



# La gestión de las emociones: el caso del ‘temor’ en el héroe cómico aristofánico

Management of Emotions: the Case of ‘Fear’ in Aristophanes’ Comic Hero

Claudia N. Fernández<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0001-6693-5202>  
[claudia.fernandez@conicet.gov.ar](mailto:claudia.fernandez@conicet.gov.ar)

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v11i2.62358>

**RESUMEN:** La comedia de Aristófanes no presenta un modelo monolítico de heroísmo cómico; aun así, es posible detectar un número considerable de rasgos recurrentes en sus protagonistas — entre otros, un coraje admirable, responsable del agenciamiento del cambio social que la comedia normalmente procura en consonancia con los deseos de la audiencia. Este arrojo ejemplar se asienta en una total falta de temor (*aphobía*) que el discurso se encarga de ensalzar en imágenes y metáforas de naturaleza bélica, en las que el protagonista queda asimilado a un bravo guerrero. En esa dirección, este trabajo se propone indagar acerca del rol del temor en los personajes de la comedia aristofánica cuyo protagonismo ha sido cuestionado o controvertido, como el caso de Agorácrito en *Caballeros* o Estrepásiades en *Nubes*. Asimismo, habida cuenta de que el temor es una emoción de inspiración política, y la comedia antigua se propone educar a su público políticamente, nos preguntaremos sobre el consejo que acerca del temor la comedia se propone brindar a su audiencia.

**PALABRAS CLAVE:** Estudio de las emociones; Comedia antigua; Temor; Heroísmo cómico.

**ABSTRACT:** Aristophanes' comedy does not present a monolithic model of comic heroism; nevertheless, it is possible to detect a considerable number of recurrent common features in its protagonists — among others, an admirable courage, responsible for the agency of social change that comedy normally procures in consonance with the audience's desires. This exemplary courage is based on a total lack of fear (*aphobia*) that the discourse takes care of underlying in images and metaphors of a warlike nature, in which the protagonist is assimilated to a brave warrior. In this direction, this paper proposes to investigate the role of fear in the characters of Aristophanic comedy whose protagonism has been questioned or controversial, as in the case of Agoracritus in *Knights* or Strepsiadés in *Clouds*. Likewise, given that fear is a politically inspired emotion, and ancient comedy aims to educate its audience politically, we will ask about the advice about fear that comedy intends to give to its audience.

**KEYWORDS:** Emotions Studies; Ancient Greek Comedy; Fear; Comic Heroism.

<sup>1</sup> Dra. en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina); Profesora Titular del Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) e Investigadora Principal del CONICET.



## 1. Acerca del temor

Es, el miedo, un dolor anticipado causado por la amenaza de peligros inminentes, efectivamente reales o meramente hipotéticos. Aristóteles — de referencia obligada en el estudio de las emociones en la Antigüedad griega — lo define, en su Libro II de la *Retórica*, como “un tipo de dolor o perturbación (λύπη τις ἢ παραχή), proveniente de la representación (ἐκ φαντασίας) de un mal futuro, destructivo o penoso (κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ)”; pero no de cualquier tipo de mal, sino tan solo de aquellos que “provocan grandes pesares o destrucciones (λύπας μεγάλας ἢ φθοράς)”, y, estrictamente, “si no parecen lejanos (μὴ πόρρω ... φαίνονται), sino próximos (σύνεγγυς), como para ocurrir” (*Rh.* 1382a21-25).<sup>2</sup>

El miedo está fuertemente arraigado en nuestra naturaleza física; provoca inmediatas respuestas fisiológicas, corporales y psicológicas, como el temblor, el erizamiento de la piel, el sudor, la aceleración del ritmo cardíaco o la ansiedad, y también reacciones comportamentales que van desde la parálisis hasta la huida. Estas reacciones viscerales, sin embargo, dependen de un proceso cognitivo, de un juicio social acerca de las circunstancias de su aparición: es evidente que no todos sentimos temor por los mismos objetos ni por los mismos motivos, ya que cada cultura percibe —y construye— sus propios temas y figuras amenazantes, subordinadas a su idiosincrática relación con el mundo. El miedo a la muerte, por caso, depende de las creencias religiosas y filosóficas que se tengan acerca de la vida, y su expresión no escapa tampoco a las normativas que lo regulan (CHANOTIS, 2012, p. 16)<sup>3</sup>; lo físico, lo cognitivo y el entorno socio-cultural están estrechamente vinculados en la experiencia emocional e inciden a definirla como tal.<sup>4</sup>

No menos importante que la percepción o manifestación psico-física de las emociones, resulta la manera en que las nombramos: su conceptualización lingüística, reflejo también de patrones histórico-culturales y categorías cognitivas específicas, influye en nuestra propia experiencia afectiva, que se estructura conceptualmente cuando se la etiqueta, dejando su huella en

<sup>2</sup> Consignamos en la bibliografía las ediciones utilizadas de las fuentes griegas. Todas las traducciones de los textos griegos son propias.

<sup>3</sup> Cf. Cairns (2019, p. 23): “What fear is, as a psychological and social category, is inevitably shaped by how it is represented in language and thought, even as a so-called basic emotion its nature is fundamentally affected by such representations. Representations of fear as a human emotion are inextricably enmeshed in human cognition, language, and culture”.

