

LA DIMENSIÓN ARGUMENTATIVA DE LOS TÓPICOS LITERARIOS: EL CASO DE LOS PERSONAJES-TIPO EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

*The argumentative dimension of literary tópos: the case of the character types in the
 comedy of Aristophanes*

María Jimena Schere

Resumen

La noción de *tópos*, concebido como un principio compartido por una comunidad, desempeña una función central en los tratados de retórica desde la Antigüedad grecolatina. Este concepto también resulta relevante, creemos, en el discurso literario y permite trazar relaciones entre literatura y retórica. Si bien la literatura comparada le asigna autonomía al término y tiende a disociarlo de su función persuasiva, entendemos que los tópicos desempeñan en la comedia antigua una función compleja: operan como motivos literarios, pero también adoptan a la vez una finalidad argumentativa. La comedia de Aristófanes, en particular, propugna ciertas ideas políticas, empleando varios tópicos, ya sea bajo la forma de enunciados o de personajes-tipo. Los tópicos se utilizan, entonces, tanto en la oratoria como en la comedia con fines persuasivos.

Palabras clave: tópicos retóricos, tópicos literarios, personajes-tipo, argumentación, comedia antigua.

Abstract

The notion of *tópos*, conceived as a principle shared by a community, has a central place in the treatises of rhetoric from Greco-Roman antiquity. This concept is also relevant, we believe, in literary discourse and it allows to establish a connections between literature and rhetoric. While comparative literature tends to disassociate this notion from its persuasive function, we understand that the *tópoi* have a complex function in ancient comedy: the *tópoi* are literary motifs, but also adopt an argumentative purpose. Aristophanes' comedy, in particular, advocates certain political ideas, using a series of *tópoi*, either in the form of statements or character types. The *tópoi* are then used in both oratory and comedy with persuasive purposes.

Key words: rhetorical *tópoi*, literary *tópoi*, character types, argumentation, ancient comedy.

1. INTRODUCCIÓN

La noción de *tópos* constituye un concepto central en los tratados de retórica desde la Antigüedad grecolatina. El sentido del término, entendido o bien como una premisa común a toda clase de discurso o bien con el valor de proposición específica de un género admitida colectivamente, ha sufrido fluctuaciones en los estudios

retóricos antiguos, partiendo desde la concepción aristotélica, pasando por los tratados griegos tardíos y la retórica latina, hasta llegar a la retórica medieval.

Tanto la retórica antigua como las nuevas corrientes de la renovada teoría de la argumentación, de base aristotélica, reconocen la importancia que el acuerdo reviste en la argumentación. Aristóteles entiende que los argumentos de la retórica parten de ideas compartidas por la comunidad (*Retórica* I.1 1355a, 27-28). En el *Imperio retórico*, Perelman (1997) retoma estos conceptos aristotélicos y sostiene que “el orador no puede escoger como punto de partida de su razonamiento sino tesis admitidas por aquellos a quienes se dirige” (p. 43). Más recientemente, Plantin (2005) destaca también que “la argumentación es una operación que se apoya sobre un enunciado asegurado (aceptado) –el argumento– para llegar a uno menos asegurado (menos aceptable): la conclusión” (p. 39). La “ley de paso”, en términos de Plantin, tiene la función de “transferir a la conclusión la aceptación que se atribuye al argumento” y permite apoyar la argumentación en principios o convenciones admitidas en una comunidad de habla (p. 42). El autor observa que estos principios reciben también el nombre de “lugares comunes o *tópoi*” y que han sido redefinidos por las diferentes teorías de la argumentación (p. 43). Lo cierto es que, más allá de los diferentes matices que adoptan estas nociones, el concepto de *tópos* se ha utilizado para remarcar la importancia que posee el acuerdo como sustento de la argumentación.

La noción de *tópos*, concebido como un lugar común compartido por una comunidad, también reviste, creemos, una notable relevancia en el discurso literario, centralidad que permite trazar relaciones entre literatura y retórica desde la antigüedad grecolatina. Entendemos que los tópicos desempeñan en la literatura antigua una función compleja: operan como motivos literarios, retomados por distintas generaciones de poetas, pero también adoptan a la vez una función persuasiva. En definitiva, los tópicos no solo adquieren el valor de motivos recurrentes o bien de frases cristalizadas, esto es, meros clichés¹, sino que además colaboran con el intento de persuadir al receptor sobre ciertas ideas y concepciones políticas, estéticas, filosóficas.

Este trabajo se propone, entonces, indagar la dimensión argumentativa de los tópicos en la literatura, en particular, en la comedia aristofánica. Con este fin, estudiaremos los desplazamientos semánticos del concepto: primero, la noción retórica del término, partiendo de la visión aristotélica y, luego, su sentido literario. En segundo orden, abordaremos el funcionamiento de los tópicos en la comedia antigua, con el eje en el estudio de los personajes tipificados. Nuestro trabajo permitirá vislumbrar la importancia que tiene la noción de *tópos* en la literatura griega antigua, especialmente en la comedia, y analizar la función compleja –literaria y persuasiva– que desempeñan en este género.

¹ Acerca de los sentidos del término “cliché”, ver Amossy y Herschberg (2001, p. 13-18). El cliché puede ser entendido como “lenguaje cristalizado, repetido y común” (p. 14).

2. EL CONCEPTO DE *TÓPOS* EN LA RETÓRICA ANTIGUA

La noción de *tópos* (“lugar común”) ha experimentado cambios semánticos en la historia de la retórica. Aristóteles establece que los argumentos retóricos (*písteis*) se elaboran a partir de premisas (*protáseis*)². Las proposiciones o premisas especiales (*idiai protáseis*) corresponden a los distintos géneros de discurso (*génos lógon*) (*Retórica* I.4-II.17); mientras tanto, los lugares comunes (*tópoi, koiná*) son categorías formales de carácter general, esquemas lógicos abstractos, que corresponden a todas las clases de discursos (deliberativo, judicial y epidíctico) (*Retórica* II.18-II.19). El filósofo distingue tres tipos de lugares comunes a todas las esferas o géneros de discurso: lo posible y lo imposible, el más y el menos, lo real y lo no real³.

