

Introducción

1. En cartelera

De las once comedias conservadas de Aristófanes –apenas un tercio de su producción– presentamos aquí dos de las más emblemáticas: *Las nubes* y *Lisístrata*.

En la etapa democrática ateniense los decretos contra la libertad de expresión a la que recurrían los demagogos, esos politicastros de turno, ambiciosos, mediocres, carentes de escrúpulos y muy poco amigos de la sátira, no consiguieron cercenar la imaginación iconoclasta de los comediógrafos atenienses ni amordazar su lengua viperina. No lo consiguió el decreto de Moríquides en plena campaña contra Samos¹; ni el de Antímaco del año 427; ni siquiera tampoco el de Siracosio –cuando la expedición a Sicilia– en su fallido intento de acabar con el escarnio de personajes públicos². Y es que la burla y el lenguaje soez van ligados al propio origen ritual de la Comedia³. El *facetissimus* («divertidísimo») Aristófanes (445-385 a. C.) había iniciado su carrera muy joven con el estreno en 427 de una pieza perdida con la que conquistó el segundo premio, *Los comensales*, preludio de sus posturas conservadoras sobre la educación de la juventud. Por entonces ya han pasado más de cien años desde la admisión de la Comedia en los entretenidos festiva-

¹ Vigente entre 430-427 a. C.

² M. J. García, «La crítica de los políticos en la Comedia Antigua», *Humanitas* 65 (2013), 55-70. L. Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, 2007, 68-69.

³ J. Rusten, «In Search of The Essence of Old Comedy», en Scafuro & Fontaine (eds.) (2014: 45).

les dramáticos que inaugurara el padre del teatro, el poeta trágico Tespis. Desde el 486 se celebran concursos de comedias en las Grandes Dionisias de marzo, organizadas por el arconte epónimo, la mayor autoridad ejecutiva; y desde el 442 se han incorporado también a las invernales Leneas⁴. Con su inclusión en los festivales en honor de Dioniso los espectadores podían irse a la cama alegres tres días consecutivos, en virtud de una especie de «risoterapia» que les redimía de tantísimas desgracias observadas durante una agotadora jornada dedicada a la representación de toda una tetralogía trágica⁵.

En realidad, la versión que conservamos de *Las nubes* no es la que el poeta llevó a escena, sino una refección parcial algo posterior⁶, porque la versión original había perdido el concurso de las Dionisias del año 423. Cratino había resultado vencedor con una ingeniosa autoparodia, *La botella*, donde se desquitaba de sus adversarios, quienes le ridiculizaban por su afición a la bebida y a los mancebos hermosos. A la vista de los fragmentos conservados, el poeta tenía por parienta a la mismísima doña Comedia, celosa de sus devaneos amorosos con los lujuriosos vinillos⁷. La derrota supuso una humillación para Aristófanes. A su juicio *Las nubes* era su mejor producción y además estaba acostumbrado a llevarse el primer premio, tras tres victorias consecutivas: en las Dionisias de 426 con *Los babilonios* (no conservada); y en las Leneas del 425 y del 424 con *Los acarnienses* y *Los caballeros* respectivamente.

⁴ En estas fiestas competían cinco poetas y era el arconte *basileús* («rey») el encargado de su funcionamiento: seleccionaba a los aspirantes y asignaba a cada poeta un corego, que asumía los gastos. El poeta podía hacerse cargo de la puesta en escena y del coro o nombrar a un director (*didáskalos*), como hizo con Calístrato para *Lisístrata*, representada quizás en las Leneas: cf. C. Brockmann, *Aristophanes und die Freiheit der Komödie*, Leipzig, 2003.

⁵ Tres tragedias y un drama satírico. Tal fue la situación durante la Guerra del Peloponeso (431-404). Antes la mejor situación económica les había permitido un programa festivo más largo.

⁶ Fechable entre el 421-417.

⁷ El poeta Amipsias quedó entonces en segundo lugar con su *Cono*, sátira sobre un maestro de música de Sócrates: F. Souto, «La crítica musical en la comedia griega antigua», *Minerva* 13 (1999), 95.

La representación de *Lisístrata*, su comedia más popular y con más honda repercusión hoy en día, se produjo en las Leneas del 411, tras la ocupación del Ática por las huestes del enemigo espartano, cuando buena parte de sus aliados había abandonado ya la liga délica y unos pocos meses antes del golpe de estado antidemocrático en Atenas.