<sup>4</sup> Cf. Mehl (2023, p. 89): “La peur, comme les autres émotions, agit dans une matière et sur un support corpore. L’individu a et est un corps; par lui, il éprouve des sensations, des émotions, des désirs, par lui il se donne à voir, dévoile son identité, son statut, son intimité parfois. Le corps n’est pas seulement entité physique, il est aussi postures, gestes, manières d’être. La peur le saisit, l’affecte, le transforme, immédiatement visible par le regard extérieur. Elle est mouvement en soi et vers l’Autre”.

nuestro modo de percibirla.<sup>5</sup> Para el ‘miedo’, tiene la lengua española varias formas de decirlo; entre otras, ‘temor’, ‘terror’, ‘susto’, ‘pánico’, ‘aprehensión’, ‘ansiedad’, ‘angustia’.<sup>6</sup> Y lo mismo sucedía en el griego antiguo que, a la par de φόβος, estaban δέος, δέϊμα, ο ἔκπληξις, y los verbos σοβέομαι, ταρβέω, ῥιγέω, φρίζω<sup>7</sup>, cada uno con diferentes matices en su acepción. Muchas veces la lengua recoge en sus sistemas metafóricos o metonímicos la experiencia afectiva según su impacto corporal, fisiológico, poniendo el foco en la sintomatología. De ese modo la emoción se vuelve más concreta y vívida, recordándonos que también es algo palpable y material (KÖVECSES, 2000).<sup>8</sup> Es el caso del uso de φρίκη (‘escalofrío’, *shudders* en inglés), para designar el temor a través de una de sus manifestaciones corporales.<sup>9</sup>

El miedo ha funcionado como un medio de defensa necesario para la especie humana, ayudándola a sobrevivir a través de la toma de conciencia de los peligros. Sin embargo, a pesar de este carácter natural, como señala Delumeau (1978), el miedo ha permanecido oculto o culpabilizado por el discurso de nuestra civilización, en razón de la ecuación ampliamente aceptada entre miedo y cobardía, sobre todo en contextos culturales donde se valora la valentía militar.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Sobre la influencia de la lengua en las emociones, cf. Colombetti (2009).

<sup>6</sup> Con respecto a la lengua francesa, observa Patera (2023, p. 6): “Notons d’abord le vocabulaire: peur, crainte, épouvante, panique, terreur, angoisse, anxiété, appréhension, effroi, frayeur, horreur, tremblement, alarme, effarouchement, frissonnement, hantise, inquiétude... Eu égard à la multitude des termes, il semble que la peur n’existe pas, mais plusieurs aspects de celle-ci ou, du moins, qu’elle joue un rôle essentiel dans plusieurs émotions ou épisodes émotionnels apparentés”. En efecto, no todos los términos son equiparables. El ‘temor’, por ejemplo, tiene siempre un objeto determinado al cual hacerle frente, a diferencia de la ‘ansiedad’, que se produce frente a una anticipación de un evento más vago (DELUMEAU, 1978, p. 30).

<sup>7</sup> La etimología de cada una de estas palabras podría dar pistas sobre su semántica (cf. NAGY, 2010): δέιδω, por ejemplo, deriva del numeral dos y significa ‘estar dividido’, ‘dudar’, tal vez en relación con el proceso de decisión en la batalla (enfrentar o huir). La noción de la huida (φυγή) está implicada en el término φόβος — sobre todo en los poemas homéricos. Algunos diccionarios asocian *phóbos* con un temor repentino y *deós* con un miedo racional, pero las fuentes antiguas no muestran esta oscilación de forma estricta. En el *Protágoras* de Platón se nos dice que ambos son sinónimos (358e5-7), aunque Pródico postula diferencias, que son retomadas y seguidas por Amonio (*deós* más relacionado con el pensamiento, y *phóbos* con la perturbación e indefensión). Bien demuestra Konstan (2006, pp. 153-155) que en época clásica ambos términos eran intercambiables.

<sup>8</sup> Hacemos nuestra la definición de emoción que brinda Cairns (2022, p. 7), porque contempla la complejidad de elementos que la componen: “(...) emotions are not private, internal, subjective experiences, but physically embodied, manifested in behaviour, socially and contextually situated, and embedded in the conceptual categories of particular linguistic communities”.

<sup>9</sup> En otros casos, φρίκη puede designar ‘asombro’ y hasta ‘veneración’ (cf. Cairns, 2013; 2015). Con esa forma se refiere Gorgias (*Encomio a Helena*, 11) al temor provocado por el *lógos*, y la utiliza Aristóteles en la *Poética* para designar el temor trágico (1453b3-7).

<sup>10</sup> Cf. Patera (2013, p. 113). Resulta lógico que su imagen se emplazara en los escudos de batalla, como muestra del deseo de infundir miedo en los enemigos. Su figura monstruosa se encuentra en el centro del escudo de Heracles (Hesíodo, *El escudo de Heracles*, 139); en *Iliada* XI, 36 forma parte del escudo de Agamenón. En *Los siete contra Tebas* de Esquilo, *phóbos* juega un rol central: las mujeres tebanas que componen el coro están aterrorizadas por el ruido de las armas enemigas (78, 103, 121) y es una de las divinidades garantes del juramento de los siete. Un estado guerrero como Esparta le había erigido a Φόβος, la personificación divinizada del Temor, un templo donde rendirle culto.

## 2. El temor en los personajes de comedia: el caso del héroe cómico

En un contexto de permanente guerra como el del pueblo griego, no resulta extraño que temor (φόβος) y cobardía (δειλία) se fundieran en un mismo concepto, al tiempo que se cultivaba el coraje (ἀνδρεία) como una virtud cívica.<sup>11</sup> La comedia antigua se hace eco de la estigmatización del temor, típica de estas sociedades guerreras, y lo asocia a sus personajes secundarios y débiles, a los que expone al ridículo para provocar la risa. Se trata de figuras incapaces de afrontar los peligros que surgen, por menores que sean, y manifiestan ostensiblemente su temor y cobardía a través de sus cuerpos temblorosos o debilitados — no pueden siquiera controlar sus esfínteres, o huyen cobardemente ante el peligro. Un ejemplo paradigmático de este tipo de comportamiento, críticamente señalado, lo constituye el “tira-escudos” (ὁ ῥίψασπις), el que abandona pérfidamente la batalla, un gesto vilipendiado que la comedia ha compendiado en el personaje del político Cleónimo (*Eq.* 1372, *Nu.* 353-354, *V.* 19-23; *Av.* 1473-81).<sup>12</sup> Por otro lado, sobran en comedia los ejemplos en los que los temerosos son menospreciados y convertidos en blanco de burla — Anfiteo escapando del coro de acarnienses (*Ach.* 176 ss.), el taxiarco que teme combatir (*Pax* 1172-1178), los esclavos escitas que huyen cuando Lisístrata no se deja atrapar (*Lys.* 437-438), etc. —. Otras veces, la evaluación del peligro resulta sobredimensionada, o simplemente es falsa y sin sustento, y el temeroso es expuesto al ridículo, mientras su conducta se señala como punible a través de la sátira. Patera (2013) explica estas instancias, retomando a Demetrio<sup>13</sup>, con el concepto de ‘miedo vacío’ o inútil (κενός), un tipo de temor no alejado del miedo infantil, provocado por figuras amenazantes, las llamadas *mormolykeia*.<sup>14</sup> El episodio más extenso que expone en escena un temor de este tipo es aquel en que el esclavo Jantias se mofa del degradado dios Dioniso (*Ra.* 285 ss.). Este último lo atemoriza manifestándole que ha visto en el Hades a un ser espantosamente monstruoso, finalmente identificado como Empusa.<sup>15</sup> La primera reacción del dios es escapar (295), pero finalmente permanece en el lugar, aunque defecando sobre la escena (307-310). La rutina se repite más adelante, frente a las amenazas