Roland Barthes (1982) ha observado que los lugares comunes aristotélicos son en principio formas vacías, pero que tienden a llenarse de contenidos y a transformarse en una “reserva de estereotipos” (p. 57). Señala que esta tendencia a la “reificación” de la tópica comienza con los sofistas, se continúa con los autores latinos y se consolida en la Edad Media. De esta derivación del concepto, destaca el autor, proviene la ambigüedad del término, entendido bajo dos acepciones: 1) “formas vacías, comunes a todos los argumentos”; 2) “estereotipos, proposiciones remanidas” (p. 57).

La ambigüedad de la noción de “lugar común” (gr. *tópos*, lat. *locus*), podemos conjeturar, tiene origen en el propio Aristóteles en tanto el filósofo destaca en todo momento la importancia del acuerdo como base de la argumentación. En *Retórica* (I. 1 1355a 27-8) sostiene que los argumentos de la retórica y de la dialéctica⁴ se basan en nociones comunes (*dià tón koinón*). También en *Tópicos* el filósofo afirma que el razonamiento dialéctico, a diferencia de la demostración, que parte de premisas verdaderas y primordiales, se construye a partir de premisas plausibles (*éndoxos*). La premisas plausibles son aquellas que “parecen bien a todos, o a la mayoría, o a los sabios” (*Tópicos* 100b 21-22), es decir, aquellas compartidas por el conjunto de la comunidad. En suma, la centralidad del acuerdo en la propia retórica aristotélica puede haber propiciado la segunda acepción del término, entendido no como una categoría general, sino como una proposición concreta, compartida.

Como señalan Amossy y Herschberg (2001), los lugares específicos son en realidad los que desempeñan el “papel de repertorio” o de “reservorios de argumentos” emparentados con la *dóxa*, de los que debe nutrirse un orador para elaborar sus

² Hill (1971, p. 49 n. 2) en la sinopsis sobre la retórica clásica de James Murphy traduce el término *protáseis* como “premisas”, pero observa que la mayoría de los traductores eligen el término tópico (“tópicos especiales” y “tópicos comunes”). El autor aclara que “esta denominación es confusa, aunque goza de un amplio respaldo en el propio texto”.

³ El filósofo ilustra ampliamente su noción de *tópos* (“lugar común”): afirma, por ejemplo, que si algo es posible, también lo será su contrario (i.e. si es posible que un hombre sane, también lo es que enferme, porque dos contrarios tienen la misma virtualidad) (*Retórica* II.19 1392a).

⁴ Aristóteles considera que la retórica es la contrapartida dialéctica (*Retórica* I.1 1354 a 1).

argumentos; en cambio, el lugar común aristotélico es tan solo un esquema lógico abstracto (por ejemplo, si existe lo más, existe también lo menos) (p. 109). Sin embargo, a pesar de su carácter abstracto, las ejemplificaciones concretas que proporciona la *Retórica* acerca de los lugares comunes están ancladas en creencias antiguas; por ejemplo, Aristóteles ilustra su noción del lugar común del más y el menos explicando que las virtudes y las acciones de un hombre tienen más valor que las de una mujer (Amossy y Herschberg, 2001, p. 110). En definitiva, el lugar del más y el menos puede subyacer a un enunciado, pero la concretización de ese lugar se basa necesariamente en lugares específicos. En este sentido, la propia *Retórica* propicia la segunda acepción del término *tópos* concebido como una proposición aceptada sustentada en la *dóxa*.

No contamos con mayores testimonios respecto de la noción de *tópos* en la Grecia clásica porque los únicos manuales de retórica conservados en este período son el tratado de Aristóteles y la *Retórica a Alejandro*, probablemente de Anaxímenes, contemporáneo del estagirita (Kennedy, 1994, p. 33). Nos han llegado, en cambio, testimonios indirectos de la existencia de otros textos: de acuerdo con Cicerón (*Bruto* 46), Aristóteles en un escrito perdido acerca de la historia de la retórica previa a su época, afirmaba que el sofista Protágoras había escrito una colección de tópicos (Kennedy, 1994, p. 17). El orador Isócrates, por su parte, utiliza el término *tópos* para describir las paradojas de Gorgias y de los eleáticos (*Elogio a Helena* 3-4) y los argumentos basados en la cita de una autoridad (*Elogio a Helena* 38)⁵. Según observa Cole (1991), probablemente un tópico era en sus orígenes un lugar, en el sentido físico y literal del término, en un manual o texto que podía ser imitado y adaptado por el locutor a un nuevo contexto (p. 88-89).

En la retórica latina, el término suele adquirir un valor concreto: por ejemplo, Cicerón en su tratado *Sobre la invención* (II) propone un listado de tópicos (*loci*) que pueden ser utilizados por el orador en el discurso judicial.

Podemos observar que el término *tópos* experimenta fluctuaciones desde la antigüedad clásica entre sentidos más específicos (argumentos basados en una cita de autoridad, listados de tópicos) y su sentido general y abstracto. Kennedy (1994) destaca que en los tratados retóricos griegos tardíos y en los latinos los términos *tópos* y *locus* adquieren una multiplicidad de valores semánticos: “lugares comunes sobre la vida humana y la experiencia, descripciones comunes, listas de cuestiones posibles que debe discutir un orador” (p. 61)⁶.

En síntesis, la noción abstracta de Aristóteles se llena tempranamente de contenidos concretos, incluso en los propios ejemplos que proporciona el filósofo, y tiende a la “reificación” en su evolución posterior. Por su parte, las corrientes contemporáneas de la renovada teoría de la argumentación, de base aristotélica, suelen retomar el concepto de tópico en su sentido concreto. Hemos citado, por

⁵ Seguimos la interpretación de Kennedy (1994, p. 61).

⁶ En el contexto filosófico, el término *tópos* y *locus* tiene el valor de tópicos dialécticos y estrategias (Kennedy, 1994, p. 61).

ejemplo, el caso de Plantin (2005) que entiende los tópicos como “principios o convenciones admitidas en una comunidad de habla” que funcionan como basamento de la argumentación (p. 42).

3. LOS ΤÓΠΟΙ EN LA LITERATURA

En el siglo XX, Curtius (1955) en su obra *Literatura europea y Edad Media latina* le da nuevo impulso a la investigación acerca de los *koinoi tópoi* (“lugares comunes”) y los analiza desde el punto de vista literario. El autor observa que los tópicos son originariamente medios empleados para la elaboración de discursos; sin embargo, su función se transforma cuando desaparecen los dos géneros principales, el político y el forense, ante el ocaso de los estados-ciudades griegos y de la República romana. Debido a este cambio, los tópicos pierden su incidencia en la arena pública y quedan relegados a las escuelas de retórica. Curtius lo explica en estos términos:

La retórica perdió su sentido original y su meta primitiva, en cambio, penetró en todos los géneros de la literatura, y su sistema, artificiosamente elaborado, se hizo común denominador (...). Este hecho fue el más rico en consecuencias en toda la historia de la retórica; hizo también que los tópicos adquirieran una nueva función, que se convirtieran en clichés literarios aplicables a todos los casos y se extendieran por todos los ámbitos de la vida literariamente concebida y formada (p. 109).

