει.

³⁸ La traducción está tomada de CAVALLERO *et alii* (2002: 116-117).

Incluso la expresión τὸ γρῦ del v. 70, onomatopeya del cerdo, es la que aparece en *Riqueza* 17, ambas como referencia al callar o a la inhabilidad para hablar bien. Las amenazas de golpes en *Plutos* 476 ocurren también aquí, vv. 92-93; los harapos y verduras que son mencionados en esta pieza (111 ss.) también lo son en la aristofánica (540 ss.) aunque más expandidamente. Es evidente, como mostró Cataudella, que *Riqueza* es un intertexto que Haploukheír tuvo a la vista y adaptó para su pieza, con guiños a los eruditos. Recordemos que Juan Tzetzes, en el mismo siglo, elaboró escolios a Aristófanes, incluso de *Plóitos*, pieza para la que ofrece algunas conjeturas. Si bien Haploukheír acude a influjos expresivos y caracterológicos de Aristófanes, en éste se censuraba que hubiera injustos ricos y justos pobres, mientras que el poema bizantino lamenta la paradoja del beneficio pecuniario mal repartido no entre personas justas e injustas sino entre sabias e incultas. El público culto, numeroso en una época de filólogos y grandes literatos, captaría esos guiños, mientras que un público φορτικός, en términos aristofánicos, disfrutaría de la caracterización sin gozar de ese intertexto pero sin perder el mensaje.

Bien dice Lauxtermann que no se debe creer que un literato tiene familiaridad con la literatura precedente, salvo si incluye citas y alusiones³⁹. Nos parece claro que, en este sentido, Aristófanes era bastante familiar en el ámbito literario bizantino.

No creo que sea necesario detallar que desde el Renacimiento Aristófanes siguió siendo objeto de estudio filológico y literario; hallazgo de manuscritos, *editio princeps*, ediciones sucesivas, traducciones a diversos idiomas modernos, discusiones sobre la forma y sobre el mensaje son hechos que fueron creciendo en la Edad Moderna. Incluso se ha visto cierto influjo de *Ranas*, *Paḗ*, *Acarnienses*, *Avispas*, *Pluto*, en el *Quijote* de Cervantes⁴⁰; asimismo, se sabe que Quevedo no solo leía al comediógrafo en versión latina sino que subrayaba el texto y destacaba pasajes al margen de su ejemplar, conservado en la biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander, en particular respecto de las comedias *Nubes* y *Riqueza*⁴¹.

Las puestas en escena de sus obras⁴² siguen ocurriendo hoy. La revista *Dioniso* de Siracusa dedica una sección al enlistado y comentario de estas presentaciones, sobre todo las de los Ciclos de representaciones clásicas en el teatro griego de Siracusa. Si bien prevalecen allí las tragedias, se han representado *Ranas* (1972), *Lisístrata*, *Nubes* y *Tesmoforiantes* (1991), *Acarnienses* (1994). Según parece, la más representada es *Lisístrata*, lo cual no extraña si el tardío siglo XX, por una parte, logró liberarse de las traducciones pacatas que ponían a pie de página y en latín las groserías aristofánicas y, por otra, vio en *Lisístrata* y en *Asambleístas* un anticipo

³⁹ LAUXTERMANN (2003: 59).

⁴⁰ Ya VAN DAELE (1954: 102, n.3) señaló «Xanthias-Sancho a des goûts plus matériels que Dionysos-Quichotte: celui-ci dans la fumée des torches sentait un souffle mystique (315); Xanthias flaire et savoure en imagination la chair de porc». SALGADO (2015) encuentra ecos de *Ranas* 338-339 y de *Paḗ* 925-937, 950-973, 1111-1120 en *Don Quijote* II 20, *Acarnienses* 862-3 en II Prólogo, *Acarn.* 905, 907, 928 en *El licenciado Vidriera*; detalles como que el Caballero del Verde Gabán puede ser reminiscencia del Choricero (*Cab.* 1406 λαβὼν τὴν βατραχίδα ≈ «se puso los vestidos verde rana»), el vuelo de Trigeo (*Paḗ* 93-94) comparable con el de Quijote en Clavileño (II 41); la posibilidad de un influjo de las situaciones padre-hijo a través de Petronio (*Satiricón* 46: 7-8); además, Salgado recupera las semejanzas señaladas previamente por MARASSO (1937: 139), (1947: 167, 179-181), quien empero opinó que Cervantes no conoció la obra de Aristófanes (1947: 141). Salgado menciona las ediciones greco-latinas y las traducciones italianas (1545) que Cervantes pudo conocer (p. 205).

