



*Circe en la párodos de
Plutos de Aristófanes*

Pablo A. Cavallero

En la última comedia conservada de Aristófanes (388 a.C.) aparece el que, según los testimonios disponibles, es el último canto coral escrito especialmente para una comedia. A partir del s. IV se hizo común utilizar ἐμβόλιμα, es decir, cantos y bailes intercalados, que permitían entretener al público con una danza que acompañaba alguna canción extraída de un reservorio de uso común, compuesto no sabemos por quiénes, elegida posiblemente por tener alguna vinculación con la trama o con el tema de la pieza o del pasaje. Con el tiempo, el *embólimon* pudo acompañar también un movimiento de maquinaria escénica entre acto y acto.

Sin embargo, Parker (1997: 555) considera este canto coral "only tenuously connected with the plot", con esta idea concuerda Fernández (1998: 64)¹. En las primeras estrofa y antiestrofa, el diálogo entre el coro de campesinos y el esclavo Cario se centra en una parodia del episodio de Polifemo en el canto IX de *Odisea*, y del poema ditirámico *Ciclope* de Filóxeno de Citera. Pensamos que esta parodia tiene un sentido para la pieza, y que él está en sintonía con el que puede desprenderse de la segunda parte de la *párodos*.

Es en esta segunda parte, es decir, en las segundas estrofa y antiestrofa, donde queremos centrarnos. Allí aparecen referencias al episodio de Circe en *Odisea* X 210-320.

1 Fernández considera que la *párodos* en general tiene rasgos de parábasis: 1) desvinculación temática con la obra para incluir crítica literaria; 2) quiebre de la ilusión escénica por abundancia de referencias metateatrales y a personas de la

Transcribimos aquí el *locus* tomando la traducción elaborada con nuestro equipo de investigación:

[*estrofa II*]

Cario: Yo, por mi parte, voy a imitar en todo a Circe, la mezcladora de drogas, la que a los compañeros de [...] Filónides alguna vez en Corinto los convenció como a jabalíes de [305] de comer mierda amasada - ella misma se la amasaba -; y ustedes, puercos, gruñendo por gusto, sigan a la madre.

[*antiestrofa II*]

Coro: Y bien, a vos, una Circe mezcladora de drogas [310] que hace sortilegios y ensucia a los compañeros, agarrándote por gusto vamos a colgarte de las bolas - imitando al hijo de Laertes - y vamos a cagarte la nariz como la de un macho cabrío. Vos, con la boca abierta, [315] vas a decir como Aristilo: "Sigan a la madre, puercos".

Wölfle (1981: 123) no cree que Aristófanes parodie aquí a Homero, por la posición que Aristófanes expresa respecto de él en *Ranas* 1029 ss. Esquilo compuso un drama de sátiros *Circe*, no conservado, a propósito del cual opina M. di Marco (1991: n. 40):

"il motivo de la metamorfosi dei compagni di Odisseo in porci ci appare talmente radicato nella tradizione letteraria ed iconografia, e talmente suscettibile di un trattamento umoristico, che non v'è motivo di dubitare che esso fosse presente nel dramma satiresco eschileo: è presente, del

actualidad histórica; 3) autopresentación del coro y ubicación respecto del protagonista y su plan.

resto, nella parodo del *Pluto* (v. 301 ss.) ove certamente Aristofane riecheggia Eschilo".

Wölfle comparte esta opinión para la segunda estrofa, y piensa que de tal modo vuelve el poeta a contraponer a Eurípides y Esquilo como en *Ranas*. *Circe*, de Esquilo data de ca. 470 y para actualizarla, Aristófanes reemplazaría a Odiseo en Eea por Filónides en Corinto, y a Euríloco por Arístilo (1981: 124 ss.). El escolio al v. 303, en cambio, identifica a Filónides con los compañeros de Odiseo y a Corinto con la isla de los lestrigones.

