

El mortero del tirano: cosificación, voracidad y agencia internacional en *Paz*, de Aristófanes (vv. 236-300)

The tyrant's mortar: reification, voracity and international agency in Aristophanes' *Peace* (vv. 236-300)

Emiliano J. Buis

<https://orcid.org/0000-0002-8138-1962> – E-mail: ebuis@derecho.uba.ar

RESUMEN

Desde una perspectiva teórica interesada en la funcionalidad de la cultura material y sus implicancias para la comprensión de la comedia griega, este artículo se ocupará de analizar, en la obra *Paz* (421 a.C.), el episodio del ingreso de Guerra (*Pólemos*) y la descripción de sus preparativos culinarios hacia el final del prólogo (vv. 236-300). Guerra, representado como un tirano panhelénico capaz de ejercer fuerza sobre los objetos que lo rodean, reemplaza en su personificación la agencia divina y es contrapuesto en estos versos a la descripción pasiva de las ciudades como meros ingredientes de la receta de una salsa que pretende consumir. Irónicamente, la obra dejará entrever que la cosificación termina funcionando como una instancia disparadora de la subjetividad política en el plano internacional.

Palabras clave: Aristófanes. *Paz*. Cultura material. Agencia política. Guerra.

ABSTRACT

From a theoretical perspective interested in the functionality of material culture and its implications for the understanding of Greek comedy, this article will analyze, in *Peace* (421 B.C.E.), the episode of War's entrance and the description of his culinary preparations towards the end of the play's prologue (vv. 236-300). War (*Polemos*), represented here as a Panhellenic

tyrant capable of exerting force over the objects around him, replaces in its personification the divine agency and is opposed in these verses to the passive description of the cities as mere ingredients of a sauce recipe he intends to eat. Ironically, the play will show that reification ends up functioning as a triggering instance of political subjectivity at the international level.

Keywords: Aristophanes. *Peace*. Material culture. Political agency. War.

Introducción

Representada por primera vez en las Grandes Dionisias del 421 a.C., poco días antes de la firma del tratado de Nicias, la comedia *Paz* incluye alusiones indirectas a la Guerra del Peloponeso que acuciaba a Atenas. Aristófanes nos ofrece aquí una obra que, lejos de la dramática realidad del público casi una década después del inicio del conflicto, procura crear un mundo lejano en el que el protagonista se distancia físicamente del universo real para recuperar a la Paz personificada (*Eiréne*), atrapada en una caverna. La dimensión alegórica y utópica que ha poblado las reflexiones de la crítica ha servido como clave de lectura en desmedro de un interés por explorar los entretelones políticos específicos que brindaron el telón de fondo para la puesta en escena. En el marco de un proyecto de investigación mayor¹, me interesa indagar en los modos en que se construye lo político a partir de la exploración de la antítesis que se instala en la obra entre sujetos y objetos, a los efectos de examinar en la puesta en crisis de la agencia los obstáculos del diálogo internacional en tiempos de conflicto armado.

Desde una perspectiva teórica interesada en la funcionalidad de la cultura material y sus implicancias para la comprensión de la comedia griega, este artículo se ocupará de analizar, en la comedia *Paz*, el episodio del ingreso de Guerra (*Pólemos*) y la descripción de sus preparativos culinarios hacia el final del prólogo de la obra (vv. 236-300). Guerra, presentado como un tirano panhelénico capaz de ejercer fuerza sobre los objetos que lo rodean, reemplaza en su personificación la agencia divina y se contrapone en estos versos a la descripción pasiva de las ciudades como meros ingredientes de una salsa destinados a perder identidad en su mezcla. Irónicamente, como se verá, la obra deja entrever que la cosificación termina funcionando como una instancia disparadora de la subjetividad política en el plano diplomático.

Los trastos olímpicos

Paz comienza con un designio claro del héroe cómico, el campesino Trigeo; quiere preguntarle a Zeus qué piensa hacer con el destino de los griegos (vv. 105-106). El plan ambicioso comienza a consumarse rápidamente a través de una clara parodia al viaje de Belerofonte en su Pegaso². Montado en un escarabajo gigante, Trigeo arriba al Olimpo ya hacia

¹ Esta ponencia se inscribe en el marco de las tareas llevadas a cabo en el Proyecto de Investigación "La ironía como recurso retórico en el lenguaje judicial ateniense (EIRONEIA)" (SI3/PJI/2021-00208), dirigido por la Prof. Raquel Fornieles Sánchez (Universidad Autónoma de Madrid), aprobado y financiado en el marco del Programa de Proyectos I+D+I de la Comunidad de Madrid (Convocatoria 2021), con lugar de trabajo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, España (2021-2023). También las conclusiones integran las reflexiones del Proyecto de Investigación UBACYT "Representar el *páthos*. Dinámicas emocionales y regulaciones afectivas en los testimonios literarios e iconográficos de la antigua Grecia" (Código 20020190100205BA, Modalidad 1 / Tipo C / Conformación III), que dirijo en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2020-2024).

² En el v. 76 se compara al escarabajo con el caballo alado, en una clara parodia del fr. 306 del *Belerofonte* de Eurípides.

el final del prólogo de la pieza (v. 176-177) y se dispone a de ese modo a poner en contacto el mundo de los mortales con el ámbito de los dioses. El plano de los objetos resulta un elemento estructurante del proyecto humorístico desde la presentación de las primeras ideas: se indica que, para evitar la caída trágica durante el ascenso, Trigeo empleará un remo, y su escarabajo servirá de nave (*Paz*, vv. 142-143):

ἐπιτήδες εἶχον πηδαλιον ὧ χρησομαι
το δε πλοιον ἐσται Ναξιουργης κανθαρος.³

Con ese propósito tengo un remo, del que me voy a servir; y mi barco será un escarabajo fabricado en Naxos.

La transformación del insecto en un vehículo da cuenta de un trabajo productivo, indicado por la procedencia de su manufactura (*Ναξιουργής*), que lo convierte en un instrumento con el que se facilitará el traslado hacia los dioses⁴. A su vez, la dimensión de la materialidad se refuerza con las alusiones sexuales implícitas al rol del campesino (el remo como instrumento fálico que usará; cf. HENDERSON 1999, p. 123), papel activo que de hecho también se distingue en su propio nombre parlante⁵.

El desplazamiento físico del protagonista, que finalmente se desplazará hasta el Olimpo, lo colocará frente a otras instancias de reificación. Como nos enteramos enseguida, los dioses se han ido del monte y, como bien señala Hermes, solamente han dejado una serie de implementos de cocina (vv. 200-202):

Τρ. πῶς οὖν σὺ δῆτ' ἐνταῦθα κατελείφθης μόνος;
Ἑρ. τὰ λοιπὰ τηρῶ σκευάρια τὰ τῶν θεῶν,
χυτρίδια καὶ σανίδια κάμφορείδια.