⁴¹ Cf. ALONSO VELOSO (2010). Se trata de un ejemplar de la edición de Basilea, 1542. Su signatura es BMPS 1556 y contiene las once comedias.

⁴² Como ejemplo, *Nubes* fue puesto en escena en Buenos Aires por Ezequiel Ludueña, en «Casa Azul» (Asociación Cristiana de Mujeres, solar natal de Jorge Luis Borges) entre mayo y septiembre de 2006.

del feminismo radical⁴³. Incluso la película *La source des femmes* (2011), dirigida por el director francés de origen rumano Radu Mihăileanu, ambientada en el mundo musulmán norafricano, presenta una huelga de sexo, como en *Lisístrata*, promovida por Leila, esposa del maestro, para evitar que las mujeres deban subir una montaña en busca de agua; es posible que Aristófanes haya influido en esta trama⁴⁴. Es frecuente, además, que se representen piezas del comediógrafo en ámbitos universitarios, generalmente a cargo de alumnos y docentes jóvenes, como complemento del estudio filológico.

Pienso que muy significativo para señalar la pervivencia del poeta es llamar la atención sobre una forma de presencia similar a la que vimos en los *Versos* de Haploukheír. Se trata de la recreación que el dramaturgo y filósofo Alain Badiou ha hecho usando *Ranas* como clara fuente e intertexto de su pieza *Les citronilles*⁴⁵. *Las calabazas* es el cuarto componente de una tetralogía que el autor estructura al estilo de las tragedias del s. V, cuando los tragediógrafos solían presentar a los certámenes tres tragedias seguidas de un drama de sátiros, el cual relajaba un tanto la tensión trágica presentando con ciertos rasgos burlescos algún mito.

No voy a hacer, obviamente, un estudio detallado del influjo de *Ranas*, primero porque no es el lugar ni la ocasión apropiados y, segundo, porque un investigador argentino está dedicando valiosos esfuerzos a ello en una tesis doctoral⁴⁶. Pero basta indicar aquí las líneas generales para evidenciar la recreación aristofánica.

Dioniso está aquí desdoblado en tres: Ahmed, personaje de la tetralogía, un obrero argelino de treinta años, su 'doble' y Madame Pompestan, la ministra de Cultura, aunque a veces 'el doble' recrea detalles que en Aristófanes se hallan en el esclavo Xanthías (por ejemplo, dejar que Ahmed se suba a su espalda como si él fuera un jumento, p. 407). No faltan las groserías («tas de merde», 384), los golpes (de Ahmed a su doble, 389, 456; de Sarah Bernhardt al doble 424; de Ahmed a las calabazas, 430), las amenazas (390), el miedo (en el 'doble', 415, 416) los compuestos científicos («Cercopithèque» 388), el *aprosdóketon* («Mais où nous mène cette botanique» 392 cuando se esperaría la mención de un vehículo), los sarcasmos (390, 399, 410, 411), los chistes («En tout cas le bois de son bâton n'est pas du bois mort, c'est moi qui vous le dis», 395; «Je l'imaginai gras comme un moine», 471), la hipérbole cómica («De la nécrophilie, maintenant! J'aurais tout vu, aujourd'hui», 417), el *onomastî komodeîn* (mención de Claude Régy, 402, de O'Neill, de Goethe y otros 428 ss., de Chirac, 529), los cantos corales (396-8, 412-3). También hay un «coro de iniciados», que son los obreros del teatro (412-3), y un coro de calabazas que recrea el de las ranas, con juegos de palabras, onomatopeyas, compuestos y un estribillo «Pothéâtron qui malencouille. Dramouillassons et comédouilles» (419 ss.) y hasta habrá un tercer coro (462 ss.) que hace la *éxodos* (529 s.); también hay un monstruo (Sarah Bernhardt) que emula a la Empusa aristofánica y un viaje en tractor a través del campo de calabazas que actualiza el cruce, en barca, de la helénica laguna Éstige; y un enfrentamiento entre Ahmed y su *démon* similar al de Dioniso y Xanthías cuando en *Ranas* hay que definir quién de ellos es supuestamente Heracles (431 ss.). Finalmente, habrá un *proagón* (482 ss.) y un *agón* (487 ss.) entre Claudel y Brecht que emulan los de