Filónides era un hombre feo pero rico, a quien según el v. 179 la prostituta corintia Lais soporta por la riqueza de él. El escolio a ese verso señala que Filónides era tonto y torpe, y que varios comediógrafos hacen referencia a él. Aristófanes vuelve a mencionarlo en el pasaje del que nos ocupamos aquí (v. 303), vinculado de nuevo a Corinto, por lo que Dillon (1987: 171) sugiere que podría relacionárselo con los mercenarios asentados allí por Ifícrates en 390, tras vencer a los espartanos, a los que se alude en los versos 172-3. Dicho asentamiento se debió a que en el s. IV y especialmente después del 391, se hizo normal que el ejército se compusiera por un grupo de soldados contratados (*xenikón*), aunque los ciudadanos se mantenían como un cuerpo de reserva que eventualmente participaba de las guerras. Hay, pues, en *Plutos*, alusiones a hechos del momento histórico que resultaban claras para el público.

Es posible, entonces, que "los compañeros de Filónides" sean los mercenarios, es decir, la gente enriquecida por la guerra, y que por ello y/o por sus actos bélicos se habrían dejado convertir en jabalíes, es decir, en animales salvajes². Cario-Circe sería la representación del poder político-militar excedido o abusivo, que encarna y alienta la ambición que se satisface a todo costo. Al referirse a los campesinos del coro como "puercos"³ Cario-Circe podría estar refiriéndose a que ellos también se enriquecerán si acceden al pedido que les hace Cario, de apoyar a su amo en la curación de Plutos.

La respuesta del Coro, en la que se reacciona grosera y amenazadoramente contra Circe-Cario, sugiere que los campesinos reaccionan contra ese poder abusivo y degradante, que torna animales a los hombres por mero interés pecuniario, que los ensucia con las acciones más viles: para agredir a la 'maga' que degrada al ser humano, esa ambición sin límites de patria ni de humanidad, el Coro se refiere a Cario-Circe como un Arístilo. A modo de canto amebeo retoma el "por gusto" (ὕπὸ φιληδίαζ 307 y 311) y el "sigan a la madre, puercos" (ἔπεσθε μητρὶ, χοῖροι 308 y 315) dichos por

2 Van Daele (1954: 104), opina que hay "allusion aux débauches de Philonidès et compagnie avec la Circé moderne, Laïs".

3 La mención del "khoiros" = 'cerdo' agrega un efecto cómico al verso, ya que en los comediógrafos es usual esta palabra con el sentido de 'órgano sexual femenino'; cf. *Acarnienses* 774 s. , situación en la cual un megarense, abrumado por el hambre causada por la guerra del Peloponeso, disfraza a sus hijas de cerdas, *khoiroi*, para venderlas en el mercado. Además, el cerdo era considerado un animal de menor importancia para ser ofrecido en sacrificio a los dioses; cf.

Cario-Circe, pero con tono de retruécano irónico: si los ambiciosos gruñen de placer por sus 'logros', ellos también por placer castigarán con penas dignas de un libertino a quien permite la situación: lo comparan con Arístilo, que era un criador de cerdos, quizás el mismo que en *Ekk.* 647 se menciona como dispuesto a abrazar a Bléphyros, lo cual parece alusión a homosexualidad, como la de Arifrades (*Cab.* 1280, *Avispas* 1281, *Ekk.* 130). Podría haber entonces una asociación entre los puercos y los pervertidos, y es sabido que Aristófanes suele tratar como tales a los políticos que desaprueba. Añade, además, la imagen de "boquiabierto" (*ὑποσχάσκων* v. 314), que Aristófanes usa veinticinco veces como indicio de tontería, distracción, asombro o indignación amenazante⁴. No niegan los campesinos su apoyo al plan de Carrasposo, pero sí rechazan que se aluda a ellos como 'puercos' capaces de hacer cualquier cosa por dinero: de la comparación de ellos con Odiseo/Filónides y sus compañeros, sólo acogen la posibilidad de refrenar y vencer a Circe.

Habría entonces estas equivalencias

Cario > Ciclope / Circe = ambición corrupta y salvaje =
 Arístilo = pervertidos = políticos

Filónides, sus compañeros (Lais) > jabalíes / puercos =
 mercenarios = ambiciosos 'salvajes'

Platón, *República* 378a "[...] después de haber inmolado, no ya un cerdo, sino una víctima más importante y difícil de conseguir [...]".

equivalencias que no tienen por qué ajustarse exactamente a los modelos trasladados. Es decir, Filónides es un *aprosdóketon* frente a Odiseo, y no hay que identificar al personaje épico con las realidades contemporáneas al poeta que surgen en la parodia.