En los siguientes apartados me propongo analizar algunas cuestiones substanciales previas a la lectura de estas dos «sabrosas» obras de Aristófanes: la estructura de la comedia antigua con sus partes típicas; la comicidad y el lenguaje aristofánico; los personajes; la temática e intención de las dos obras escogidas para esta edición; su repercusión e influjo y, como colofón, observaciones sobre la presente traducción y algunas lecturas recomendadas. Para explicar tales asuntos recurro a epígrafes con sugerentes títulos «cinematográficos» en homenaje al fascinante mundo de la literatura, el teatro y los actores.

2. Por delante y por detrás⁸

Se requieren buenas dosis de imaginación si se quiere comprender la puesta en escena de unos textos densos, concebidos para una sola representación –y no para ser leídos– sin acotaciones escénicas ni atribución de roles, con unos pocos actores para todos los papeles⁹, los cuales entran, salen, suben y bajan, acompañados de sus comparsas. Y no pensemos solo en diálogos y representaciones simplonas, sino en auténticos espectáculos escénicos donde se dan la mano el culto, la sátira político-social del cabaret, las groserías de la farsa con sus barullos, las danzas picantes y la música, el recitado y el canto de la ópera cómica.

La estructura básica de una comedia es bastante semejante a la de una tragedia¹⁰, pero además suele incluir un par de secciones muy

⁸ *Noises off* (1992), también traducida *Al derecho y al revés, ¡Qué ruina de función!, Esta obra es un desastre*. La película de Peter Bogdanovich está basada en una comedia de Michael Frayn (1982) con el teatro desde bastidores como protagonista.

⁹ En número de cuatro o cinco a lo sumo y todos varones. Tal vez algunos papeles mudos, como la diosa Reconciliación de *Lisístrata*, fueran interpretados por mujeres.

¹⁰ Nos referimos a las partes tradicionales: párodo, episodios, estásimos y éxodo: *Vid.* también en Escolar y Mayo mi introducción a la *Antígona* de Sófocles (2013: 11).

llamativas que le imprimen un sello inconfundible: el agón y la parábasis.

El agón, un duelo muy ritualizado entre dos bandos parecido al de los debates jurídicos, constituye la parte fundamental de la comedia. Los antiguos griegos, y muy especialmente los atenienses, eran muy dados a rivalizar en juegos deportivos, concursos dramáticos o certámenes poéticos. Y la lucha dialéctica era consustancial a la democracia ateniense, directa y no representativa como la nuestra. En un agón, que puede ir precedido por una auténtica reyerta (proagón)¹¹, se alternan breves cantos del coro –llamados «oda» y «antoda»¹²– con intervenciones actorales¹³ en versos largos, que se inician con una breve exhortación del corifeo a intervenir¹⁴. Y finaliza con una parte trepidante en la que no interviene nunca el coro, sino un actor que recita de un tirón unos versos muy cortos (dímetros), pero de igual ritmo y sin apenas tiempo para respirar¹⁵.

La parábasis añade un elemento aún más pintoresco. Se trata de una «digresión» o «intermedio metateatral»¹⁶ donde la escena se vacía de actores y se rompe la ficción dramática y el carácter mimético. El coro se despoja de parte del disfraz, avanza hacia los espectadores y su corifeo, identificado con el actor, se dirige a aquellos en primera

¹¹ Por ejemplo, *Nubes* 1321ss.

¹² Vid. *Lisístrata* 476-483 y 541-8; *Nubes* 949-958 y 1024-1033.

¹³ Llamadas epirrema y antepirrema. En *Lisístrata* son tetrámetros anapésticos (486-531 y 551-97); y en *Nubes* se contraponen los anapésticos (961ss.) con los yámbicos (1036ss.). Este esquema «epirremático» encuentra paralelos en la tragedia.

¹⁴ El *katakeleusmós* y *antikatakeleusmós* (*Lisístrata* 484-5 y 549-50; *Nubes* 959-560 y 1034-5).

¹⁵ Llamado por ello «ahogo»: el *pnígos* y *antipnígos*, cuya responsión o número de versos no es exacta (anapésticos en *Lisístrata* 532-8 y 598-607; alternando el anapesto y el yambo en *Nubes* 1009-1023 y 1089-1104).

¹⁶ El concepto «metateatro» fue acuñado en 1963 por crítico Lionel Abel. Cf. N. W. Slater, *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Filadelfia, 2002. El teatro de Aristófanes es tan rico que encontramos alusiones «metateatrales» fuera de la parábasis, por ejemplo, el chiste escénico de un pasaje de *Las nubes* cuando el viejo le pregunta al actor que hace de Sócrates por el papel del Malo que acaba de representar (1148): «Por cierto, dime si mi hijo ha aprendido el Argumento... aquel que hace un momento entonaste».

persona: les cubre de elogios o los insulta, les da consejos, les habla del poeta, de sus rivales, de ciudadanos perniciosos. Normalmente se abre con una parte astrófica¹⁷ seguida por otra en la que de nuevo se alterna el canto del coro y el recitado del corifeo en versos largos, al igual que vimos en el agón¹⁸. Cuando se hace uso de una segunda parábasis –como ocurre en *Las nubes*– suele prescindirse de algunas de estas partes¹⁹. Desde luego, la parábasis cumple una indiscutible función dramática: en *Lisístrata* permite cubrir el periodo de cinco días durante los cuales el plan de las mujeres comienza a dar sus frutos o en *Las nubes* el tiempo que dura la fallida instrucción del viejo.