Trigeo: – ¿Y entonces cómo te dejaron acá solo?

Hermes: – Custodio los cacharros restantes de los dioses: ollitas, tablillas y jarritas.

Los trastos identificados como restos de la ocupación divina resultan significativos, en la medida en que su alusión desplaza la existencia misma de los dioses y pone en crisis la toma de decisiones subjetiva en el plano olímpico. Y ello tiene un fundamento político: la explicación de la sola presencia de las cosas responde a criterios relacionados con la actitud griega en materia de agencia internacional: los dioses se enojaron (v. 204) porque las *póleis* no aceptaron ninguno de los acuerdos de paz propuestos en los primeros diez años de la guerra (vv. 211-219)⁶.

Toda esta insistencia en los objetos domésticos a lo largo de los primeros versos de la obra no es sorprendente, especialmente si tenemos en cuenta la altísima frecuencia con la que la comedia recurre a las cosas materiales⁷. La atención que puede prestarse a dichos instrumentos responde bien a las nuevas corrientes de interpretación de las fuentes antiguas que procuran

³ Los textos griegos de la comedia corresponden a la edición crítica de Olson (1998). Para el cotejo textual, sin embargo, se tuvieron las otras ediciones consignadas en el listado bibliográfico final. Las traducciones al español me corresponden en todos los casos.

⁴ De modo interesante, subyace aquí una alusión a la realidad internacional de la época: Naxos, que había sido una gran potencia naval a fines del s. VI a.C. (cf. Hdt. 5.30.4), fue vencida por Atenas unas décadas antes de la Guerra del Peloponeso. Ver Olson (1998, p. 95-96),

⁵ Acerca de los diferentes matices del nombre *Τρυγαῖος* y su relación con el hecho de cosechar las frutas (*τρυγᾶν*), ver Hubbard (1991, p. 140) y Hall (2006, p. 328-333).

⁶ "It was not surprising if the gods were angry" (MACDOWELL, 1995, p. 183).

⁷ Pueden verse, por ejemplo, los análisis de Poe (2000, p. 256-295) y Revermann (2013, p. 77-88), que identifican la importancia de estos elementos tangibles.

complementar las miradas antropocéntricas con otras lecturas más originales. De hecho, la importancia de la cultura tangible ha sido relevada por las nuevas tendencias teóricas establecidas por el llamado Nuevo Materialismo, que se ocupa de poner en crisis la agencia antropocéntrica para comprender el mundo a partir del rol de los objetos (PROWN, 1982, p. 1; MILLER, 2005, p. 5).

El foco en esta dimensión material radica en mostrar que las cosas visibles, que circulan y que manipulamos, resultan entes vitales (BENNETT, 2010), que con su naturaleza dinámica pueden engendrar consecuencias concretas y resultar constitutivos tanto de nuestra identidad individual como colectiva (MILLER, 2008). Lejos de su aparente inercia, las cosas contribuyen a la constitución de las relaciones sociales⁸ y sirven como focos que traducen una pluralidad de valores históricos y culturales⁹.

En el caso de la comediografía aristofánica, a la luz de estas aproximaciones, el énfasis en los artefactos permite resignificar la oposición tradicional entre sujeto y objeto y, con ello, repensar las bases de la puesta en escena de las decisiones políticas en tiempos de enfrentamiento bélico.

Violencia política, cosificación y las metáforas culinarias

La Paz, protagonista alegórica de la obra, es objetivada en tanto resulta víctima pasiva del accionar de Guerra. Hermes se lo explica con claridad a Trigeo cuando da cuenta de la situación reinante: ὁ Πόλεμος αὐτὴν ἐνέβαλ' εἰς ἄντρον βαθύ ("Guerra la metió adentro de una caverna profunda", v. 223). Con este movimiento de Guerra, se consigue anular el accionar de los mortales, quienes se ven impedidos de tomarla (*lambáno*): ἵνα μὴ λάβητε μηδέποτ' αὐτήν ("para que ustedes no la agarren nunca", v. 226). Tratándose — como se verá más adelante — de una estatua de la diosa *Eiréne* (vv. 617-618), no es llamativo entonces que la Paz aparezca, materializada, como el objeto pasivo de hechos ajenos que se ejercen sobre ella.

En los versos siguientes, se explicará con detalle cuál es el plan de Guerra a través de la descripción de una serie de acciones determinadas por una activa virulencia (vv. 226-235):

Τρ. εἰπέ μοι,
ἡμᾶς δὲ δὴ τί δρᾶν παρασκευάζεται;
Ἔρ. οὐκ οἶδα πλὴν ἓν, ὅτι θυεῖαν ἐσπέρας
ὑπερφυᾶ τὸ μέγεθος εἰσηνέγκατο.
Τρ. τί δῆτα ταύτη τῇ θυεῖᾳ χρήσεται;
Ἔρ. τρίβειν ἐν αὐτῇ τὰς πόλεις βουλεύεται.
ἀλλ' εἴμι· καὶ γὰρ ἐξιέναι, γνώμην ἐμήν,
μέλλει. θορυβεῖ γοῦν ἔνδοθεν.
Τρ. οἴμοι δειλαιός.
φέρ' αὐτὸν ἀποδρῶ· καὶ γὰρ ὥσπερ ἡσθόμην
καυτὸς θυεῖας φθέγμα πολεμιστηρίας.

Trigeo: ¿Qué es lo que prepara hacernos?

Hermes: Sólo sé una cosa: que anoche metió en casa un mortero de enorme tamaño.

Trigeo: ¿Y en qué va a usar ese mortero?

Hermes: Está planeando machacar en él tus ciudades. Pero mejor me voy, porque en mi opinión está justo a punto de salir, al menos está haciendo ruido adentro.

⁸ En opinión de Gell (1998, p. 20), cabe distinguir los agentes "primarios" (los seres que poseen intención) de aquellos "secundarios" (los artefactos que permiten a los primeros ejercer su agencia de modo efectivo).

⁹ Acerca de los fundamentos de la "teoría de las cosas" (*thing theory*), ver Brown (2001, 2004 y 2015).

Trigeo: ¡Ay de mí, desgraciado! Me voy a escapar con cuidado de él, porque me pareció a mí también oír una voz de mortero de guerra.