Curtius realiza un inventario de tópicos literarios⁷; algunos de ellos derivan de los géneros retóricos y otros provienen de la propia literatura, pero luego pasan al acervo retórico. El autor analiza, por ejemplo, la tópica del exordio, que consiste en exponer los motivos que han determinado la creación de una obra. Dentro de este último grupo, destaca el tópico de la novedad y el rechazo a los temas trillados, y cita como ejemplo la comedia de Aristófanes (p. 131).

Curtius observa la comunicación existente entre literatura y retórica desde la Antigüedad. Sin embargo, enfatiza el proceso de transformación de la función de los tópicos, que pasan de ser instrumentos retóricos a clichés literarios. Esta tendencia a disociar el tópico retórico del tópico literario y destacar la especificidad de cada uno se mantiene en los estudios literarios contemporáneos.

En su libro *El tópico literario: teoría y crítica*, López Martínez (2007) señala que los tópicos en la retórica clásica se relacionan con el proceso de *inventio* y constituyen “armas para la composición del discurso de los oradores”; además, favorecen la memoria, última fase del proceso retórico (p. 42). La autora advierte cierta continuidad entre los tópicos retóricos y los literarios, y destaca que el sentido del tópico “como basamento del discurso pasa de la retórica a nuestros días” (p. 42).

⁷ López Martínez (2007) observa que Curtius amalgama bajo la designación de tópico materiales heterogéneos: “[Curtius] subraya el carácter de motivo y la reiteración que lo convierte en sinónimo (...) de lugar común, arquetipo, fórmula, cliché” (p. 24).

Sin embargo, deslinda claramente los ámbitos de la retórica clásica y el estudio de los tópicos en la literatura:

Si en la Retórica clásica el tópico se ligaba a la *inventio* y a la *memoria*, modernamente en la Ciencia de la Literatura se sitúa dentro de la Tematología. El objetivo de esta fue en un principio ‘compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional’ (Guillén, 1985, p. 248). Después amplió su territorio hasta acoger el estudio de temas, motivos, estilemas, mitos, situaciones, personajes-tipo, espacios y tópicos (p. 48).

La autora reconoce que no hay una definición unitaria de la noción de tópico literario, pero lo caracteriza como un “motivo o unidad de significado que se repite a lo largo de la historia de la literatura, normalmente en más de una lengua y más de una tradición” (p. 10)⁸.

A partir del estudio de Curtius (1955) y en los trabajos contemporáneos⁹, el abordaje del tópico literario adquiere autonomía. Si bien se reconoce el origen retórico del término y algunos puntos de contacto, como su capacidad de ser basamento del discurso, se pierde de vista la dimensión argumentativa que habita en él. A nuestro modo de ver, es difícil disociar las funciones que conviven en los tópicos desde sus orígenes grecolatinos: su valor como motivo literario, capaz de conectar una obra con la tradición literaria que la precede y, conjuntamente, su dimensión argumentativa, susceptible de generar efectos persuasivos en el destinatario, en tanto el tópico literario se asienta en lo conocido y aceptado, al igual que los tópicos retóricos.

Desde la Antigüedad griega, la retórica y la literatura funcionaron en todo momento como formas discursivas intrínsecamente ligadas. En principio, la retórica puede remontar su origen hasta Homero, según observa Quintiliano en su *Institutiones Oratoriae* (2.17.8): en la *Iliada* (IX, v. 443), Fénix aparece como el maestro que enseñó a Aquiles a ser un orador (Lausberg, 1969, p. 92). Además, el poema presenta múltiples pasajes de oratoria: los tres discursos dirigidos a Aquiles para que regrese al combate constituyen un buen ejemplo¹⁰. No solo la épica, sino también el teatro y la historiografía hacen un uso frecuente de discursos formales (Kennedy, 1994, p. 13).

Ober y Strauss (1990) han destacado que en la antigua Grecia el discurso público del teatro y de la oratoria se refieren uno al otro mutuamente (p. 270). En el género trágico, la incidencia de la retórica se advierte de manera más marcada y

⁸ Los términos “tópico”, “motivo” y “tema” carecen de definiciones unívocas, pero se han utilizado usualmente como sinónimos o términos asociados entre sí. Para una discusión respecto del valor semántico de estos conceptos en distintas corrientes de la literatura comparada, véase Naupert (2003, p. 78-113).

⁹ En los estudios de la Tematología, véase Naupert (2003). De las distintas nociones asociadas al tópico (arquetipo, universales semánticos, intertextualidad, etc.), véase López Martínez (2007).

¹⁰ Kennedy (1994, p. 13-14) y Toohey (2003) observan que hay una continuidad entre los discursos presentes en Homero y la práctica retórica posterior.

evidente en Eurípides¹¹. En la comedia de Aristófanes, la influencia se verifica con claridad en los discursos de los personajes, sobre todo de los héroes cómicos, que asumen la postura defendida en pieza¹². Charles Murphy (1938) aporta múltiples ejemplos del uso de tópicos retóricos empleados por los protagonistas para defender su postura¹³. Harding (2003) ha analizado, en cambio, la influencia inversa de la comedia antigua en la oratoria y menciona la presencia de tópicos propios de la comedia en los oradores del período clásico, especialmente los tópicos de la calumnia. Asimismo, observa la incidencia de los personajes tópicos de la comedia, que oradores como Demóstenes han empleado para construir la imagen negativa de figuras descalificadas en sus discursos¹⁴. En definitiva, estos dos ámbitos de la comunicación tienen una historia común y, en su desarrollo, se produce entre ellos un intercambio recíproco, que implica la circulación permanente de tópicos de una esfera a la otra¹⁵.