Todas estas referencias e identificaciones con animales pueden estar muy acordes con el habitual coro animalesco⁵. Pero más allá de esto y de cuáles fueron las fuentes literarias exactamente parodiadas, creemos que es importante destacar la función de estas referencias en la *párodos* y de ésta en la pieza.

Douglas Olson (1989) señala que Cario elige como prototipo de sus acciones al Ciclope (vv. 290-95) y a Circe (vv. 302-8) como villanos que serán castigados: el Ciclope con la ceguera de su único ojo y Circe-Cario al ser colgada/o de sus testículos y la nariz frotada con excremento. Esto preanuncia, según el estudioso, el destino futuro de Cario, que se caracteriza por su insolencia (v. 279), castigo que se cumpliría al tener que salir de la casa por no soportar el humo del sacrificio (v. 821). Es posible, pero también es común en toda la comediografía que el esclavo se muestre insolente, y

4 Cf. Cavallero 1996, motivo 119.

5 Fernández (1998: 46-7) señala que la identificación de los coreutas con animales (cabras, ovejas, puercos) debía de recordar a los espectadores el coro originario de forma animalesca, y en este sentido es arcaizante y tradicional; en cambio, su actuación como interludio es un lejano antecedente del coro de muchachos borrachos de la comedia nueva, antecedente que el público no podía presuponer. Sin embargo de esta opinión, creemos que es posible conectar esos coros de muchachos borrachos, propios de los *embólíma* o cantos intercalados del teatro desde el s. IV, con la gente que en los orígenes de la comedia integraban el *kômos* religioso.

habitualmente no recibe más que amenazas, mientras que las referencias a Circe y el Ciclope podrían aludir, como un tema de la pieza, al castigo merecido por quienes hacen abuso de poder; que Cario salga de la casa no parece un castigo, pues lo hace cuando acaba de decir que disfruta de los beneficios de la riqueza: sería más bien una excusa graciosa por necesidad escénica.

Podemos pensar, en cambio, que ambas referencias al Ciclope y a Circe no son casuales ni poco ligadas a la trama, sino que son alusiones a la venganza contra el abuso de poder y la consecuente injusticia, como uno de los temas de la pieza, y contra los que favorecen y/o satisfacen una ambición desmedida a costo de actitudes salvajes⁶. Aristófanes condena a quienes sacan provecho de la guerra en *Paz* 1210-1269 y admira a los '*maratonomacas*', es decir, a los patriotas combatientes de Maratón. Aunque Dillon (1987: 173), considera que en las referencias a las tropas mercenarias de Corinto Aristófanes es neutral y no censura la práctica del xenikón, la vinculación de ellas con nuestra interpretación del papel de Cario-Ciclope y en especial de Cario-Circe en la *párodos* parece sugerir lo contrario.

6 Cf. Cavallero, "Dioses y política económica: función de la utopía en *Plutos* de Aristófanes", en prensa en *Anales de historia antigua y medieval*.

Bibliografía

- Edición

VAN DAELE, C. V. (1954). *Aristophane, L'assemblée des femmes; Ploutos*, Paris, Les Belles Lettres.

- Estudios bibliográficos

CAVALLERO, P. (1996). *Παράδοσις. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

DILLON, M. (1987). "Topicality in Aristophanes' *Ploutos*", *Cl. Antiquity* 6-2, 155-183

DI MARCO, M. (1991). "Il dramma satiresco di Eschilo", *Dioniso* 61-2, 39-61.

FERNÁNDEZ, C. (1998). '*Ploutos*' de Aristófanes. *La riqueza de los sentidos*, tesis doctoral, La Plata. UNLP.

OLSON, S.D. (1989). "Cario and the new world of Aristophanes' *Plutus*", *TAPhA* 119, 193-199.

PARKER L.P.E. (1997). *The songs of Aristophanes*. Oxford Clarendon Press.

WÖLFLE, E. (1981). *Plutos. Eine literar-kritische Untersuchung der letzten erhaltenen Komödie des Aristophanes*. Diss. Freiburg.