Antes de la temible presencia de Guerra en escena, la descripción de sus actos en boca de Hermes instala de modo evidente el plano de la materialidad: los verbos *dráo*, focalizado en la actividad, y *paraskeuázomai*, que remite a los objetos (*tà skeúe*) llevan a preguntarse por el propósito de Guerra: su ambición consiste en machacar las ciudades (*τρίβειν τὰς πόλεις*). La metáfora gastronómica, que caracteriza toda la comedia de principio a fin¹⁰, cobra aquí un especial sentido a partir de la descripción del conflicto como si se tratase de la preparación de una pasta con *póleis* molidas. La mención de la salsa o *myttotós* — (que aparece en el v. 247 y que ha sido analizada en su complejidad por GARCÍA SOLER, 2007) — instala un cruce entre lo público y lo privado que pronto se canaliza a través de un objeto indispensable: el mortero (*thyeía*) en el cual se van a mezclar los ingredientes.

A mitad de camino entre el plano de lo culinario y el ámbito bélico, el mortero será caracterizado como un instrumento de guerra que se personifica mediante la emisión de un sonido humano (*pthégma*). Así, las ciudades, ingredientes de la receta, se contraponen al accionar de Guerra y su mortero, que son descriptos de modo conjunto: en efecto, incluso desde el léxico, la mención del “mortero de guerra” (*θυείας... πολεμιστηρίας*, v. 235) deja en claro que cocinero e instrumento de trabajo aparecen fusionados en una única agencia¹¹.

Esta intersección entre las cosas y las personas se refuerza tan pronto como Guerra entra en escena y Trigeo se oculta para presenciar su aparición, como un espectador más, desde lejos. Todo está ya dispuesto para el desafío culinario (cf. NEWIGER, 1957, p. 111-119). En un crescendo geográfico, que comienza por mencionar a los enemigos de Atenas para terminar en el corazón de la ciudad, se presentan en orden los productos que se van echando en el mortero: los puerros de Prasia, el ajo de Mégara, el queso siciliano y la miel ateniense, todos los cuales son descriptos sucesivamente a partir del énfasis en una precaria subjetivación de cada pueblo antes de su eliminación: son los vv. 242-243 (*ἰὼ Πρασιαὶ τρεῖς ἄθλια καὶ πεντάκις / καὶ πολλοδεκάκις, ὡς ἀπολεῖσθε τήμερον*, “¡Ay, Prasia, tres veces desdichada y cinco veces y decenas de veces! ¡Cómo vas a ser destruida hoy!”), 246-247 (*ἦ Μέγαρά Μέγαρ’, ὡς ἐπιτετρίψεσθ’ αὐτίκα / ἀπαξάπαντα καταμεμυττωτευμένα*, “Mégara, Mégara, ¡cómo vas a ser machacada, toda entera, hecha enseguida puré!”) y 250 (*ἰὼ Σικελία, καὶ σὺ δ’ ὡς ἀπόλλυσαι*, “¡Ay, Sicilia, cómo estás destruida tú también!”). En efecto, los tres vocativos consecutivos, que colocan a las ciudades afectadas como futuras víctimas, desembocarán en una anulación completa de cada una de ellas¹². Así, aunque personificadas desde las invocaciones y los atributos que las definen, en el menjunje pronto perderán su identidad y su capacidad de intervención¹³.

¹⁰ Reckford (1979, p. 193) pone en relación el plano alimenticio y la dimensión política: “...one may be grateful to emerge from the monstrously perverted world of dung-eating, dogs, and demagogues – in Cleon’s world – into a realm of good food and drink, good sights and sounds and smells, peace and country matters and sex and sport and holiday, all rightly and joyfully confused”.

¹¹ Hubbard (1991, p. 151) compara la presencia de estos instrumentos y de los ingredientes gastronómicos con la mención de los utensilios de cocina en la escena del juicio de Labes de *Avispas*, tomando en consideración la profunda intertextualidad que puede encontrarse entre ambas comedias. Sin embargo, considero que, a diferencia de lo que ocurre con el proceso doméstico para juzgar al responsable de haber robado y comido el queso siciliano, aquí los productos de cocina no aparecen personificados sino que, al contrario, se trata de ciudades que se ven reificadas para ser molidas.

¹² “His threats both sum up the previous decade of conflict in the Greek world and represent preparations for a new and seemingly final cataclysm, so that his projected victims are all areas that have already suffered in the fighting but the fut. Tense is still required in 243 and 246” (OLSON, 1998, p. 117-118).

¹³ De hecho, la referencia a la región del Ática ya no la identifica por un sustantivo en vocativo, sino a través de un adjetivo gentilicio que, al final del verbo, modifica en segunda posición atributiva el núcleo del objeto directo de un verbo de acción: *φέρ’ ἐπιγέω καὶ τὸ μέλι τούτῃ τᾶτικόν* (“Aquí vierto también esta miel ática”, v. 252).

Una vez introducidas en el mortero, la violencia contra las ciudades y la imagen fálica de la herramienta que las oprime contribuyen, a través de una metáfora sexual, a reforzar este juego de actividad y pasividad del que está imbuida la escena (JAY-ROBERT, 2009, p. 145). No hay dudas de que, en estos múltiples niveles, Aristófanes explota la cosificación inherente a las relaciones de consumo (erótico y alimenticio), que caracterizaba las actividades económicas propias del universo ateniense contemporáneo¹⁴, para indicar los efectos deshumanizantes del conflicto armado.

Sin embargo, el hecho de no encontrar una mano de mortero para triturar las *póleis* demorará cómicamente que puedan entremezclarse y procesarse las sustancias. Es así que Guerra le pedirá a su asistente Alboroto (*Kýdoimos*) que le alcance una (vv. 259-261)¹⁵:

Πό. οἷσεις ἀλετριβανον τρέχων;
Κύ. ἀλλ', ὦ μέλε,
οὐκ ἔστιν ἡμῖν· ἔχθες εἰσωκίσαμεθα.
Πό. οὐκουν παρ' Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ πάνυ;

Guerra: – Corre a traerme una mano de mortero. Alboroto: – Pero, querido, no tenemos; ayer nos hemos mudado. Guerra: – Entonces ve a buscar una de los atenienses, rápido.

La mano de mortero (*ἀλετριβανος*) se convierte aquí en el elemento central sobre el que girarán los versos siguientes. A tal punto ello es así que, en contraposición a la importancia progresiva de este objeto, los individuos se verán rápidamente desprovistos de su condición humana. Dirá Trigeo al público en los vv. 263-266:

ἄγε δὴ τί δρωμεν ὦ πόνηρ' ἀνθρώπια;
ὄρᾳτε τὸν κίνδυνον ἡμῖν ὡς μέγας.
εἶπερ γὰρ ἤξει τὸν ἀλετριβανον φέρων,
τούτῳ ταράξει τὰς πόλεις καθήμενος.

Vamos, desgraciados hombrecitos, ¿qué haremos? Vean cuán grande es para nosotros el peligro. Pues si vuelve trayendo la mano del mortero, sentado revolverá con ella las ciudades.