Por otra parte, muy lejos de la autonomía literaria, la literatura griega ostenta una función formativa consciente y una dimensión argumentativa clara. La misma obra de Aristófanes, en especial la comedia *Ranas*, plantea el valor formativo de la tragedia y permite apreciar el poder persuasivo que el comediógrafo le atribuye a la ficción dramática¹⁶. Además, el comediógrafo proclama para su propio género, la comedia, una función ciudadana: la comedia intenta influir sobre los ciudadanos en cuestiones políticas como la continuidad de la guerra del Peloponeso y la

¹¹ Si bien la retórica está presente en toda la tragedia, Eurípides es el mayor exponente. Ver Kennedy (1994, p. 14-15 y 17) y Bers (2003). De la persuasión en la tragedia griega, véase Buxton (1982).

¹² Charles Murphy (1938), por ejemplo, rastrea algunos recursos argumentativos de la retórica tradicional presentes en la comedia, como el uso de las partes convencionales del discurso en los parlamentos de los personajes, la utilización de conectores característicos y de *tópoi* retóricos, entre otros. Henderson (1990) también reconoce en la comedia la presencia de técnicas de persuasión idénticas a las utilizadas en el discurso político.

¹³ Por citar algún ejemplo, en la comedia *Acarnienses* de Aristófanes (vv. 498-500) el héroe Diceópolis inaugura su discurso prometiendo que los asuntos que tratará conciernen a la ciudad en su conjunto y que proporcionará consejos justos. Charles Murphy (1938) encuentra ejemplos de estos tópicos en la *Retórica a Alejandro* (29) y en la *Retórica* de Aristóteles (III 14. 1415b).

¹⁴ Harding (2003) destaca, por ejemplo, la caricatura que Demóstenes construye de Esquines en su discurso “Sobre la corona”. Con el objetivo de atacar a Esquines, orador ateniense y rival de Demóstenes, lo presenta como un *alazón* (“impostor”) de comedia (p. 216).

¹⁵ En la Grecia clásica, el vínculo permanente y la influencia recíproca entre la esfera literaria y retórica se mantiene y se potencia, en parte, debido al hecho de que la educación del hombre ateniense del siglo V a. C. presenta una fuerte impronta sobre todo literaria y, en segundo orden, retórica. La educación intelectual, de nivel medio, tenía como uno de sus ejes centrales el estudio de la literatura, que contribuía a la formación del ciudadano. Luego, el joven podía optar por estudiar retórica por medio de sofistas, que de manera paga enseñaban el arte de la persuasión a sus discípulos. Respecto de la educación en Grecia, véase Marrou (1966).

¹⁶ Véanse vv. 1420-1. Allí Dioniso afirma que rescatará del Hades y llevará de vuelta al mundo de los vivos al poeta trágico que pueda dar los mejores consejos a la ciudad. Ver por ejemplo vv. 1500-3, pasaje en el que Plutón le encomienda a Esquilo, el trágico elegido, que al regresar a la *pólis* salve a la ciudad con sus consejos y eduque a los insensatos.

desacreditación de ciertos líderes de la democracia ateniense¹⁷. La comedia es quizás el género que asume de manera más directa y explícita una función persuasiva y, por tanto, revela una conexión evidente con el arte retórico.

En suma, la noción de *tópos* constituye un punto de contacto entre retórica y literatura, que permite trazar un estrecho vínculo entre las dos esferas. La literatura, desde los inicios, emplea los tópicos a la vez como motivos literarios y como instrumentos persuasivos, y les asigna una finalidad estética y al mismo tiempo argumentativa. Si bien Curtius (1955) destaca que a partir del ocaso de la República romana los tópicos adquieren una nueva función literaria, creemos que desde sus orígenes el valor literario de los tópicos no se encuentra disociado de su valor persuasivo. Los enfoques contemporáneos también tienden a opacar la función persuasiva de los tópicos literarios. A la hora de estudiar la literatura antigua, nos parece necesario destacar la importancia que tiene la dimensión argumentativa de los tópicos literarios, que sin duda deja su marca en la literatura posterior.

Un buen ejemplo que permite ilustrar el uso complejo, literario y argumentativo, de los tópicos es la parábasis de la comedia griega antigua. En la parábasis, el coro se adelanta hacia los espectadores, quebrando la ilusión dramática, se dirige directamente al público y utiliza ciertos tópicos recurrentes que funcionan como motivos literarios del género, pero que a la vez desempeñan una clara función persuasiva. Por ejemplo, en la parábasis el coro elogia a los espectadores, especialmente por su perspicacia¹⁸. Este recurso permite captar la benevolencia del público y generar simpatía hacia la pieza representada y hacia las ideas que propugna. En la parábasis, también el coro suele realizar un elogio del poeta y de su obra y celebrar su originalidad, otro motivo del género que busca propiciar una buena recepción por parte de los espectadores¹⁹. Además, el coro proclama, entre otras alabanzas al poeta, que su crítica política y sus consejos han beneficiado a la ciudad²⁰.

Repasemos algunos ejemplos de las parábasis de Aristófanes en las que aparecen estos tópicos, especialmente aquellos que elogian al poeta y su función educadora:

[El poeta] dice que les enseñará muchas cosas buenas, de modo que sean felices,

¹⁷ Si nos remontamos al marco del pensamiento antiguo, podemos observar, por ejemplo, que Platón contempla el poder argumentativo de la ficción al proponer en su *República* (II 367e–383) que el Estado controle las creaciones artísticas.

¹⁸ Ver Sifakis (1971, p. 39), que proporciona una serie de ejemplos: Aristófanes, *Nubes* 518 ss., *Avispas* 1010 ss.; Cratino fr. 169, 323; Teleclides 4; Platón 90.

¹⁹ Ver Sifakis (1971, p. 39): Aristófanes, *Nubes* 522 ss., *Avispas* 1044 ss., *Paz* 739 ss.; Cratino fr. 9, 146, 308; Ferécates 79, 122; Metágenes 14.

²⁰ Ver Sifakis (1971, p. 39): Aristófanes, *Acarnienses* 634 ss., *Avispas* 1043; Ferécates fr. 47; Cratino 73, 233. Otro tópico recurrente consiste en la solicitud del coro que reclama a los jueces del certamen que tomen una justa decisión y premien a la obra que está siendo representada. Ver Sifakis (1971, p. 39): Ferécates 96.

no adulándolos, ni prometiendo salarios, ni engañándolos,
ni siendo malvado, ni regándolos con elogios, sino enseñando lo que es mejor
(*Acarnienses*, vv. 656-8)²¹.

[El poeta] odia a los mismos que ustedes y se atreve a decir cosas justas,
enfrentando al Tifón y al huracán (*Caballeros*, vv. 510-1)²².