Ahora bien, todas las piezas de Aristófanes presentan grandes diferencias estructurales con múltiples variantes. En algunas obras, como *Las nubes*, emplea agón y parábasis por duplicado, mientras que otras carecen de algunos elementos, no contienen parábasis (*Las asambleístas* o *Pluto*) o agón (*La paz*). Además la ubicación de esas secciones fluctúa bastante dentro de cada obra en interés del esquema general.

La originalidad de Aristófanes se manifiesta también en el terreno escénico. Era costumbre presentar a los personajes masculinos, además de enmascarados, con un aspecto grotesco que haría las delicias de buena parte del público, y no solo de los chiquillos: postizos en el vientre y en los glúteos y un gran falo colgante de cuero con la punta roja que iría cosido en una malla. En la parábasis de *Las nubes* (538) nos dice que en su representación prescindió de tal vestimenta; sin embargo, alude a su empleo en otras piezas, que en el caso de *Lisístrata* se justificaría por exigencias del «guión».

En cuanto a la escenografía imaginemos un decorado sencillo y funcional pintado sobre algún tipo de telón de fondo o sobre paneles

¹⁷ No empleada en *Lisístrata* y formada por tres partes: a) un breve preludeo del coro con el que se despide a los actores llamado *kommation*, esto es, «pedacito» (*vid. Nubes* 510-517); b) la parábasis propiamente dicha normalmente en tetrámetros anapésticos (excepcionalmente eupolideos en *Nubes* 518ss.); c) un recitado sin pausa, el *makrón* (inexistente en *Nubes*).

¹⁸ Esto es, oda, antoda, epirrema y antepirrema (estas dos últimas en tetrámetros trocaicos.): cf. *Lisístrata* 614ss.; *Nubes* 563ss.

¹⁹ Cf. 1114ss.

de madera (*pinakes*) ajustados a la pared del edificio de la escena. Allí delante, en un área de unos veinte metros de largo por unos tres de ancho (*proscenio*), actuaban los actores. En *Lisístrata* se necesitaría una puerta central para figurar el acceso a los Propileos de la Acrópolis y quizás otra lateral para ubicar la gruta de Pan²⁰. Y también habría dos en *Las nubes*, una para la casa de Estrepsíades y una segunda para la pequeña escuela de Sócrates²¹.

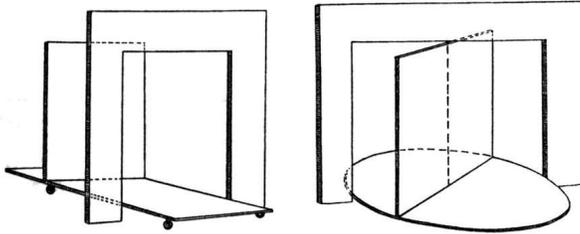


Fig. 1. Hipotético *ekkyklema* en A. C. Mahr (*The origin of the Greek tragic form. A study of the early theater in Attica*, Nueva York, 1938).

Los espectadores estaban acostumbrados a que se incumplieran las unidades de tiempo y de lugar, por lo que una ambientación escueta, muy similar a las actuales tendencias escénicas, sería más que suficiente para crear el efecto lógico deseado²². Los saltos temporales quedaban solucionados sin gran problema gracias a las intervenciones corales, pongamos por ejemplo el debate parabático de *Lisístrata* (614-705), interrupción que nos permite asistir a la desesperación de las mujeres días después de atrincherarse en la Acrópolis; o la segunda parábasis de *Las nubes* (115-1130), ruptura de la cuarta pared durante la cual debemos suponer que se ha llevado cabo la instrucción de Fidípides.

²⁰ No cree probable una representación naturalista de la gruta J. Vaio, «The manipulation of Theme and Action in Aristophanes' *Lysistrata*», *GRBS* 14 (1973), 377, nota 39; cf. la solución propuesta por Thierry (1986: 166).

²¹ Así en Henderson (1998: 11).

²² Cf. P. Thierry, «L'unité de lieu chez Aristophane», *Pallas* 54 (2000), 15-23.