Frente a la cosificación de los griegos, convertidos pasivamente en meros hombrezuelos (*ἀνθρώπια*) incapaces de actuar (*δρωμεν*) frente al peligro, la insistencia en el mortero remite al accionar típico de los demagogos: la expresión *ταράξει τὰς πόλεις* (“revolverá las ciudades”) juega con el sentido culinario de un verbo típico de la intensa actividad política de quienes pretenden mover las masas y manipular al pueblo¹⁶.

La mano y el mortero, así, se convierten rápidamente en el instrumento central con el que se despliega el comportamiento voraz de Guerra: resultan herramientas mediante las cuales se terminan moliendo o triturando las diversas comunidades cívicas para permitir su posterior ingesta. Con ello, la “guerra” y el “alboroto”, valores abstractos e intangibles, terminan – de modo contrario – transformándose en sujetos físicos de la acción a través de la metáfora culinaria y de

¹⁴ Acerca del carácter simbólico de los objetos de estas pasiones humanas, ver Davidson (1998). Sobre los cruces simbólicos entre la comida y el sexo, ver Wilkins (2000, p. 36-38).

¹⁵ De hecho, la violencia también se ejerce aquí: Guerra lo golpea a Alboroto en sus orejas para mandarlo a buscar la mano del mortero (vv. 255-256); cf. Riess (2012, p. 269).

¹⁶ En comedia, este verbo suele ser mayormente atribuido a los demagogos como Cleón; ver Edmunds (1987a, p. 5-16) y (1987b, p. 233-263). Acerca de la “agitación” política provocada por estos nuevos políticos que resultan blancos de la invectiva aristofánica, ver Franco San Román (2014, p. 487-488; 2015, p. 26). Sobre el alcance metafórico del verbo en Aristófanes, ver Taillardat (1965, p. 348, párr. 597).

la apetencia¹⁷. Un pasaje de *Caballeros* resulta útil, en este punto, a efectos comparativos. Se trata de los vv. 214-219, en los cuales se ofrece la “receta” para un ejercicio demagógico eficaz:

φαυλότατον ἔργον· ταῦθ' ἄπερ ποιεῖς ποίει·
τάραττε καὶ χόρδευ' ὁμοῦ τὰ πράγματα
ἅπαντα, καὶ τὸν δῆμον ἀεὶ προσποιοῦ
ὑπογλυκαίνων ῥηματίοις μαγειρικοῖς.
τὰ δ' ἄλλα σοι πρόσεστι δημαγωγικά·
φωνὴ μιαρὰ, γέγονας κακῶς, ἀγοραῖος εἶ·
ἔχεις ἅπαντα πρὸς πολιτείαν ἃ δεῖ...¹⁸

Es muy sencillo; haz lo que precisamente sueles hacer. Agita y manipula todos asuntos juntos y atrae al pueblo edulcorándolo con palabritas de cocinero. Las otras cualidades de demagogo las tienes: una voz repulsiva, un origen de baja calaña, y eres del ágora. Tienes todo lo que es necesario para la actividad política...

El ejercicio del poder, en estos pasajes, se materializa en el listado de sustancias y productos requeridos, como si de una receta se tratara¹⁹. En *Paz*, esta relación entre la preparación de la pasta y el accionar político se enfatiza con los regresos fallidos de Alboroto, quien se lamenta de que, en sus misiones, no consiguió encontrar ninguna mano de mortero ni en Atenas ni en Esparta. Cuando diga en los vv. 269-270: ἀπόλωλ' Ἀθηναίοισιν ἀλετριβανος, / ὁ βυρσοπώλης, ὃς ἐκύκα τὴν Ἑλλάδα (“Se les rompió a los atenienses la mano de mortero, el vendedor de cueros que agitaba Grecia”), la acción del verbo *kykáo* (que también carga las tintas en el accionar demagógico) se invalida y el actor político se vuelve mero instrumento de una voluntad ajena. Del mismo modo luego, en el 281b-282, se describe la situación semejante que se vive entre los espartanos: ἀπόλωλε γὰρ / καὶ τοῖς Λακεδαιμονίοισιν ἀλετριβανος (“Pues se les rompió también a los lacedemonios la mano de mortero”).

Aquí, la mención solapada a los demagogos Cleón y Brásidas —respectivamente asimilados a sendas manos de morteros — apunta precisamente al hecho de la muerte de ambos en la batalla de Anfípolis en el verano del año anterior: el verbo *apóllymi*, antes usado para el deterioro de los objetos, aquí se refiere a la pérdida de la vida. La asimilación de ambos políticos con ἀλετριβανοί que se llevan y traen (el verbo *phéro* aparece tanto en el v. 268b como en el 281a) deja entrever entonces una clara manipulación de estas figuras. En una operación que Komornicka (1964, p. 87-88) llama “objetivación” (*Versalichung*), ellos son intercambiados entre aliados como cacharros de cocina entre vecinos. La alusión al préstamo y empleo en Tracia de Brásidas en los vv. 283b-284 (εἰς τὰπὶ Θράκης χωρία / χρήσαντες ἑτέροις αὐτὸν εἶτ' ἀπώλεσαν, “se la prestaron a otros para que la usaran en la región de Tracia y se les rompió”) describe mediante la metáfora doméstica la contribución del espartano al esfuerzo militar de sus socios estratégicos²⁰.

Perdiendo toda su subjetividad, los demagogos, así vistos, resultan para la mirada cómica meros instrumentos de acción de la prosopopeya de la guerra. Con estas alusiones, el empleo de los morteros propios de la actividad demagógica en cada *pólis* se proyecta aquí a la dimensión diplomática: Guerra funciona, de este modo, como una suerte de mega-tirano que pretende agitar y pulverizar el conjunto de ciudades griegas: mediante su desmedida

¹⁷ Sobre la importancia de la “referencia material” culinaria en este episodio, ver Franco San Román (2014, p. 488).

¹⁸ La edición del texto griego corresponde a Sommerstein (1981).

¹⁹ Cf. Ostwald (1986, p. 216). Acerca de una asimilación entre el demagogo y el mortero en la misma obra (*Eq.* 981-984), ver Slater (2002, p. 120).

²⁰ Se está refiriendo aquí a Pérdidas de Macedonia, los calcidios y los beocios; cf. Olson (1998, p. 127).

rapacidad, el monstruo ya no solamente devorará gente, sino ciudades completas (SOMMERSTEIN, 2009, p. 169).²¹

La culminación de la escena, a causa de la falta de una mano de mortero que pudiera servir al propósito buscado, se produce en cuanto Guerra obliga a Alboroto a recoger todos los objetos e irse (vv. 287-288):

ἀπόφερε τὰ σκεύη λαβῶν ταυτὶ πάλιν.
ἐγὼ δὲ δοῖδुक' εἰσιῶν ποιήσομαι.