<sup>11</sup> Sobre el rol del coraje en el paradigma de valores democráticos, vinculado a la libertad, la igualdad y la racionalidad, cf. Ballot (2014).

<sup>12</sup> Fue un político activo entre los años 426 a 415. Otras veces es criticado por glotón.

<sup>13</sup> *Sobre el estilo* 159, ejemplifica con el hecho de confundir una cuerda con una serpiente; cf. Patera (2013).

<sup>14</sup> Estas criaturas monstruosas también recibieron el nombre de *phónetra*. Entre ellas se encuentran las famosas Lamia, Mormó o Empusa; cf. Patera (2014).

<sup>15</sup> La característica de Empusa es la de ser un monstruo cambiante; cf. 289-290: “Toma todas las formas (παντοδαπόν). Una vez es vaca, ahora burro, otra vez una mujer sabrosa”, con una pata de bronce y la otra de bosta, la cara iluminada por el fuego. La gracia de la escena se potencia si se trataba de un temor generado por una fantasía: Empusa no habría estado presente en la *orkhēstra* y habría sido una mera invención del esclavo para burlarse de la cobardía del amo. La escena escondería, según Andrisano (2002), una referencia al temor del autor de no ser reconocido por su público.

de Eaco (479-500). La recurrencia de este motivo en la comediografía indica que se trata ya de un juego escénico estandarizado y debe sin duda a su tinte escatológico su potencial cómico.<sup>16</sup>

Estos pasos burlescos, en apariencia inofensivos, podrían ser sin embargo muy aleccionadores. Chaniotis (2018) sostiene que con ellos se alentaba a los adultos a hacerles frente a sus miedos ante el temor de una conducta deshonrosa. El temor a la vergüenza ha sido, y es, un potente regulador del comportamiento humano. Patera (2013, p. 180), por su parte, apunta a un efecto psicológico más liberador, el exorcismo de los propios miedos: “Turning fear into something grotesque and ridiculous is perhaps the most effective way to rid oneself of it; laughter frees us from psychologically stressful situations like those caused by the feeling of fear”.

Sobre esta opinión negativa de la cobardía se funda también la construcción ficcional del *êthos* del héroe cómico, cuyo accionar, así como la descripción externa de su conducta, refuerzan la idea de que el miedo es una emoción indeseable. No desconocemos la resistencia que ha tenido la propuesta de reconocer un patrón de heroicidad cómico que se ajuste a todos los protagonistas de comedia, en atención al carácter altamente idiosincrático de los mismos. Sin embargo, autores como Carrière (1979), McLeish (1980), Thiery (1986), o Sifakis (1992), para citar algunos ejemplos, han defendido la utilidad de pensar un perfil más o menos paradigmático de protagonismo cómico, una suerte de sustrato común con características compartidas, pero no de un modo monolítico. La valentía sin límites, entendida como una temeridad absoluta, sería una de esas cualidades que hacen a este heroísmo, y hasta podría ser pensada como condición *sine qua non* para acreditar este estatus (cf. WHITMAN, 1964).<sup>17</sup>

En efecto, los protagonistas de comedia, cuando exitosos, son valientes y viriles (*andreíoi*), faltos de todo temor (*áphoboi*), rasgos que están en la base de su perfil virtuoso. La ‘confianza’ (*θάραχος*) — que Aristóteles consideró precisamente lo opuesto al ‘temor’ (*Rh.* 1383a16-17)<sup>18</sup> —, la osadía, terminan por conformar las notas específicas de su extremado arrojo, gracias al cual echará por tierra los aciagos problemas que lo aquejan. Su atrevimiento despierta las alabanzas de los que lo rodean — cf. los elogios al héroe Trigeo por parte del coro, *Pax* 1028-1030 —, lo que acaba por entronizarlo como un ser excepcional: solo en apariencia puede ser considerado un hombre común,

<sup>16</sup> Cf. *Nu.* 295; *V.* 625-627; *Pax* 176, 241; *Av.* 65-68, *Ra.* 307-308.

<sup>17</sup> Whitman (1964) reconoce que la habilidad del héroe cómico reside en convertirlo todo para su propia ventaja, sirviéndose de su imaginación e inteligencia inescrupulosa. Para un desarrollo del tema, véase Ruffell (2014) y Rosen (2014). Este último considera que la heroicidad del protagonista cómico se construye por imposición autorial, a base de generar la simpatía del público porque la justicia está de su lado: “(...) what is important about comic heroes is not *that* they are heroic, but that the author *says* they are” (ROSEN, 2014, p. 231); el heroísmo cómico queda definido como una postura retórica de auto-promoción del personaje.