Dice el poeta que merece muchas cosas buenas de ustedes
porque puso fin a que se dejaran engañar con palabras extrañas (*Avispas*, vv. 633-4)²³.

En su función de motivos literarios, los tópicos de la parábasis permiten generar lazos de intertextualidad, esto es, remiten a producciones de comediógrafos anteriores o contemporáneos y conectan la obra con el universo discursivo literario²⁴. Además, sirven a la finalidad persuasiva de captar el favor del público y de los jueces que dirimen el certamen, generando simpatía hacia la obra, hacia a su autor y hacia las ideas políticas, estéticas, filosóficas que propugna. Su condición de motivos, de unidades de sentido estereotipado, repetidos y retomados por distintas generaciones de comediógrafos, colabora con el efecto persuasivo porque le da un aval tradicional al enunciado, una base común, que lo vuelve aceptable. Podemos concluir, entonces, que desde la Antigüedad clásica la función literaria y argumentativa de los tópicos ha operado de manera conjunta.

4. EL PERSONAJE TÓPICO DE LA COMEDIA

En la literatura antigua, los *tópoi* no solo nutren los parlamentos de los personajes de la tragedia y de la comedia bajo la forma de enunciados, sino que además colaboran con la construcción de los personajes centrales de la obra. Lausberg (1969) ha señalado que la poética se diferencia de la retórica por su intención mimética: “el poeta influye sobre el público, pero lo hace solamente a través del camino característico de la poesía, por el camino de la *mimesis*” (p. 87-88); podríamos decir que el autor teatral lo hace, sobre todo, por medio de la construcción de personajes²⁵.

En la comedia, en particular, la noción de tópico tiene una importancia considerable. Desde sus orígenes grecolatinos, la literatura cómica se apoya en personajes tópicos (por ejemplo, el fanfarrón, el parásito, el misántropo) para construir sus blancos cómicos centrales. En este sentido, la comedia se basa en el “lugar común”,

²¹ Utilizamos la edición del texto griego de Olson (2002). Todas las traducciones del griego antiguo son propias.

²² Utilizamos la edición de Sommerstein (1981).

²³ Utilizamos la edición de MacDowell (1971).

²⁴ Naupert (2003) destaca que los elementos temáticos, entre ellos los tópicos, tienen “una función efectiva de conectores intertextuales” (p. 117).

²⁵ Naupert (2001) observa que los estudios temáticos de la literatura comparada se suelen centrar en el estudio de “personajes temáticos humanos”, que constituyen tipos recurrentes (p. 123-124).

entendido en su sentido específico de “idea remanida”. Hemos señalado que oradores como Demóstenes aprovechan estos personajes tópicos para construir la imagen de sus blancos de ataque. En este sentido, es posible afirmar que la noción de “personaje tópico” se encuentra íntimamente ligada con el concepto retórico de *tópos*: el lugar común, en la oratoria o en la literatura, puede adquirir la forma de un enunciado típico o bien de una figura o personaje con determinadas características estereotipadas.

Según observamos, en la literatura los tópicos que se presentan bajo la forma de un enunciado pueden desempeñar una función compleja: sirven a modo de motivo para conectar una obra con la tradición y con el ámbito discursivo literario y, al mismo tiempo, para generar efectos persuasivos en el público. Su condición de motivo colabora, dijimos, con los propios efectos persuasivos porque le aporta un aval tradicional al enunciado y lo vincula con la *dóxa* admitida por el auditorio, como ocurre con las expresiones convencionales de la parábasis.

Del mismo modo, los personajes tópicos desempeñan varias funciones en la comedia. En primer lugar, generan un efecto literario intertextual porque conectan al personaje de la obra con otros personajes tipificados anteriores e inscriben la pieza en la esfera discursiva literaria. Por ejemplo, la mayoría de los antagonistas del héroe en la comedia aristofánica representan la figura del *alazón* (“impostor”, “fanfarrón”)²⁶ y evocan algunos fanfarrones presentes en pasajes cómicos de la épica y de la fábula.

Repasemos brevemente el caso del personaje Paflagonio, que representa al líder político Cleón, blanco central de la comedia *Caballeros* de Aristófanes. Paflagonio encarna la figura del *alazón* en tanto alardea de su capacidad política y oratoria (por ejemplo vv. 342-358). Por cierto, el término *alazón* se emplea varias veces de manera expresa en la obra para caracterizarlo (por ejemplo vv. 269, 290). La figura cómica del fanfarrón tiene claros antecedentes en la épica: en la *Iliada* (II, vv. 211-277) el cómico y antiheroico personaje de Tersites alardea ante sus jefes y se enfrenta con Agamenón; en esa oportunidad, Odiseo lo culpa de tener un ánimo “arrogante” (*agénor*, v. 276)²⁷. En el canto XVIII de *Odisea* el cómico mendigo Iro también se encuadra en este tópico: Iro desafía a la lucha al héroe Odiseo, disfrazado de mendigo, pero luego se siente amedrentado al ver su robusto cuerpo. El pretendiente Antínoo, al comprobar la inconsistencia de Iro, se dirige a él expresamente con el apelativo de *bougáios* (“fanfarrón”, v. 79). Muchas fábulas de carácter cómico también emplean este mismo tópico censurando y ridiculizando a ciertos animales por su fanfarronería (por ejemplo “El burro que llevaba una estatua”, Ch. 266). El tópico es retomado por la literatura latina, por ejemplo, en el *Satiricón* de Petronio: el personaje de Trimalción representa al fanfarrón y al nuevo rico, que hace ostentación de sus riquezas y de un nivel cultural que no posee. En suma, los

²⁶ Acerca de la figura del *alazón* en la comedia de Aristófanes, véanse Conford (1993, p. 119-134) y McLeish (1980, p. 54).

²⁷ Tersites representa una figura antiheroica, sin poder, que se atreve a enfrentarse contra el jefe del ejército aqueo.

personajes tópicos tienen un valor literario, intertextual, en tanto permiten vincular a un personaje con sus antecedentes tradicionales.

Además de su valor literario, el personaje típico presenta una dimensión persuasiva y sirve por lo general para atacar las ideas representadas por ese personaje, con el aval de la tradición literaria. El efecto literario-intertextual y el persuasivo son indisolubles uno del otro. Podemos agregar que el tópico favorece, asimismo, la generación del efecto cómico, esto es, la risa del espectador.