⁴³ Sobre las numerosas traducciones españolas de Aristófanes y las representaciones de algunas de sus comedias, cf. POCIÑA (1996: 43-44, 52-53).

⁴⁴ Cf. <http://jovenesvedruna.org/phocadownloadpap/ficha-la%20fuente%20de%20las%20mujeres.pdf>

⁴⁵ Cf. BADIOU (1996).

⁴⁶ Walter Eduardo Romero, «*Les citronilles* de Alain Badiou como adaptación contemporánea de *Ranas* de Aristófanes: teatro, metaliteratura y traducción», proyecto desarrollado en la UBA con mi dirección.

Eurípides y Ésquilo, y, si bien hay oda, antioda, *katakeleusmós* y *antikatakeleusmós*, y aunque Pompestan oficia de βωμολόχος o bufón (496, 507, 517, etc.), se plantea «Pour quelle raison faut-il admirer un poète de théâtre» (496)⁴⁷ y, si bien aparece Pirandello como lo hace Sofocles en *Ranas*, empero la resolución será diversa de la elección que hace Dioniso en la obra arístofánica. Incluso hay una mención de la obra misma *Les citrouilles* (460), en metateatro, que recuerda la alusión que Aristófanes hace de sí mismo al referirse a un ‘pelado’ (*Paζ* 711). Además de las diferencias ya señaladas (triple partición de Dioniso, tres coros), aparecen otras, como el personaje de la Mucamita (*soubrette*, 466 ss.), que hace una ‘historia’ del teatro moderno. Aunque Badiou comete algunos errores en boca del personaje Rhubarbe (dice que los tragediógrafos emplean hexámetros dactílicos, estásimos y parábasis, p. 405), lo hace a partir de su intertexto expresamente mencionado: «Méfie-toi d’Eschyle et d’Euripide. Ils jouent pour l’éternité les *Grenouilles* d’Aristophane» (*ibidem*).

Se le ofreció también a Badiou realizar una adaptación de *Las aves* de Aristófanes, pero el autor eludió la propuesta por considerar que esta pieza ya había tenido numerosas adaptaciones. Empero, actualmente está componiendo otra obra que se basa sobre *Nubes*. Su asunto básico es una entrevista que alguien le hace a Sócrates, durante la cual descubre que no se la está haciendo a una sola persona sino a tres, quienes son en verdad tres grandes escritores griegos, dos que lo admiran (Jenofonte y Platón) y uno que le es hostil (Aristófanes), según la tan repetida opinión que no compartimos⁴⁸. Pero en el transcurso de la pieza, inspirada en textos de estos tres autores, los hostiles son más bien los dos que lo admiran. La pretensión central de esta pieza es interrogar a la Historia acerca de la ambigüedad inherente a un personaje histórico que es presentado con los enfoques de tres testigos diversos⁴⁹.

La excusa de Badiou para no hacer una reelaboración de *Aves* tiene fundamento. Para dar un ejemplo, Mauricio Kartun escribió un adaptación titulada *Salto al cielo* y estrenada en el Teatro de la Campana de Buenos Aires en 1991⁵⁰. Juegos de palabras, refranes, golpes, equívocos, sexo, humor y sátira, alocuciones al público, son ingredientes típicos del género, empleados en un contexto argentino, con pájaros ambientados al país, como el tero, el colibrí, el flamenco, el canario. El Tero sirve como narrador y como voz del autor, incluso en la metapoética; Nubecucolandia (Νεφελοκοκκυγία) pasa a ser Meteoronópolis, aunque se conservan los nombres de los protagonistas, Evélpides y Pistetero. En ambos casos los dioses entregan a Pistetero la Soberanía como esposa⁵¹, lo que sugiere que ellos siguen reinando y el mundo que pretendían construir los protagonistas sigue siendo más o menos el mismo.