<sup>18</sup> τὸ τε γὰρ θάραχος τὸ ἐναντίον τῷ <φόβῳ, καὶ τὸ θαρραλέον τῷ> φοβερῷ; la confianza se opone al temor en tanto contempla la hipótesis del éxito y la salvación y surge del reconocimiento de la debilidad de los rivales o de la posesión de más aliados de nuestra parte (*Rh.* 1383a22-25).

porque, aunque comparte las penas con sus congéneres, siempre logra resolverlas de un modo excepcional, lo que lo aísla del resto.

En esa dirección, la comedia construye una imagen marcial del protagonista, equiparándolo con un guerrero valiente, que no esquivo la resolución de los conflictos. Por ejemplo Diceópolis, para ilustrar con el primero de los héroes, es descrito como un hombre que “no tiembla ante los compromisos” (Ἀνὴρ οὐ τρέμει τὸ πρῶγμ', *Ach.* 494; y así procede en efecto: no siente miedo cuando es apedreado por los acarnienses, 282 ss., y hasta osa hablar a favor de los espartanos). En *Pluto*, la última de las comedias conservadas de Aristófanes, su protagonista Crémilo manifiesta esta misma *aphobía* que caracteriza a sus antecesores, una ostensible señal de identidad de su naturaleza heroica: de cara a Penía (la Pobreza hecha carne), resiste, y se atreve incluso a enfrentarla, sin retroceder ni un ápice de terreno, ni huir como intenta su amigo Blepsidemo (“¡Quédate!”, le reprocha, “¿Cómo es que dos hombres huimos de una mujer?” 440-441). El retrato del héroe cómico se completa con la otra cara de la misma moneda: los héroes no le temen a nada, pero, en cambio, infunden temor en sus oponentes (cf. *Ach.* 325-327; 331-334; 350-351; 490-495).

Habida cuenta de este rol central de la falta total de temor en el héroe cómico, cualquier atisbo de miedo termina desarticulando toda pretensión de protagonismo heroico, según se deja ver en aquellos personajes cuyo comportamiento ha llamado la atención por problemático o contradictorio. Pensemos en Estrepsíades, el protagonista de *Nubes*, que se caracteriza precisamente por ser una figura doblegada por sus temores. Sobre este aspecto deficitario de su ‘persona’ la comedia insiste con una recurrencia más que evidente. Durante el proceso de iniciación que debe transitar para ingresar al Pensadero, el campesino quiere huir (“quédate quieto” (ἔχ' ἄτρεμεί) lo increpa Sócrates, 260), y, ante el sonido del trueno proveniente del coro de las Nubes, “tiembla” (τετραμαίνω) y “está aterrorizado” (πεφόβημαι, 294), y le entran ganas de evacuar su vientre (χεσεῖω, 295), que, como hemos visto, opera de corolario en su desvalorización. Con lenguaje específico el cuerpo exterioriza el registro emocional, cuya fuerza escapa muchas veces a toda voluntad de control u ocultamiento.<sup>19</sup> La aflicción mental o espiritual que genera el temor compromete siempre a la materia corpórea: Y el pobre Estrepsíades tiene miedo de quitarse el manto; de entrar a “la cueva de Trofonio” (507: δέδοικ'), y su cuerpo queda paralizado sin poder avanzar (509: τί κυπτάζεις ἔχων περὶ τὴν θύραν;). Cuando llega el día en que los acreedores exigen su paga también “tiene miedo” (δέδοικα), “siente escalofríos” (πέφρικα) y hasta “náuseas” (βδελύττομαι, 1133).<sup>20</sup> El personaje es consciente de la depreciación que significa verse dominado por el temor, y solicita ser educado por Sócrates de

<sup>19</sup> La repercusión corporal de las emociones resulta para algunos un dato relevante para diferenciar las emociones básicas de las cognitivas. Entre las primeras se encontraría el miedo; entre las segundas, la envidia o el amor; cf. Griffiths (1997).

<sup>20</sup> Cf. también el v. 1178: Fid. “¿A qué le tienes miedo (φοβεῖ)?” / Estr.: “Al día viejo y nuevo”.

modo de volverse atrevido y osado (ἄρασός, τολμηρός, 445), vale decir, para espantar los temores que lo tienen acorralado.

Otro ejemplo interesante en la misma dirección es el de Agorácrito, el morcillero que, en *Caballeros*, vendrá a eliminar y reemplazar a Paffagonio, el esclavo favorito de Demo (personificación del “Pueblo”), bajo cuya máscara se esconde el demagogo Cleón. En una obra construida sobre la base de una alegoría en la que se equipara la *pólis* ateniense a la casa privada de Demo, los retratos de los personajes adquieren un significado específico en el entramado político de la pieza. Con la figura del morcillero se expone una ácida crítica a los gobernantes de la época y su metodología política. Y aunque acredita, según se menciona, la posesión de las condiciones necesarias para el liderazgo (217-218), — una serie de disvalores compendiados en una voz indecente (φωνή μιάρá), un linaje ruin (γέγονας κακῶς), y el conocimiento directo del mercado (ἀγοραῖος) — sin embargo, está desprovisto de la temeridad necesaria para dominar a Cleón y controlar la *pólis* (la casa privada de Demo). Al igual que con Estrepsíades, se hace evidente la necesidad de ser reeducado emocionalmente a los fines de ejercitar su poder y consolidar su dominio. Los reproches que recibe de parte de los otros esclavos de la casa van en tal sentido: “¡No temas! (μὴ δέδιθ’!)” (230), “¡Eh! tú, ¿por qué huyes?” (τί φεύγεις;); ¡Permanece (Οὐ μενεῖς;!), noble morcillero, no traiciones el asunto” (240-241); “¡Defiéndete y da la cara! (ἀμύνου κάπαναστρέφου πάλιν)” (244).<sup>21</sup> También como Estrepsíades, se da cuenta de que su falta de valor lo conduce al fracaso, y ruega por ello al Ágora — cual si fuese una divinidad — para que le otorgue el atrevimiento (θράσος, 637) que tanta falta le hace.<sup>22</sup> El tono burlesco con el que finalmente se dirigirá a Paffagonio, la risa frente a sus amenazas (696), la danza grotesca y el griterío con los que la acompaña (697) serán la prueba fehaciente de que su plegaria ha sido escuchada y que ya ningún temor lo persigue.