Nos concentraremos, en primer lugar, en analizar los efectos cómicos que el tópico propicia y, luego, consideraremos su dimensión persuasiva. Desde la filosofía, Bergson (1991) sostiene que los personajes tipificados hacen reír porque muestran la mecanización de un individuo²⁸, automatización que según el autor constituye la fuente de la risa. En este sentido, Bergson considera que pintar caracteres es el objeto de la alta comedia y ejemplifica sus afirmaciones con los nombres de comedias, que suelen ser genéricos: el misántropo, el avaro, el jugador, el distraído (p. 124). Ya en la Antigüedad, el anónimo *Tractatus Coislinianus* tipifica tres tipos de personajes (*éthe*) cómicos: los bufones (*tà bomolócha*), los fingidores (*tà aironiká*), los impostores o fanfarrones (*tà tòn alazónon*), que retoman la diferenciación aristotélica de *Ética nicomaquea* (IV, 7-8)²⁹.

El carácter tipificado de los personajes tópicos propicia, entonces, la risa del espectador, según la visión bergsoniana, por su fijación a un rasgo de personalidad negativo que los hace asemejarse a un mecanismo y los transforma en fácil objeto del ridículo. Estos personajes mecanizados son recogidos por la tradición y utilizados una y otra vez en la literatura bajo diferentes formas, por ejemplo, el mencionado caso del fanfarrón o el tonto de la comedia³⁰.

Pero los personajes tópicos no solo favorecen el efecto cómico por su rigidez mecánica, sino también porque generan una complicidad de base entre el emisor y el receptor, complicidad indispensable para que la risa llegue a producirse. Esta última apreciación requiere desarrollar algunas consideraciones. La risa necesita de un cierto grado de complicidad inicial para no perder su eficacia; esto significa que la burla debe apuntar contra un blanco de algún modo consensuado y susceptible de ser compartido por el auditorio, condición que sin duda satisfacen los tópicos cómicos en

²⁸ Bergson (1991) afirma: “Se podría decir, en cierto sentido, que es cómico todo *carácter*, siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de *hecho* en nuestra persona, todo lo que se haya en nosotros en estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado” (p. 114).

²⁹ También Teofrasto tipifica de manera cómica en *Caracteres* ciertos temperamentos negativos.

³⁰ Dentro de la tradición literaria griega, uno de los registros cómicos más antiguos del personaje del tonto es el poema *Marguites*. Asimismo, podemos incluir la figura del Cíclope del canto IX de *Odisea*: el Cíclope, creemos, no solo representa la fuerza bruta, sino también la figura cómica del tonto, que será explotada a lo largo de la tradición literaria, junto con otros personajes tipificados. En la literatura romana, como señala Paulson (1971), el personaje del tonto o del malvado son propios del género satírico. En Horacio predomina la figura del tonto, y en Juvenal la del malvado (p. 350).

virtud de su carácter tradicional. El humor, se ha observado, requiere de cierto acuerdo social tácito para no provocar un rechazo inmediato en el receptor. En este sentido, Freud (2006) ha señalado que el receptor puede experimentar resistencias a reír de un blanco que valora:

Ante una platea de amigos devotos de mi oponente, las más chistosas inectivas que yo pudiera aducir contra él no se considerarían chistes, sino inectivas, provocarían indignación, no placer, en el auditorio. Algún grado de complicidad o cierta indiferencia, la ausencia de cualquier factor que pudiera provocar intensos sentimientos hostiles a la tendencia, es condición indispensable para que la tercera persona colabore en el acabamiento del proceso del chiste (p. 138).

A partir de este enfoque, podemos reafirmar que el humor precisa que el objeto de burla sea un blanco en algún punto compartido por el auditorio, preferiblemente un tipo cómico tradicional o bien un blanco reelaborado sobre un tipo cómico tradicional. En otras palabras, para que el efecto cómico se produzca es necesario que exista cierta comunión inicial entre el emisor y el receptor, basada en los acuerdos sociales tácitos que existen en un grupo o comunidad respecto de qué objetos son susceptibles de convertirse fácilmente en objeto de risa y cuáles no. El personaje tópico, basado sin duda en estereotipos sociales, y retomado por la tradición literaria, es un vehículo adecuado para el humor y, por eso mismo, un recurso predilecto de la comedia.

En la medida en que los personajes tópicos se apoyan en la *dóxa* admitida por una comunidad, favorecen también los efectos persuasivos, además de los efectos cómicos. En este punto, retomamos plenamente la base retórica del concepto de tópico. Según observamos, a partir de la retórica clásica en adelante, se ha considerado que la argumentación se sustenta en acuerdos de base, que permiten que ese acuerdo se transfiera de las premisas aceptadas a una conclusión menos aceptada³¹. El personaje tópico, sobre todo en la sátira, cumple un papel semejante a las premisas compartidas de la argumentación: permite que el sentido negativo atribuido al tópico tradicional se transfiera al nuevo blanco donde se aplica el tópico.

Veamos de manera sucinta un ejemplo de la comedia aristofánica. En la comedia temprana de Aristófanes, el líder político Cleón constituye un blanco central de naturaleza extratextual, especialmente en la comedia *Caballeros*, como mencionamos antes. Después de la muerte de Pericles, Cleón lideraba el ala política que impulsaba la radicalización de la democracia ateniense. En la comedia *Caballeros*, Aristófanes emplea una acumulación de tópicos tradicionales para atacar al líder, representado bajo el personaje de Paflagonio: la del adulador, del burlador-burlado, del fanfarrón, del esclavo. Paflagonio-Cleón representa la figura de un esclavo de Demos (personificación del pueblo ateniense) y se comporta como un

³¹ Al respecto, véase la “Introducción” de este trabajo.

adulador inescrupuloso de su amo³². Además, entre otros tópicos³³, encarna la figura tradicional del fanfarrón, haciendo alarde de su capacidad política y oratoria. Al aplicar todos estos tópicos de base tradicional en el nuevo blanco (Cleón), el valor negativo del tópico, comúnmente aceptado por el conjunto de la sociedad, se transfiere al blanco elegido de ataque. En este caso, la comedia se vale de un conjunto de *tópoi* para socavar, con el aval de la tradición literaria, la imagen pública de un blanco de naturaleza extratextual y las ideas políticas que él representa.