Toma todas las cosas y llévatelas de nuevo. Yo mismo voy a hacer una mano de mortero adentro²².

Ya Guerra no volverá a aparecer; con su salida de escena, se pierde la centralidad de su condición subjetiva y ello da entonces pie a la recuperación del papel activo de Trigeo. Leído en su totalidad, el episodio del mortero puede comprenderse desde la identificación de los múltiples niveles que explican y configuran el accionar político: sujetos, verbos y objetos traducen sintácticamente la lógica práctica del ejercicio unilateral de la voluntad de poder: en sucesivas capas de control (y por lo tanto de cosificación), vemos cómo Guerra manipuló a los políticos como sus objetos para que, en tanto herramientas, pudieran servir a su vez para manipular al pueblo. Los verbos de acción en todo el pasaje, como hemos visto, explicitan estas dominaciones al desplegar en todos sus sentidos el ejercicio de una opresión violenta.

En términos de cultura material, finalmente, digamos que la salida de escena de Guerra y Alboroto resulta también significativa en cuanto a la cita presentada: en palabras del primero, la condición objetual de los morteros/demagogos hace que, si éstos no pueden encontrarse, sea preciso fabricarlos. Significativamente, es aquí la guerra personificada la que manifiesta, en una primera persona explícita, su voluntad de producir (*poiéo*) un nuevo instrumento (esto es, conseguir otro Cléon u otro Brásidas) que le permita continuar pisando con violencia las *póleis*. Pero la comedia tiene pensado, con su final feliz, otro desarrollo alternativo para superar la anarquía.

La primera persona de Trigeo: de la pasividad al accionar político

Ubicado así el mundo material de lleno en el centro de la escena, las palabras que pronunciará Trigeo al quedarse solo en el escenario pueden ser leídas como un interesante llamado a la acción. Su contenido, en efecto, apunta a la necesidad de recuperar la condición humana perdida y abandonar la cosificación a la que los griegos se han visto sometidos (vv. 289-300):

νῦν τοῦτ' ἐκεῖν' ἤκει τὸ Δάτιδος μέλος,
ὃ δεφόμενός ποτ' ἦδε τῆς μεσημβρίας,
ὥς ἦδομαι καὶ χαίρομαι κεύφραίνομαι.
νῦν ἔστιν ἡμῖν, ὦνδρες Ἕλληνας, καλὸν

²¹ La alimentación irregular o anormal es indicativa, en la comedia aristofánica, de las perversiones propias de los demagogos y tiranos; cf. Wilkins (2000, p. 179-201), Corbel-Morana (2012, p. 65-82) y García Soler (2016, p. 236-239). Según Notario (2012, p. 367), "la postura de la ideología ateniense hacia las personas incapaces de someter sus pasiones por el consumo de alimentos es clara". Acerca de las metáforas de la transformación de los aliados en elementos consumibles por los políticos corruptos, ver Taillardat (1962, p. 348-350) y Notario (2017, p. 231-259).

²² Los escolios antiguos al verso 295, donde aparecerá el mismo sustantivo, reconocen la analogía entre la mano del mortero, ahora descripta como *doídyx*, y la de un *strategós*, coronando el recorrido metafórico que hemos descripto (HOLWERDA, 1982, p. 49).

ἀπαλλαγεῖσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
ἐξελκύσαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην,
πρὶν ἕτερον αὖ δοῖδουκα κωλύσαι τινα.
ἀλλ', ὡ γεωργοὶ κᾶμποροι καὶ τέκτονες
καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι
καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἴτ', ὡ πάντες λεῶ,
ὡς τάχιστ' ἄμας λαβόντες καὶ μοχλοὺς καὶ σχοινία:
νῦν γὰρ ἡμῖν ἀρπάσαι πάρεσθιν ἀγαθοῦ δαίμονος.

Y ahora se da aquello. Viene la canción de Datis, la que cantaba al mediodía tocándose: “cómo disfruto, me alegre y me divierto”. Ahora, varones atenienses, para nosotros es bello, una vez apartados de los asuntos y las batallas, sacar a Paz, querida para todos, antes de que alguna otra mano de mortero lo impida. Entonces, ¡campesinos, comerciantes, carpinteros, artesanos, metecos, extranjeros y aliados, vengan acá, toda la gente, lo más rápidamente posible, teniendo palas, palancas y sogas! Porque ahora podemos tomar el Buen Espíritu...

La referencia al onanismo de Datis — seguramente el comandante de la expedición de Darío contra Eretria y Atenas en 490 a.C. — incorpora de nuevo la dimensión sexual y hace reingresar el dominio de las pasiones y las emociones personales; se recupera así, la primera persona que Guerra había monopolizado en toda la escena anterior: ἦδομαι καὶ χαίρομαι κεύφραίνομαι (v. 291). Al mismo tiempo, si tenemos en cuenta que es posible que Datis haya sido uno de quienes participó de las embajadas persas a Grecia²³, esta primera persona hacer resurgir también la dimensión internacional que, como se ha visto, había quedado anulada durante el episodio culinario de Guerra.

En ese renacimiento de la subjetividad diplomática, la invocación de Trigeo apunta a reinstalar como agente cívico a los “varones atenienses” y se complementa con la enumeración de categorías sociales definidas, que van desde los labriegos hasta los isleños. Si el estatus define la subjetividad, la reunión de todos bajo la identificación del vocativo “toda la gente” (πάντες λεῶ) transforma la proclama en un verdadero manifiesto dirigido al coro pero, sobre todo, a los atenienses y extranjeros sentados en el teatro de Dioniso mirando la representación²⁴.

Devenidos sujetos de vuelta, deberán todos sacar a la Paz manipulando, ahora sí, los objetos indispensables para la labor: palas, palancas, sogas. A fin de cuentas, tomar la Paz, transformarla en un objeto poseído, implica captar (ἀρπάσαι, v. 300) el buen espíritu. La arenga del protagonista, en definitiva, resulta exitosa para recuperar la subjetividad de una acción política colectiva.

El programa de acción es eficiente: el coro ingresará en el escenario con enorme entusiasmo, manifestando movimientos hiperactivos y descontrolados en su acción²⁵, y pondrán en práctica el “esfuerzo colectivo” propugnado por Trigeo (MACDOWELL, 1995, p. 185). El protagonista incitará a todos a actuar y le pedirá al Corifeo que los dirija y que diseñe la

²³ Ello si, por ejemplo, se sigue lo que dicen algunos de los escolios a estos versos, cf. Molitor (1986, p. 128-131).

²⁴ Esta apelación al auditorio ha sido reconocida por Cassio (1985, p. 56-57) en su estudio sobre la participación colectiva en Paz. Es sabido que entre los espectadores había extranjeros, pues se trataba del festival de las Grandes Dionisias en el que los representantes de las ciudades aliadas de Atenas traían sus tributos.