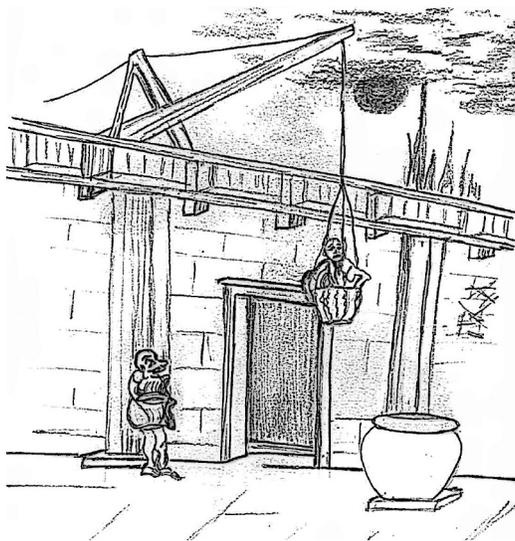


Fig. 2. Reconstrucción de la mecáné de *Las nubes* (Dibujo original de A. Segura Mustelier).

Mayor complicación reviste el tema del espacio ficticio ante la ausencia de un telón de boca, la presencia constante del coro o las limitaciones técnicas. En el caso de *Lisístrata* la acción transcurre al pie de la Acrópolis, a excepción del célebre encuentro entre Mirrina y su esposo²³, que se desarrolla ante la gruta de Pan y que se abre con las mujeres en lo alto de la muralla. Ello era posible porque la terraza del edificio de la escena (*episkenia*) podía usarse también para la interpretación. Es lo que sucede al final de *Las nubes* cuando Estrepsíades y su criado suben con una escalera al tejado de la escuela de Sócrates con la intención de demolerlo. Sin embargo, la cuestión espacial resulta en esta comedia muchísimo más compleja. En un momento determinado del prólogo (v. 182ss.) el discípulo le muestra el interior de la escuela a Estrepsíades. El escenógrafo podría haber recurrido al *ekkýklima*²⁴, un mecanismo que giraba sobre sí mismo y permitía

²³ Vid, A. López Eire, «El episodio de Cinesias y Mirrina (Aristófanes, *Lisístrata* 829-953)», *Desde Homero hasta el siglo IV d.C.* (ed. J. A. López Férez), Madrid, 1999, 149-181.

²⁴ Cf. *infra*. Argumento 3, 7 (si se acepta una corrección al texto). Es la solución que adopta Thiery (1997: 180). Vid. fig. 1.

hacer visible una buena sección del interior. A continuación aparecía Sócrates colgado de una cesta por medio de una especie de pescante llamado *mechané*²⁵. Se trata del recurso escénico conocido como *deus ex machina* («dios desde la maquinaria»), por medio del cual algunos autores de tragedias daban solución a una trama demasiado embrollada²⁶.

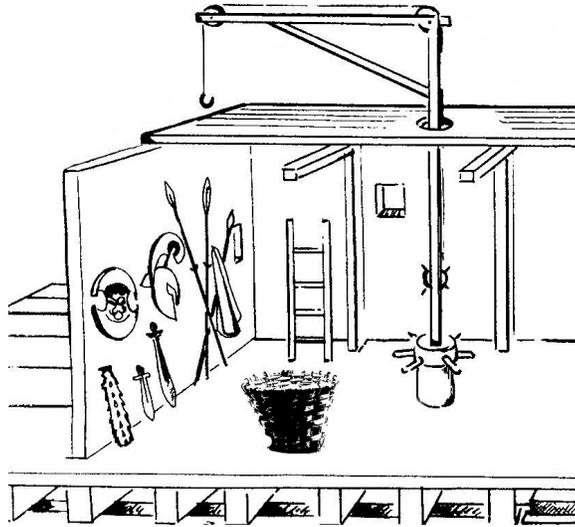


Fig. 3. Bastidores: hipotética *mechané* con la cesta de Sócrates y la escalera con la que los actores suben al tejado.

Hoy en día podría optarse por un par de sencillas soluciones para su puesta en escena. Una posibilidad sería recurrir a un pórtico o porche sostenido por columnas, tal como vemos en algunas pinturas vasculares²⁷. Pero creo que la propuesta más fácil de representar es la que asumo en esta edición: al abrirse la puerta los discípulos salen en tropel con los diferentes objetos de atrezzo que se señalan: mapas, esfera,

²⁵ Vid. figuras 2 y 3.

²⁶ Así Eurípides, uno de los blancos favoritos de Aristófanes.

²⁷ Vid. fig. 4. A. W. Pickard-Cambridge, *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1956², rechazó su uso ante las reducidas dimensiones de la escena del teatro de Dioniso en Atenas.