### 3. El miedo en la vida cívica

El miedo es una emoción de inspiración política, que, como señala Patera (2013) define las relaciones de los hombres en su vida ciudadana, además de con las instituciones, las leyes, y los dioses. A menudo es característico de la dinámica que determina las relaciones afectivas entre gobernantes y gobernados. Dado que la trama de *Caballeros* es altamente política, en virtud de que su diseño alegórico persigue un ataque sostenido contra el estilo político del liderazgo demagógico

<sup>21</sup> Cf. también 246: “Defiéndete, persíguelo, ponlo en fuga (ἀμύνου καὶ δίωκε καὶ τροπήν αὐτοῦ ποιοῦ); o “Golpéalo, persíguelo, desconciértalo, asístalo (παῖε καὶ δίωκε καὶ τάραττε καὶ κύκα) y aborrecécelo (βδελύττου)...” (251-252).

<sup>22</sup> El pedido se completa con el pedido de “soltura verbal” (γλωτταν εὔπορον) y “voz desvergonzada” (φωνήν τ' ἀναιδῆ) (636-638).

— concretamente contra Cleón al que considera su mayor representante<sup>23</sup> — acoge entre sus críticas la acusación de emplazar el temor en el centro de la vida ciudadana. En rigor, el temor permea toda la trama y se instala como tópico de debate.

Desde sus primeros versos (40–72), la obra advierte que Paflagonio, convertido en el líder de la casa, tiene a todos atemorizados; por igual a los otros esclavos hogareños, como los que representan a los generales Demóstenes y Nicías<sup>24</sup>, y también al amo, Demo, quien, viejo como es, acepta pasivamente sus pretensiones aun a costa de engaños, como el de presentarse a sí mismo como un amante o amigo (φίλος).<sup>25</sup> El Paflagonio intimida a sus pares con amenazas violentas y controla a Demo con oráculos inventados que, en sus manos, se vuelven una fórmula exitosa para generar miedo.<sup>26</sup> Nomás hacer su aparición, reconoce el morcillero que nadie querrá ser su aliado porque “[A Cleón] los ricos le tienen miedo (οἷ τε πλούσιοι δεδίασιν) y [ante él] la muchedumbre de los pobres se muere de terror (ὅ τε πένης βδύλλει λεώς) (Eq. 223–224)”. Como prueba fidedigna de lo que la ficción denuncia, la comedia se vale de su licencia para incorporar comentarios metateatrales, como el que explica que el actor que encarna al Paflagonio no lleva una máscara con el rostro de Cleón porque, “a causa del miedo” (ὑπὸ τοῦ δέους, v. 230), ningún fabricante ha querido retratarle.<sup>27</sup>

Esta imagen del demagogo que basa su poder en el temor que suscita en los otros se ve acompañada por la imagen del demagogo que nada teme, porque, paradójicamente, cuenta con el apoyo del pueblo, digamos, a pesar del miedo que despierta, o mejor, gracias a él. En palabras del Paflagonio: “No tengo miedo (Οὐ δέδοιχ') de ustedes” — en referencia al coro de caballeros — “mientras exista el Consejo (ἕως ἄν ζῆ τὸ βουλευτήριον) y la cara de Demo se estupidice (μακκοῶ)

<sup>23</sup> Cf. Sommerstein (1981, p. 2): “It is a violent attack on Cleon, but also on the whole style of political leadership of which he was the foremost representative”. Si bien es claro que Paflagonio alude a Cleón, no todos coinciden en que la comedia sea una crítica individualizada contra su persona. Por ejemplo, para Cartledge (1990, p. 46), “The chief target of *Knights* is unambiguously Kleon”, una opinión compartida, entre otros, por Dover (1972, p. 89) o McGlew (2002, p. 88); en cambio Osborne (2020), en la misma línea que Reckford (1987), subraya que el foco no está puesto en el individuo sino en el sistema.

<sup>24</sup> En la misma dirección se pronuncia Paduano (2009, p. 13): “La paura occupa tutto lo spazio tematico dell'incipit dei *Cavalieri* e si moltiplica nell'immagine gigantesca che gli oppressi hanno dell'oppressore e che determina la sua ubiquità (...) Il suo aspetto terrificante attiva un contrasto particolarmente sávido con l'accusa di vigliaccheria, che pure rimbalza con insistenza (vv. 368, 390, 443)”. Sobre la identidad de los esclavos, cf. Henderson (2003).

<sup>25</sup> En rigor, Demo clama ser un *erastés* (732), y la rivalidad entre el Paflagonio y el morcillero se plantea en términos de disputa por el enamorado; sin embargo, la edad de Demo vuelve improbable toda asociación con la pederastia. Para Scholtz (2004) el comportamiento de los dos rivales muestra una progresión que va desde la *philia* a la *kolakeia* para terminar en pederastia; sobre la relación erótica entre el pueblo y sus líderes, cf. también Tsoumpra (2018) y Simmons (2023).

<sup>26</sup> Cf. 197–201, 1015–1020, 1030–1034, 1037–1040, 1067–1068; no solo se trata de enunciar oráculos, sino también de ocultarlos cuando no son favorables. Sobre el carácter paródico de estos oráculos, cf. Platter (2007, pp. 108–142), lo que no impide la crítica de Aristófanes al uso político que se hace de ellos (Smith, 1989). Sobre su uso en *Caballeros*, cf. Bartoletti (2015).

<sup>27</sup> Según los escolios, el propio Aristófanes tuvo que interpretar al personaje, algo muy poco probable. Con respecto a los esclavos, que también representaban personajes históricos, cf. Sommerstein (1981, p. 3): “It may be added that it is probable that the actors playing the two slaves wore portraitmasks, since Aristophanes thinks it necessary to apologize (230–234) for not bringing on Cleon in such a mask”.



en las sesiones, sentado (καθήμενον)” (395–396). El control del propio miedo y la manipulación de los miedos ajenos han sido vistos como uno de los rasgos que distinguen a los líderes de las masas.