²⁵ Como ha reconocido Slater (2002, p. 121). La situación cambia de forma radical, y sólo se volverá a hablar de la preparación de una salsa de nuevo mucho más adelante, cuando la metáfora se recupere una vez liberada la Paz. A ésta se le pedirá que mezcle a todos los griegos con el buen jugo de la amistad en los vv. 996-999: μεῖζον δ' ἡμᾶς τοὺς Ἕλληνας / πάλιν ἐξ ἀρχῆς / φιλίας χυλῶ καὶ συγγνώμῃ / τινὶ προτέρῳ κέρασον τὸν νοῦν (“Mézclanos a nosotros, los griegos, de nuevo, desde el principio, con el jugo de la amistad y echa en nuestra mente una comprensión más apacible”). La diferencia, empero, ya es notoria, en la medida en que, contrariamente al episodio de Guerra, los griegos no son vistos como meros receptáculos de una violencia ajena: la primera persona del plural y la voluntad subjetiva de conseguir algo a cambio como resultado de esa fusión asientan una lógica.

estrategia: πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρὴ δρᾶν, φράζε κἀρχιτεκτόνει ("sobre estas cosas, si es preciso que hagamos algo, dínoslo y dirige la obra")²⁶.

En este nuevo orden social en el que los seres humanos recuperan el control de sus acciones, el protagonista le pedirá a la diosa Paz que llene el ágora de delicias comestibles provenientes de todos los rincones del mundo helénico (vv. 999-1005):

καὶ τὴν ἀγορὰν ἡμῖν ἀγαθῶν
ἐμπλησθῆναι, < κ > κ Μεγάρων, σκορόδων,
σικύων πρῶτων, μήλων, ροιῶν.
δούλοισι χλανισκιδίων μικρῶν.
κὰκ Βοιωτῶν γε φέροντας ἰδεῖν
χῆνας νήττας, φάττας, τροχίλους·
καὶ Κωπιάδων ἔλθειν σφυρίδας...

Y que se llene nuestro mercado de cosas buenas: de Mégara, ajos; pepinos tempraneros, manzanas, granadas, pequeños mantitos para los esclavos, y de Beocia que traigan gansos, patos, palomas, carrizos, y que llegen de Copáis canastas de anguilas...

La referencia de las "cosas buenas" (ἀγαθῶν) en el v. 999 incluye toda una serie de productos de consumo, mayormente alimenticios, que operan como un dispositivo textual capaz de identificar a Atenas como un centro de privilegio en el contexto de las redes griegas de comercio (WILKINS, 1997, p. 254). Con esta afluencia de productos, la derrota de Guerra y la recuperación de la Paz instalan hacia el final de la obra el espíritu celebratorio propio de los banquetes (COMPTON-ENGLE, 1999, p. 324-329).

Si tenemos en cuenta que la comensalidad propia del *sympósion* representa una instancia colectiva claramente identitaria, el despliegue de estos productos de consumo habilitan la consolidación de vínculos de reciprocidad y hospitalidad mediante ritos conviviales basados en los intercambios de dones (cf. NADEAU, 2009, p. 252-253)²⁷. En este sentido, tras la anulación del papel de la cooperación entre las *póleis* por el accionar externo de Guerra, la nueva Edad de Oro signada por la abundancia de bienes – algunos de los cuales se generan de manera automática y espontánea²⁸ – se fundamenta en una necesaria cooperación internacional. De hecho, en clara contraposición con la salsa de Guerra, Trigeo le pedirá a la Paz que mezcle ahora a los griegos con el jugo de la amistad (φιλίας χυλῶ, v. 997)²⁹: teniendo en cuenta que la *philia* es un valor fundamental para pensar las relaciones exteriores entre *póleis* aliadas (WILL, 1996, p. 299-325) el pasaje entonces sirve para habilitar los vínculos positivos de concordia y buen entendimiento mutuo entre todas aquellas ciudades que Guerra había pretendido destruir en su salsa.

En la promoción de estos vínculos, un elemento final debe ser destacado. A diferencia de lo que ocurre en otras comedias en las que el protagonista consigue un triunfo que solo lo favorece individualmente, la celebración final de Trigeo en *Paz* resulta beneficiosa para todos:

²⁶ El verbo ἀρχιτεκτονέω es ser el constructor principal de algo o el comisionado de una obra material (LIDDELL; SCOTT; JONES, 1996, s.v., p. 253). Al examinar el alcance del término en este pasaje, Landrum (2013, p. 29) destaca el sentido "concreto" de la orden, identificándola como una "performative demand".

²⁷ Es fundamental, para comprender la función cívica del banquete, el célebre trabajo de Schmitt-Pantel (1992). Sobre el festival alimenticio con el que se cierra *Paz*, ver Wilkins (2000, p. 134-141).

²⁸ Scott (2016, p. 107). Acerca del "automatismo" de los objetos en las utopías de la comedia antigua, ver Ruffell (2000). Si bien en el final de *Paz* este comportamiento autónomo de las cosas no aparece de modo preeminente (salvo quizás en la mención a los pasteles que se mueve errantes en los vv. 1313-1314), Wilkins (2000, p. 129) sugiere que el matrimonio sagrado entre Trigeo y Opora (la personificación de la "Cosecha") sugiere la emergencia de esa Edad de Oro de carácter agrario.

²⁹ Sobre este pasaje, ver Buis (2019, p. 231).

ἄπασιν (v. 911) (SCOTT, 2016, p. 108; SCOTT, 2017, p. 668). Una mirada centrada en la cultura material como la que aquí se ha propuesto, con la presencia de esta utopía gastronómica³⁰, permite advertir en la distribución de esos objetos un gesto de generosidad que resulta entonces contrario al ejercicio tiránico de la autoridad. Trigeo es alabado como un buen ciudadano honesto (χρηστὸς ἀνὴρ πολίτης, vv. 911-914) y como un salvador (σωτήρ, v. 914, cf. vv. 1035-1036), no únicamente de los atenienses sino de todos los griegos (ἄπασιν ἀνθρώποις, vv. 914-915)³¹. En efecto, el campesino mostrará sus habilidades reconciliatorias (y por lo tanto sus dotes diplomáticas) al lamentarse de no haber conseguido hacer antes lo que debería haberse hecho entre atenienses y espartanos: “tras acordar un pacto, gobernar Grecia juntos” (σπεισαμένοις κοινῆ τῆς Ἑλλάδος ἄρχειν, vv. 1082).

Conclusiones

Al describir la estructura de la obra, ya Whitman (1964, p. 110) afirmaba que, en una suerte de composición anular, la comedia se abría con una torta de estiércol preparada para el escarabajo y se clausuraba con una torta nupcial de festejo³². Ambos puntos extremos, entre lo escatológico y la alegría del pacifismo, estaban marcados por los objetos comestibles³³. Esto muestra bien hasta qué punto la materialidad de la comida configura, sin dudar, un eje de lectura clave para la poética instalada en *Paz*.