Otro ejemplo es el de António Pedro, quien en 1963 presentó en el Teatro universitario de Porto su pieza *Os pássaros*. Si bien no ha sido publicada, un ejemplar de actor permitió a Fátima Souza e Silva hacer un estudio comparativo de la obra. Entre otras diferencias, la recreación portuguesa suprime la figura del sacerdote, omite la boda y reduce el coro; son notorios sus juegos lingüísticos, que emulan perfectamente los aristofánicos⁵².

⁴⁷ Prácticamente, traducción del v. 1008 de *Ranas*: ἀπόκριναί μοι, τίος οὔνεκα χρῆ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν; «Respóndeme, ¿por qué es preciso admirar a un poeta?».

⁴⁸ Ver por ejemplo CAVALLERO (2010).

⁴⁹ Sobre esto cf. CAVALLERO (2007-8).

⁵⁰ Cf. BRACCIALE ESCALADA (2012) y BUIS (2012). Para el texto, cf. KARTUN (1993).

⁵¹ No coincidimos, pues, con la interpretación de BUIS (2012: 109), para quien al obtener tal esposa, *Pistétairo*s logra «vencer así a los dioses al heredar los atributos de Zeus»; en *Salto al cielo* el fracaso es más explícito.

⁵² Cf. DE SOUZA (2017).

En todos los casos, Aristófanes es ‘adaptado’ con libertades formales e intencionales, pero precisamente esas adaptaciones revelan su pervivencia, una lectura que genera nuevas creaciones como vehículo de mensajes diversos. Algo similar, *mutatis mutandis*, ocurre con los monólogos de Enrique Pinti, quien confiesa tener a Aristófanes como una de sus fuentes de recursos para transmitir ideas en un contexto cómico, hacer política con humor.

Nos parece claro que Aristófanes tiene todavía hoy un público diverso, no sólo el académico-universitario sino uno más amplio que presencia las nuevas puestas en escena y que lee y ve las reelaboraciones de sus obras. Más allá de la *topicality*, hay en sus piezas un mensaje intemporal que puede actualizarse en toda época y recursos de lengua y de técnica que son válidos y efectivos siempre.