Aristófanes no está solo en su encarnizada crítica. También Tucídides se expresa en el mismo sentido, calcando la opinión de que, a través del miedo, los políticos ejercen la manipulación del pueblo. Imputa a Cleón de institucionalizar el miedo para obtener la victoria en la asamblea, pero marca un quiebre, en lo que al temor respecta, entre Cleón y sus antecesores. Pericles, a su parecer, habría hecho uso de un miedo prudente, útil, para conducir la deliberación asamblearia en aras del bien común, para hacer reflexionar a los atenienses, a diferencia de los que le siguieron, que impusieron el amedrentamiento del rival a través de la calumnia, la obstrucción de la confrontación dialéctica y el enfrentamiento (SANCHO ROCHER, 2015).<sup>28</sup>

El problema, sin embargo, no se origina en los gobernantes — este es uno de los mensajes más insistentes en la comedia de Aristófanes — sino, por sobre todo, en los gobernados. El demo es criticado por su temperamento cambiante (*metáboulos*, *Ach.* 630), sus decisiones rápidas — irreflexivas — (*takhyboulos*, *Ach.* 630) y, peor de todo, por ser amante de los halagos (*Ach.* 635), lo que lo vuelve vulnerable y fácilmente manipulable por parte de los oradores.<sup>29</sup> Porque, en rigor, teniendo todo el poder que le otorga el voto asambleario, de nada le sirve si resulta fácil de engañar y termina seducido por el discurso mentiroso de los demagogos:

Demo, tienes un poder hermoso poder (καλήν ... ἀρχήν), cuando todos los hombres te temen (δεδίασί) como si fueras un hombre tiránico (ἄνδρα τύραννον).<sup>30</sup> Pero eres fácil de engañar (εὐπαράγωγος) y te gusta ser adulado (θωπευόμενός) y seducido (κάξαπατώμενος)... (*Eq.* 1111–1117).

Cierto también es que Demo responde a esta acusación del coro revelando que él tiene el control sobre la situación, dado que, según apunta, voluntariamente se ha dejado engañar (1123) para disfrutar de lo que los demagogos le dan, una revelación que no coincide con lo que de su

<sup>28</sup> Cf. *Th.* 3.42.4. El quiebre entre Pericles y sus sucesores también se deja ver en *Caballeros*, en el oráculo robado al Paflogonio que señala la moralmente decreciente sucesión de líderes políticos (128–140).

<sup>29</sup> De temperamento cambiante también lo presenta Tucídides — abandonando a Pericles durante la guerra y la peste (2.65.3–4).

<sup>30</sup> El miedo mismo ha sido asimilado a la figura de un tirano. En Tucídides (II.63.2), Pericles también le dice al pueblo que ejercita un poder tiránico (τυραννίδα). A los que tienen el poder se les teme, por la posibilidad de infringir un daño, según Aristóteles (1382a32–33), a los enemigos.

actuación se deduce y, principalmente, no parece haber sido una estrategia que lo haya beneficiado.<sup>31</sup> Que sea el pueblo el que deba provocar el miedo de los demagogos — y no viceversa — es uno de los principales mensajes de *Caballeros*. Tal enseñanza, se espera que trascienda los límites de la escena y de sus personajes.

Sabido es el empeño didáctico de la comedia antigua por educar a su público, aconsejándole siempre lo mejor para la ciudad (ἐπὶ τὸ βέλτιον τὸ πρᾶγμα τῇ πόλει ξυνοίσεται, *Nu.* 594). Entre los muchos beneficios que se adjudica, Aristófanes, destaca el hecho de haber puesto un fin a sus engaños (παύσας ὑμᾶς ... ἐξαπατᾶσθαι, *Ach.* 634), y advertirles a los ciudadanos acerca de la clase de democracia que tienen (ὡς δημοκρατοῦνται, *Ach.* 642). Es esta pretensión de ejercer una influencia asesorando acerca de los asuntos públicos de Atenas la que explica el claro propósito de *Caballeros*, el de abrir los ojos al pueblo sobre el *modus operandi* de los políticos que lo manipulan a través del miedo. El poeta no cesará en este empeño: diecinueve años más tarde, en *Ranas*, persiste en la tarea de demostrar la necesidad de “quitar los miedos” que los demagogos infunden en el *demos*, toda una verdadera intervención en la experiencia afectiva de los espectadores.

Es justo que el coro sagrado aconseje (ξυμπαραινεῖν) y enseñe (διδάσκειν) lo mejor para ciudad. En primer lugar, nos parece, tratar igual a todos los ciudadanos (ἐξιῶσαι τοὺς πολίτας) y sacarles los miedos (κἄφελεῖν τὰ δέιματα). (*Ra.* 686-688; el subrayado es nuestro)

#### 4. Algunas conclusiones

Son las emociones un poderoso instrumento educativo por partida doble. Por un lado, se usan como medio para enseñar y, al mismo tiempo, ellas mismas deben ser educadas, al estar sujetas a intervenciones normativas, es decir, a determinaciones acerca de cómo y cuándo son adecuadas, de acuerdo con sus implicancias sociales, su valorización, su fuerza disciplinar, etc. Hemos visto que la educación emocional es una parte importante de la agenda pedagógica del poeta cómico. En concreto, la comedia alecciona acerca del miedo, porque, en su afán por hacer a los hombres mejores, contempla la necesidad de instruirlos también acerca de la mejor forma de sentir. Siendo el temor un medio de manipulación política — una función que hasta los dioses han sabido capitalizar

<sup>31</sup> Cf. 1123-1130: “Yo hago esas imbecilidades (ἡλιθιάζω) voluntariamente. (ἐκόν). Y disfruto (ἡδομαι) reclamando mi comida diaria y quiero mantener a uno que robe como único administrador (ἓνα προστάτην). Y cuando está lleno, levanto la mano y lo golpeo (ἐπάταξα)”. Y 1145-1150: “Y los vigilo todo el tiempo, haciéndoles creer que no los veo cuando roban. Y entonces, los hago vomitar lo que me han robado, poniéndolos a prueba con el embudo de la urna”. Coincidimos con la lectura de Tsoumpra (2018, p. 126) acerca de la engañosa transformación de Demo: “Demos’ transformation is not substantial, as he remains as stupid as he used to be, and perhaps even more, since he is under the impression that he has undergone a change. Nothing has changed: Demos remains in the grip of demagogues”.