El análisis aquí efectuado indica que, en el marco de una obra “pacifista” en la que la materialidad cumple un papel fundamental, la tensión entre sujetos y objetos, las metáforas de la comida y la explotación de los utensilios como instrumentos de poder resultan operaciones particularmente significativas a la hora de representar la dimensión de las relaciones internacionales en tiempos de guerra³⁴.

A lo largo de los versos examinados se ha visto cómo la lectura política de la obra debe complementarse con la aportación de los postulados del Nuevo Materialismo, que permiten revelar las sutilezas inherentes de las operaciones literarias llevadas adelante por Aristófanes. La conversión de sujetos en objetos —en varias capas de sentido— y viceversa supone una estrategia destinada a desenmascarar los manejos políticos de la crisis bélica y los intereses y voluntades involucrados. Con ellas, el comediógrafo consigue describir, con pericia y comicidad, la profunda deshumanización que acarrea la violencia. Entre cosas y personas, se denuncian los riesgos de la pérdida de identidad y la necesidad de una agencia constante en tiempos de opresión política.

La ironía que se desprende de la obra es que la escena de Guerra con su manipulación de las ciudades transformadas en objetos estáticos de consumo resulta clave para instar la necesidad de promover un diálogo inter-*póleis* a través de la pacificación. Si Trigeo sobrevive al mortero de Guerra, lo hace para convocar a las ciudades a un diálogo colectivo en pos del rescate de los intereses comunes. Mediante el juego metafórico, Aristófanes parece sugerir que

³⁰ Acerca de este tipo de utopía culinaria, ver Baldry (1953, p. 49-60), Langerbeck (1963, p. 192-204), Fauth (1973, p. 39-62), Wilkins (2000, p. 115-123) y García Soler (2009, p. 142-145).

³¹ También en los vv. 865-866, el personaje sostiene que “salvó” a los “griegos” (ἔσωσα τοὺς Ἕλληνας). Hall (2006, p. 326), concluye que, al convocar a todas las *póleis* a recuperar la Paz, “he is also the most Panhellenic of all Aristophanes’ heroes”.

³² Henderson (1991, p. 63) describe una paulatina progresión de un universo sumido en lo escatológico hacia los placeres de una sexualidad natural.

³³ Acerca de la materialidad relacionada con las heces como un elemento estructural de la obra, ver Bowie (1993, p. 135-136). Sobre la persistencia de la escatología en la obra, Tordoff (2011, p. 167-198).

³⁴ En un trabajo previo, examiné precisamente cómo los objetos definen las prácticas atenienses de política exterior durante la Guerra del Peloponeso en Buis (2021, p. 127-154).

es necesario enfrentarse a una tiranía rapaz y hallarse frente a los peligros de la dominación hegemónica para recuperar las fuerzas e impulsar, en conjunto, aquellas conductas y prácticas subjetivas propias de una activa diplomacia colaborativa.

Referencias

- BALDRY, H. C. The idler's paradise in attic comedy. *Greece & Rome*, n. 22, 1953, p. 49-60.
- BENNETT, J. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BOWIE, A. M. *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BROWN, B. (Ed.). *Other things*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- BROWN, B. (Ed.). *Things*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- BROWN, B. Thing theory. *Critical Inquiry*, v. 28, n. 1, 2001, p. 1-22.
- BUIS, E. J. *El juego de la ley*. La poética cómica del derecho en las obras tempranas de Aristófanes (427-414 a.C.). Madrid: Dykinson & Universidad Carlos III, 2019.
- BUIS, E. J. El poder tangible: desplazamiento material y demarcación espacial en *Aves* de Aristófanes. *De rebus antiquis*, n. 10, 2021, p. 127-154.
- CASSIO, A. C. *Commedia e partecipazione*. La Pace di Aristofane. Napoli: Liguori, 1985.
- COMPTON-ENGLE, G. Aristophanes *Peace* 1265-1304: food, poetry and the comic genre. *Classical Philology*, v. 94, n. 3, 1999, p. 324-329.
- CORBEL-MORANA, C. *Le Bestiaire d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- COULON, V. (Ed.). *Aristophane: Les Guêpes. La Paix*. Tome II. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- DAVIDSON, J. *Courtesans and fishcakes*. The consuming passions of classical Athens. New York: St. Martin's Press, 1998.
- EDMUNDS, L. *Cleon, knights and Aristophanes' politics*. Lanham; London: University Press of America, 1987.
- EDMUNDS, L. The Aristophanic cleon's 'disturbance' of Athens. *American Journal of Philology*, v. 108, n. 2, 1987b, p. 233-263.
- FAUTH, W. Kulinarisches und Utopisches in der griechischen Komödie. *Wiener Studien*, n. 86, 1973, p. 39-62.
- FERNÁNDEZ, C. (Ed.). *Aristófanes. Paz*. Buenos Aires: Losada, 2013.
- FRANCO SAN ROMÁN, M. Δημαγωγοί eran los de antes: la obra aristofánica como testimonio del campo léxico de la δημαγωγία. *Anales de Filología Clásica*, n. 28, 2015, p. 19-32.
- FRANCO SAN ROMÁN, M. ¡Agregue un demagogo, revuelva y listo! La relación entre la guerra, el demagogo y la prosperidad en *Paz* de Aristófanes. En: ASSIS, E.; LOBO, C. (Comp.). *Significación y resignificación del mundo clásico antiguo*. XXII Simposio Nacional de Estudios