Lo cierto es que Aristófanes sigue siendo leído y visto porque es un maestro para ambos grupos, *φορτικοί* y *σοφοί*; y sea cual sea el grupo en que nos ubiquemos, lo disfrutamos, ya en sus propios textos o en ‘reescrituras’ como las que generó en repetidos momentos de la historia literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO VELOSO, M. (2010): «Quevedo en sus lecturas: anotaciones autógrafas y subrayados en cuatro impresos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». *Manuscr. Cao* 8, 1-52.
- BADIOU, A. (1996): *Les citrouilles*. Actes Sud (380-532).
- BRACCIALE ESCALADA, M. (2012): «Mauricio Kartun como adaptador del teatro griego: comedia y utopía», en A. López - A. Pociña - M. Silva edd. *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Universidade de Coimbra (85-93).
- BUIS, E. (2012): «Aristófanes y el arte de lo posible en *Salto al cielo* de Mauricio Kartun: política y conciencia poética en una farsa (griega) apócrifa». En A. López - A. Pociña - M. Silva edd. *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 105-117.
- CATAUDELLA, Q. (1940-1): «Michele Apluchiro e il *Pluto* d'Aristofane». *Dioniso* 8 (88-93).
- CAVALLERO, P. *et alii* (2002): *Aristófanes: Riqueza*. Buenos Aires: UBA.
- CAVALLERO, P. (2004): «*Aeé*: una clave en la estética aristofánica», En G. Zecchin-J. Napoli edd. *Ética y estética: de Grecia a la modernidad*. La Plata: Univ. Nac. de La Plata, en CD.
- CAVALLERO, P. (2006): «*Trygoidía*: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes». En *Emerita* 74/1 (89-112).
- CAVALLERO, P. (2007-8): «La historicidad del Sócrates de Aristófanes y la coincidencia de las fuentes». En *Revue des études anciennes* 109/2 (449-464) y 110/1 (5-38).
- CAVALLERO, P. (2010): «Dioniso de *Ranas*: un homenaje de Aristófanes a Eurípides» En *Helmantica* 61 (7-44).
- EGEA, J. (2001): *Versos del gramático señor Teodoro Pródromos el Pobre o Poemas Ptooprodrómicos*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas.
- GELZER, Th. (1961): reseña a W. Koster *Autour d'un manuscrit d'Aristophane écrit par Démétrius Triclinius*. En *Gnomon* 33 (26-34).
- GIL, L. (1989): «El Aristófanes perdido», *CFC* 22 (39-106).
- HOWLETT, J. (1981): «Some classical saints in the Russian tradition». En M. Mullett-R. Scott edd. *Byzantium and the classical tradition*, Univ. of Birmingham (172-178).
- KARTUN, M. (1993): *Salto al cielo*, en *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor.
- KASSEL, R. - AUSTIN, C. (1991-2001): *Poetae comici Graeci*. Berlin: W. de Gruyter.
- KOSTER, W. (1963): «Aristophane dans la tradition byzantine». En *REG* 76 (381-396).
- KOSTER, W.-HOLWERDA, D. (1954/1955): «De Eustathio, Tzetzta, Moschopulo, Planude Aristophanis commentatoribus». En *Mnemosyne* 7/2 (136-156); 8/3 (196-206).
- LAUXTERMANN, M. (2003): *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres*. Wien: Akademie der Wissenschaften.
- LITTLEWOOD, A. (1981): «The midwives of Michael Psellos: an example of Byzantine literary originality». En M. Mullett-R. Scott edd. *Byzantium and the classical tradition*. Univ. of Birmingham (136-142).
- MANGO, C. (1981): «Discontinuity with the classical past in Byzantium». En M. Mullett-R. Scott edd. *Byzantium and the classical tradition*. Univ. of Birmingham (48-57).
- MARASSO, A. (1937): *Cervantes y Virgilio*. Buenos Aires: Publicaciones del Instituto Cultural «Joaquín V. González».
- MARASSO, A. (1947): *Cervantes*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- MASTROMARCO, G. (1994): *Introduzione a Aristofane*. Bari: Laterza.

- MULLETT, M. (1981): «The classical tradition in the Byzantine letter». En M. Mullett-R. Scott edd. *Byzantium and the classical tradition*, Univ. of Birmingham (75-93).
- POCIÑA, A. (1996): «Traducciones filológicas y teatrales de la comedia grecolatina». En L. Pujante - K. Gregor, edd. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción* (Actas del Congreso internacional, 1995). Murcia: Universidad de Murcia (39-55).
- REYNOLDS, L.-WILSON, N. (1991): *Scribes and scholars*. Oxford: Clarendon.
- SALGADO, O. (2015): «Aristófanes en la segunda parte del Quijote», En A. Cortijo Ocaña – F. Layna Ranz edd., *eHumanista Cervantes: volume 4, ¿Promete el autor segunda parte? Cuatro-cientos años de una promesa cervantina*. Santa Bárbara: UCSB (196-208).
- SATHAS, C. (1875): «Les commentaires byzantines relatifs aux comédies de Ménandre, aux poèmes d’Homère, etc. Notice et textes grecs inédits», *Annuaire de l’Association pour l’encouragement des études grecques en France* 9 (187-222).
- SOUZA E SILVA, F. (2017): «Os pássaros de Aristófanes. Versão do Teatro Universitário do Porto, de António Pedro (1963)», conferencia pronunciada el 13 de marzo de 2017 en la Universidad de Lisboa.
- VAN DAELE, H. (1954): ed., Aristophane, *Les grenouilles*. Paris: Les belles lettres.
- WILSON, N. (1962): «The Triclinian edition of Aristophanes». En *CQ* 12 (32-47).
- WILSON, N. (1994): *Filólogos bizantinos*. Madrid: Alianza (trad. de *Scholars of Byzantium*, 1983).
- ZIMMERMANN, B. (2006): «*Pathei mathos*: strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane». En *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, Edizioni della Scuola Normale. (327-335).