La argumentación necesita, según observamos, una complicidad de base. También hemos destacado que la risa requiere cierta mínima complicidad en torno al blanco de burla; en caso de no existir este consenso inicial, el receptor puede sentir reticencia a reírse de un blanco que aprecia o que no considera susceptible de ser convertido en objeto del ridículo (Freud, 2006, p. 138). Un blanco como Cleón, por ejemplo, que gozaba de la máxima adhesión por parte del *dêmos*³⁴, no constituía un “blanco fácil” para generar esa complicidad mínima: el pueblo espectador podía experimentar cierta resistencia a reírse de su líder en aspectos que comprometían seriamente su imagen. Los tópicos tradicionales operan, entonces, como un mecanismo facilitador del efecto persuasivo: el *tópos* consensuado y socialmente devaluado, al aplicarse sobre un blanco no consensuado y prestigioso, propicia la transferencia hacia el nuevo blanco de la complicidad acordada en torno al *tópos* y de los sentidos negativos asociados a ese *tópos*.

En conclusión, los personajes tópicos en la comedia aristofánica tienen varias funciones conjuntas y relacionadas entre sí: 1) cumplen una función literaria de valor intertextual que conecta la obra con el ámbito discursivo literario; 2) propician la generación de la risa por captar una complicidad de base en los espectadores; 3) la propia complicidad que conllevan y su aval tradicional provocan efectos persuasivos negativos respecto del blanco en el que se aplican y respecto de las ideas representadas por ese personaje. El funcionamiento retórico de los tópicos literarios –bajo la forma de enunciados o de personajes– permite observar el estrecho campo de comunicación existente entre la esfera retórica y literaria desde la Antigüedad. Los tópicos cómicos tienen desde sus orígenes una marcada impronta argumentativa y sirven para atacar a figuras públicas o ciertas posturas políticas, filosóficas y estéticas.

³² Ver por ejemplo vv. 47-48: “el curtidor-de-pieles-Paflagonio, luego de echarse a los pies del señor”, / lo halagaba, lo adulaba, lo lisonjeaba, lo engañaba”. La imagen del adulador estaba asociada en Epicarmo con el “parásito adulador”, que asistía a los banquetes de los ricos para comer a su costa y cumplía el papel de bufón o lisonjeador del dueño de casa. Wilkins (2001) sintetiza las características centrales del parásito en la comedia griega (p. 71-87). Scholtz (2004), por su parte, observa que el *kólax* (“adulador”) era concebido como una figura degradada en la cultura griega, así como los esclavos. Paflagonio conjuga, por tanto, los papeles devaluados de adulador y esclavo (274-279). Acerca del tópico del esclavo en la literatura griega, véase Schere (2010), Akrigg y Tordoff (2013).

³³ Véase, por ejemplo, el tópico del burlador-burlado en Schere (2012).

³⁴ El historiador Tucídides (1958) destaca que Cleón “era por ese entonces el orador de máxima influencia sobre el *dêmos*” (III. 36, 6: 9). Ver IV. 21, 3: 16-18.

5. CONCLUSIONES

La noción de *tópos* desempeña una función central en los tratados de retórica y en la oratoria antigua. Sin embargo, hemos intentado demostrar que el concepto tiene también una relevancia considerable en la literatura, especialmente en el arte cómico desde sus orígenes grecolatinos. En definitiva, el término se revela operativo para analizar las relaciones entre literatura y retórica. Otros términos asociados también pueden resultar relevantes, como el de cliché y el de estereotipo, ampliamente estudiados por Amossy y Herschberg (2001)³⁵. Sin embargo, el cliché se limita a la frase estereotipada, mientras que el tópicos puede asociarse tanto con una frase como con un motivo recurrente o un personaje tipificado. El estereotipo, por su parte, es una noción de carácter social, ya no retórico ni literario, que Amossy define como “un esquema colectivo cristalizado” (Amossy y Herschberg, 2001, p. 69). Sin duda, muchos tópicos literarios tendrían su origen en estereotipos sociales o a la inversa. Sin embargo, la noción de tópicos, como observamos, resulta especialmente pertinente para explorar la relación específica entre retórica y literatura porque permite conectar ambas esferas discursivas desde la Antigüedad.

En la comedia antigua, en particular, hemos observado que la comedia griega propugna ciertas ideas, especialmente ideas políticas, empleando ciertos tópicos, ya sea bajo la forma de enunciados o de personajes tipificados. Los enunciados tópicos y los personajes tipificados se emplean, entonces, tanto en la oratoria como en la literatura con fines persuasivos. Si bien Curtius (1955) destaca la función literaria de los tópicos, hemos intentado demostrar que en la comedia antigua los tópicos desempeñan una función compleja, literaria y persuasiva al mismo tiempo. Los tópicos permiten conectar la obra con el universo discursivo literario, con la tradición, y a la vez proporcionan fuerza persuasiva a las ideas avaladas en la pieza. La tradición literaria opera como un acervo autorizado de ideas compartidas, una reserva doxológica, que puede ser aprovechada por el poeta o por los oradores para sustentar o atacar ciertos puntos de vista con mayor eficacia persuasiva.

Desde el análisis del discurso algunos autores han analizado la relación entre literatura y argumentación y han arribado a la conclusión de que el discurso literario posee –como todo discurso– una dimensión argumentativa en tanto orienta la perspectiva del lector (Amossy, 2010). Por otra parte, el discurso literario puede utilizar tanto técnicas argumentativas clásicas como recursos particulares correspondientes a los distintos marcos genéricos, por ejemplo, el ritmo, la polifonía, el punto de vista, las voces narrativas, etcétera (p. 222). Los personajes tipificados de la comedia (el fanfarrón, el tonto, el adulador, el misántropo), que conforman unidades recurrentes a lo largo de la historia de la literatura cómica de Occidente y se basan en ideas compartidas, constituyen, según intentamos demostrar, un elemento clave para analizar la dimensión argumentativa del discurso literario de carácter

³⁵ Amossy (1991) se centra en el estudio detallado de la noción de estereotipo.

humorístico. En particular, la comedia aristofánica, según hemos observado, emplea como recurso argumentativo central la construcción de personajes-tipo, que favorecen las ideas propiciadas en sus obras. Los tópicos cómicos, en suma, facilitan a la vez el efecto literario intertextual, esto es, la conexión con la tradición, la eficacia persuasiva de la literatura y los efectos cómicos de la obra.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la
Universidad Nacional de La Plata (IDIHCS).
Calle 51 e/ 124 y 125. Edificio C, 2º piso, of. 208. CP 1925, Ensenada (Argentina)
jimenaschere@hotmail.com*

Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de adscripción a la materia Lingüística Interdisciplinaria (2013-2015) de la carrera de Letras (UBA), bajo la dirección de la Dra. Elvira Narvaja de Arnoux.