—, característica de la relación de los gobernantes con las masas, la comedia no solo refleja los mecanismos naturales y sociales del miedo experimentado o provocado, sino que educa acerca de las estrategias específicas para gestionar y redireccionar los temores e incertidumbres típicos de la vida cívica.

El miedo, como también hemos visto, define las relaciones del héroe cómico con sus adversarios: estos le temen, y él, en cambio, es un “panza-sin-miedo” (ἀφοβόσπλαγχνος *Ra.* 496), para usar un neologismo acuñado por el propio Aristófanes para describir, en forma humorística, al corajudo. Puestos a pensar en la repercusión en el público de este ‘perfil emocional’ del héroe cómico, en vistas de que suele pensarse que todo heroísmo, por la simpatía que acarrea, lleva consigo cierto grado de ejemplaridad didáctica, sería lícito preguntarnos si la mentada *aphobia* del héroe cómico podía ser vista como algo a ser emulado por parte del auditorio. Al respecto, importa recordar que el héroe cómico es un personaje paradójico, en la medida en que, si bien su comportamiento atiende a fines justos, buenos y honrados, no descarta actuar por fuera de la ley violando también los protocolos sociales y éticos (cf. ROSEN, 2014). En esa dirección, según entendemos, su *aphobia* forma parte de las características transgresoras de su factura, poco recomendable en el mundo real fuera de la escena. La ausencia completa de temor (ἀφοβία) — de acuerdo con Aristóteles — es propia de locos o insensibles (μαινόμενος ἢ ἀνάληγτος) (cf. *EN* 1115b24-28), porque el miedo, en ciertas circunstancias es necesario y legítimo; como dice el Estagirita, nos vuelve “deliberativos” (*Rh.* 1383a6-7: ὁ γὰρ φόβος βουλευτικούς ποιεῖ), indica cierta esperanza de que la situación puede superarse (*Rh.* 1383a5-6: ἀλλὰ δεῖ τινα ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἀγωνιῶσιν) y, lejos de hacernos cobardes, está en la base de la valentía.<sup>32</sup> Y no solo Aristóteles se pronunció positivamente a favor de un miedo regulado, sino también Sócrates, en *Memorabilia* 3.5.5-6, donde afirmaba que el miedo hacía a los hombres más obedientes y disciplinados (εὐπειθεστέρους καὶ εὐτακτοτέρους), ilustrando con lo que ocurre en los barcos cuando los marineros temerosos, por una tormenta o por el enemigo, obedecen a las instrucciones.<sup>33</sup>

Porque las emociones dan forma, o espejan, valores, jerarquías sociales, estructuras de poder, o filiaciones políticas, estudiar en qué situaciones, con qué fines y el modo en que son suscitadas, exhibidas u ocultadas, propicia una mejor comprensión del mundo griego a través de sus

<sup>32</sup> En la *Ética a Nicómaco* (*EN* 1115b17-18) el Estagirita señala que el temor es también un componente del coraje: “El que afronta (ὑπομένων) y teme (φοβούμενος) las cosas que debe y por la causa que debe (ἃ δεῖ καὶ οὗ ἕνεκα) — cómo debe y cuándo debe (ὡς δεῖ καὶ ὅτε) — e igualmente tenga confianza (θαρρῶν), es un valiente (ἀνδρεῖος)”. En la misma dirección se expresa Platón en *República* (429a-430c), cuando hace depender el coraje cívico de la corrección de las opiniones en lo que respecta a lo que debe o no ser temido, y en *Fedón* (68d), donde la valentía también se asocia al temor: el hombre con coraje enfrenta la muerte por el temor a grandes males. Un caso de miedo deliberativo en Aristófanes es el que inducen a sentir las *Nubes* por los dioses (ὅπως ἄν εἰδῆ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι, *Nu.* 1461) en la comedia homónima.

<sup>33</sup> Cf. *Euménides* de Esquilo, 696-699 (en boca de Atenea): “Ni anarquía ni sumo poder aconsejo respetar a los ciudadanos, y no expulsar el miedo (τὸ δεινὸν) de la ciudad por completo. Porque, ¿quién de los mortales es justo, si no le teme a nada (δεδοικῶς μηδέν)?”.

textos. Como lo ha expresado Chaniotis (2021, p. 15), no estudiamos los textos para comprender solo las emociones, sino que estudiamos las emociones para comprender mejor los textos.