- Clásicos. Tomo I. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, 2014. p. 486-493.
- GARCÍA SOLER, M. J. La gastronomía como recurso cómico en la literatura griega. En: GARCÍA SOLER, M. J. (Ed.). *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*. Amsterdam: Adolph M. Hakkert, 2009. p. 135-159.
- GARCÍA SOLER, M. J. La salsa de la Guerra (Aristófanes, *Paz* 236-288). En: ALONSO ALDAMA, J.; GARCÍA ROMÁN, C.; MAMOLAR SÁNCHEZ, I. (Eds.). *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΕΡΟΥ. Homenaje a la Profesora Olga Omatos*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007. p. 277-289.
- GARCÍA SOLER, M. J. Nourriture et politique chez Aristophane. *GAIA: Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, n. 19, 2016, p. 235-246.
- GELL, A. *Art and agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- HALL, E. *The theatrical cast of Athens: interactions between ancient greek drama and society*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- HENDERSON, J. *The maculate muse. Obscene language in attic comedy*. Oxford: Oxford University Press, 1991 [1975].
- HOLWERDA, D. (Ed.). *Scholia in Aristophanem*. Pars II, Fasc. II. Groningen: Bouma, 1982.
- HUBBARD, T. K. *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1991.
- JAY-ROBERT, G. *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.
- KOMORNICKA, A. *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964. (Archiwum filologiczne, 10).
- LANDRUM, L. Performing *Theōria*: architectural acts in Aristophanes' *Peace*. En: FEUERSTEIN, M.; G. READ (Eds.). *Architecture as a performing art*. Burlington: Ashgate, 2013. p. 27-43.
- LANGERBECK, H. Die Vorstellung vom Schlaraffenland in der alten attischen Komödie. *Zeitschrift für Volkskunde*, n. 59, 1963, p. 192-204.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996 [1843].
- MACDOWELL, D. M. *Aristophanes and Athens. An introduction to the plays*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MASTROMARCO, G.; TOTARO, P. (Eds.). *Commedie di Aristofane*. Volume II. Torino: UTET, 2006.
- MILLER, D. Materiality: an introduction. En: MILLER, D. (Ed.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005. p. 1-50.
- MILLER, D. *The comfort of things*. London; Cambridge: Polity Press, 2008.
- MOLITOR, M. V. The Song of Datis. *Mnemosyne*, v. 39, n. 1/2, 1986, p. 128-131.

- NADEAU, R. Le banquet, intégration et sociabilité citoyenne dans la cité grecque. *Hypothèses*, n. 1, 2009, p. 251-261.
- NEWIGER, H.-J. *Metapher und Allegorie Metapher und Allegorie*. Studien zu Aristophanes. München: Beck, 1957. (Zetemata, Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, 16).
- NOTARIO, F. Las delicias de la hegemonía: metáforas sobre el alimento y el poder político en la Atenas clásica. *Mètis*, v. 15, 2017, p. 231-259.
- NOTARIO, F. Placeres externos, disgustos internos: percepciones de la alteridad, interacciones gastronómicas y conflictos ideológicos e identitarios en la Atenas del siglo IV a.C. En: DEL CERRO LINARES, C.; RODRÍGUEZ, G. M.; GONZÁLEZ, J. P.; MORENO, E. S. (Eds.). *Ideología, identidades e interacción en el mundo antiguo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012. p. 357-376.
- OLSON, S. D. (Ed.). *Aristophanes Peace*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- OSTWALD, M. *From popular sovereignty to the rule of law*. Law, society and politics in Fifth Century Athens. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1986.
- PLATNAUER, M. (Ed.). *Aristophanes Peace*. Edited with Introduction and Commentary by M. Platnauer. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- POE, J. P. Multiplicity, discontinuity and visual meaning in Aristophanic comedy. *Rheinisches Museum*, v. 14, n. 3, 2000, p. 256-295.
- PROWN, J. D. Mind in matter: an introduction to material culture theory and method. *Winterthur Portfolio*, v. 17, n. 1, 1982, p. 1-19.
- RECKFORD, K. J. Let Them Eat Cakes. Three Food Notes to Aristophanes' *Peace*. En: BOWESOCK, G. W.; BURKERT, W.; PUTNAM, M. C. J. (Eds.). *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox*. Berlin: W. De Gruyter, 1979. p. 191-198.
- REVERMANN, M. Generalizing about props: greek drama, comparator traditions and the analysis of stage objects. En: HARRISON, G.; LIAPIS, V. (Eds.). *Performance in Greek and Roman theatre*. Leiden; Boston: Brill, 2013. p. 77-88.
- RIESS, W. *Performing interpersonal violence*. Court, course and comedy in Fourth-Century BCE Athens. Berlin: W. De Gruyter, 2012.
- ROGERS, B. B. (Ed.). *Aristophanes. The Peace. The Birds. The Frogs*. With the English Translation of B. Bickley Rogers. Vol. 2. Cambridge; London: Harvard University Press, 1924.
- RUSSO, C. F. *Aristophanes*. An author for the stage. London; New York: Routledge, 1994.
- SCHMITT PANTEL, P. *La Cité au Banquet*. Histoire des repas publics dans les cités grecques. Rome: École française de Rome, 1992.
- SCOTT, N. *Defining the comic plot: genre and storytelling in Aristophanes*. Dissertation (University College London), 2016.
- SCOTT, N. Women and the language of food in the Plays of Aristophanes. *Mnemosyne*, v. 70, n. 4, 2017, p. 666-675.

- SLATER, N. W. *Spectator politics: metatheatre and performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- SOMMERSTEIN, A. Monsters, ogres and demons in Old Comedy. En: SOMMERSTEIN, A. *Talking about laughter and other studies in Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 155-175.
- SOMMERSTEIN, A. H. (Ed.). *The Comedies of Aristophanes*. Vol 2. Knights. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips, 1981.
- SOMMERSTEIN, A. H. (Ed.). *The Comedies of Aristophanes*. Vol 5. Peace. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips, 1985.
- TAILLARDAT, J. *Les images d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- TORDOFF, R. L. S. Excrement, sacrifice, commensality: the Osphresiology of Aristophanes' *Peace*, *Arethusa*, v. 44, n. 2, 2011, p. 167-198.
- WHITMAN, C. H. *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge: Harvard University Press, 1964. (Martin Classical Lectures, XIX).
- WILKINS J. Comic cuisine: food and eating in the Comic Polis. En: DOBROV, G. W. (Ed.). *The city as comedy. Society and representation in Athenian Drama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997. p. 250-268.
- WILKINS, J. *The boastful chef. The discourse of food in Ancient Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- WILL, É. Syngeneia, Oikeiotès, Philia. *Revue de philologie*, n. 69, 1995, p. 299-325.

Acerca del autor

Emiliano J. Buis

Abogado, Licenciado, Doctor en Letras Clásicas y Diploma de Posdoctorado en Derecho (UBA), Magister en Historia y Derechos de la Antigüedad (Universidad de París 1) y en Egiptología (Universidad de Alcalá de Henares). Es Profesor Titular Regular de Derecho Internacional Público en la UBA, la UNICEN y Universidad de San Andrés, y Profesor Adjunto Regular de Lengua y Cultura Griegas en la UBA. Es Investigador Independiente del CONICET con Categoría I del Programa Nacional de Incentivos, además de Investigador Permanente del Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales "Ambrosio L. Gioja" de la Facultad de Derecho de la UBA. Es Profesor de la Maestría en Estudios Clásicos y Subdirector de la Maestría en Relaciones Internacionales de la UBA. Dirige el Grupo de Trabajo sobre Derecho Griego Arcaico y Clásico y sus Proyecciones en el Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho y fue Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos por dos periodos consecutivos.

Recibido: 31/03/2024
Aprovado: 09/04/2024

Received: 31/03/2024
Approved: 09/04/2024