OBRAS CITADAS

- Akrigg, Ben y Tordoff, Rob. (2013). *Slaves and slavery in ancient greek comic drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Amossy, Ruth. (2010). *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin.
- (1991). *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan.
- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne. (2001). *Estereotipos y clichés* [1997] (trad. española y adaptación Gándara, Lelia). Buenos Aires: Eudeba.
- Aristófanes. (2002). *Aristophanes. Acharnians* (ed., com. Olson, Douglas S.). Oxford: Oxford University Press.
- (1996). *The comedies of Aristophanes. Frogs* (ed., trad., com. Sommerstein, Alan. H.). Warminster: Aris & Phillips.
- (1981). *The comedies of Aristophanes. Knights*. (ed., trad., com. Sommerstein, Alan. H.). Warminster: Aris & Phillips.
- (1971). *Aristophanes. Wasps*. (ed., com. MacDowell, Douglas M.). Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Aristóteles. (1959). *Aristotelis. Ethica Nicomachea* [1894]. (ed. Bywater, I.). Oxford: Oxford University Press.
- (1953a). *Retórica*. (ed., trad. Tovar, Antonio). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- (1953b). *Aristotelis topica et sophistic elenchi*. (ed. Ross, William David). Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. (1982). *Investigaciones retóricas. La antigua retórica* [1966]. (trad. española Dorriots, Beatriz). Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Bergson, Henri. (1991). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico* [1900]. (trad. española Raggio, Amalia Haydée). Buenos Aires: Losada.

- Bers, Victor. (2003). "Tragedy and rhetoric". En Worthington, Ian (ed.). *Persuasion: greek rhetoric in action*. London-New York: Routledge, 176-195.
- Buxton, Richard G. A. (1982). *Persuasion in Greek Tragedy: A study of peitho*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cicerón. (1966). *M. Tullii Ciceronis Brutus*. (ed., com. Douglas, Alan Edward). Oxford: Clarendon Press.
- Cole, Thomas. (1991). *The origins of rhetoric in ancient Greece*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Cornford, Francis Macdonald. (1993). *The origin of attic comedy* [1914]. Michigan: University of Michigan Press/Ann Arbor.
- Curtius, Ernst Robert. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina* [1948]. (trad. española Frenk Alatorre, Margit y Alatorre, Antonio). México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund. (2006). *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905]. (trad. española Etcheverry, José Luis). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Guillén, Claudio. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Harding, Phillips. (2003). "Comedy and rhetoric". En Worthington, Ian. (ed.). *Persuasion. Greek rhetoric in action*. London-New York: Routledge, 196-221.
- Henderson, Jeffrey. (1990). "The demos and the comic competition". En Winkler, John J. y Zeitlin, Froma I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 271-313.
- Hill, Forbes I. (1971). "La retórica de Aristóteles". En Murphy, James J. (ed.). *Sinopsis de la retórica clásica* (trad. española Bocanegra, A. R.). Madrid: Gredos.
- Homero. (1939). *Homero. Opera* (2 vol.) [1902]. (ed. Munro, David. B. y Allen, Thomas W.). Oxford: Oxford Clarendon Press.
- (1919). *Homer. The Odyssey*. (ed. Murray, A. T.). London: William Heinemann.
- Isócrates. (1945). *Isocrates in three volumes. III*. (ed., trad. Van Hook, Larue). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kennedy, George. A. (1994). *A new history of classical rhetoric*. Princeton: Princeton University Press.
- Lausberg, Heinrich. (1969). *Manual de retórica literaria* [1960]. (trad. española Pérez Riesco, José). Madrid: Gredos.
- López Martínez, María Isabel. (2007). *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid: Arco/Libros.
- Marrou, Henri-Irénée (1966). *Historia de la educación en la antigüedad*. Eudeba: Buenos Aires.
- McLeish, Kenneth. (1980). *The theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson.
- Murphy, Charles T. (1938). "Aristophanes and the art of rhetoric". *Harvard Studies in Classical Philology* 49, 69-133.

- Murphy, James J. (ed.). (1971). *Sinopsis de la retórica clásica* (trad. española Bocanegra, A. R.). Madrid: Gredos.
- Naupert, Cristina (ed.). (2003). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros.
- (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros.
- Ober, Josiah y Strauss, Barry. (1990). “Drama, political rhetoric, and the discourse of athenian democracy”. En Winkler, John J. y Zeitlin, Froma I. (eds.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 237-270.
- Paulson, Ronald. (1971). “The Fictions of Satire”. En Paulson, Ronald (ed.) [1967]. *Satire: modern essays in criticism*. London: Prentice-Hall, 340-359.
- Platón. (1903). *Plato. Platonis Opera. Respublica*, V. 4. (ed. Burnet, John). Oxford: Oxford University Press.
- Perelman, Chaïm. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación* [1977]. Santafé de Bogotá: Norma.
- Plantin, Christian. (2005). *La argumentación* [1996]. (trad. Española Tusón Valls, Amparo). Barcelona: Ariel.
- Schere, María Jimena. (2012). “El tópico del burlador-burlado en la comedia *Caballeros* de Aristófanes”. *Nova Tellus* 30/ 2, 19-41.
- (2010). “La construcción del blanco cómico en la comedia *Caballeros* de Aristófanes”. En Schniebs, Alicia (coord.). *Debates en Lenguas Clásicas. Volumen 2: Cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 19-41.
- Scholtz, Andrew. (2004). “Friends, lovers, flatterers: cemophilic courtship in Aristophanes’ *knights*”. *Transactions of the American Philological Association* 134/ 2, 263-293.
- Sifakis, Gregory Michael. (1971). *Parabasis and animal choruses. A contribution to the History of Attic Comedy*. London: Athlone Press.
- Toohey, Peter. (2003). “Epic and rhetoric”. En Worthington, Ian. (ed.). *Persuasion: greek rhetoric in action*. London-New York: Routledge, 153-175.
- Tucidides. (1958). *Thucydidis. Historiae* (2 vol.) [1900]. (ed. Jones, Henry Stuart). Oxford: Oxford University Press.
- Wilkins, John. (2001). *The boastful chef. The discourse of food in ancient greek comedy*. Oxford: Oxford University Press.