## Referências bibliográficas

- ANDRISANO, Angela. Empusa, nome parlante (Ar. Ran. 288ss.)? In: Ercolani, A (ed.). **Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödi.** Stuttgart / Weimar: Metzler, 2002, pp. 273-297.
- BALLOT, Ryan. **Courage in the Democratic Polis: Ideology and Critique in Classical Athens.** Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BARTOLETTI, Tomás. Oráculos burlados y enigmas cómicos en *Caballeros* de Aristófanes. *Emerita*, 83, pp. 23-45, 2015.
- CAIRNS, Douglas. A Short History of Shudders. In: Chaniotis, A.; Ducrey, P. (eds.). **Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, and Material Culture.** Stuttgart: Franz Steiner, 2013, pp. 85-107.
- CAIRNS, Douglas. **The Horror and the Pity: Phrike as a Tragic Emotion.** *Psychoanalytic Inquiry*, 34, pp. 75-94.
- CAIRNS, Douglas. Introduction. In: Cairns, D. (ed.). **A Cultural History of the Emotions in Antiquity.** London: Bloomsbury, 2019, pp. 1-63.
- CAIRNS, Douglas. Emotions through Time. In: Cairns, D.; Hinterberger, M.; Pizzone, A.; Zaccarini, M. (eds.). **Emotions through Time: From Antiquity to Byzantium.** Tübingen: Mohr Siebeck, 2022, pp. 3-33.
- CARRIERE, Jean-Claude. **Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque, suivre d'un choix de fragments.** Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- CHANIOTIS, A. The Social Construction of Emotion: a View from Ancient Greece. **Current Opinion in Behavioral Sciences**, 24, pp. 56-61, 2018.
- CHANIOTIS, Angelos. Display, and Performance of Emotions. Introduction. In: Chaniotis, A. (ed.). **Unveiling Emotions III. Arousal, Display, and Performance of Emotions in the Greek World.** Stuttgart: Franz Steiner, 2021, pp. 9-30.
- COLOMBETTI, Giovanna. What Language Does to Feelings. **Journal of Consciousness Studies**, 16.9, pp. 4-26, 2009.
- DELUMEAU, Jean. **La peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Une cité assiégée.** Paris: Fayard, 1978.
- DOVER, Kenneth. **Aristophanic Comedy.** Berkeley, University of California Press, 1972.
- GRIFFITHS, Paul. **What Emotions Really Are. The Problem of Psychological Categories.** Chicago: The University of Chicago Press, 1977.
- GRIMALDI, William M. A. **Aristotle, Rhetoric II: A Commentary.** New York: Fordham University Press, 1988.
- HENDERSON, Jeffrey. When an Identity Was Expected: The Slaves in Aristophanes' Knights. In: G. W. Bakewell, G. W.; Sickinger, J. P. (eds.). **Gestures: Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy presented to Alan L. Boegehold.** Oxford: Oxbow Books, 2003, pp. 63-73.
- KONSTAN, David. **The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature.** Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2006.
- KÖVECSES, Zoltan. **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human**

- Feeling**. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2000.
- MCGLEW, James. **Citizens on Stage: Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- MCLEISH, Keith. **The Theatre of Aristophanes**. Bath: Thames and Hudson, 1980.
- MEHL, Véronique. Approche sensible et inscriptions somatiques de la peur dans le monde grec antique. In: Patera, M.; Perentides, S.; Wallensten, J. (eds). **La peur chez les grecs. Usages et représentations de l'Antiquité à l'ère chrétienne**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2023, pp. 89-100.
- NAGY, Gregory. The Subjectivity of Fear as Reflected in Ancient Greek Wording. **Dialogues**, 5, pp. 29-45, 2010.
- OSBORNE, Robin. Politics and Laughter: the Case of Aristophanes' Knights. In: Ralph, R.; Foley, H. (eds.). **Aristophanes and politics: New Studies**. Leiden: Boston: Brill, 2020, pp. 24-44.
- PADUANO, Guido. Degrado e miracolo. In: **Aristofane: I Cavalieri**. Milano: Bur, 2009, pp. 5-28.
- PATERA, Maria. Reflections on the Discourse of Fear in Greek Sources. In: Chaniotis, A.; Ducrey, P. (eds.). **Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, and Material Culture**. Stuttgart: Franz Steiner, 2013, pp. 109-134.
- PATERA, Maria. **Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au présent: peurs enfantines et adultes**. Leiden; Boston: Brill, 2014.
- PATERA, Maria. Introduction. La peur chez les Grecs, remarques introductives. In: Patera, M.; Perentides, S.; Wallensten, J. (eds.). **La peur chez les grecs. Usages et représentations de l'Antiquité à l'ère chrétienne**. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2023, pp. 15-26.
- PLATTER, Charles. **Aristophanes and the Carnival of Genres**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- RACKHAM, Harris. **Aristotle: Nicomachean Ethics**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1926.
- RECKFORD, Kenneth. **Aristophanes' Old-and-New Comedy. 1. Six essays in perspective**. Chapel Hill / London: University of North Carolina Press, 1987.
- RHODES, Peter J. **Thucydides: History**. Warminster: Aris & Phillips, 1988-1998.
- ROSEN, Ralph. The Greek Comic Hero. In: Revermann, M. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Comedy**. Cambridge: University Press, 2014, pp. 222-240.
- ROSS, William D. **Aristotelis Ars Rhetorica**. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- RUFFELL, Ian. Character Types. In: Revermann, M. (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Comedy**. Cambridge: University Press, 2014, pp. 147-167.
- SANCHO ROCHER, Laura. Temor, silencio y deliberación: la inhibición de la opinión en Tucídides. *Gerión*. **Revista de Historia Antigua**, 33, pp. 47-66, 2015.
- SCHOLTZ, Andrew. Friends, Lovers, Flatterers: Demophilic Courtship in Aristophanes' Knights. **Transactions of the American Philological Association**, 134.2, 263-293, 2004.
- SIFAKIS, George, M. The Structure of Aristophanic Comedy. **The Journal of Hellenic Studies**, 112, pp. 123-142, 1992.
- SIMMONS, Robert. **Demagogues, Power, and Friendship in Classical Athens: Leaders as Friends in Aristophanes, Euripides, and Xenophon**. London: Bloomsbury, 2023.
- SMITH, Nicholas. Diviners and Divination in Aristophanic Comedy. **Classical Antiquity**, 8.1, pp. 140-158, 1989.
- SOMMERSTEIN, Alan. **The Comedies of Aristophanes**. Warminster: Aris & Phillips, 1980-2001.
- SOMMERSTEIN, Alan. **The Comedies of Aristophanes, Vol. 2: Knights**. Warminster: Aris & Phillips, 1981.

- THIERCY, Pierre (1986). **Aristophane: fiction et dramaturgie**. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- TSOUMPRA, Natalia. The Politics of Hopelessness: Thucydides and Aristophanes' Knights. In: Kazantzidis, G.; Spatharas, D. (eds.). **Hope in Ancient Literature, History, and Art**. Berlin: De Gruyter, 2018, pp. 111-130.
- WHITMAN, Cedric. **Aristophanes and the Comic Hero**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1964.

