

LAS ASAMBLEÍSTAS DE ARISTÓFANES: DEL ENSAYO A LA RECEPCIÓN / DE LA ACTUACIÓN A LA POLÍTICA[†]

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA / CONICET (UBA)

cnf@netverk.com.ar

La participación de las mujeres en la Asamblea es la pieza clave en la consumación de la reforma utópica planeada por Praxágora, la heroína en *Asambleístas*, que consiste en delegar a las mujeres los asuntos de la *pólis* para llevar a cabo una revolución de corte comunista. Sin embargo, Aristófanes opta por relegar el episodio al "fuera de escena". A cambio, ofrece al espectador dos imágenes diversas del mismo evento: el ensayo previo de las mujeres y los comentarios de un tal Chremes, coyuntural asistente a la Asamblea. Ambos episodios, analizados dentro del marco de la comunicación teatral, vienen a exponer los puntos de contacto entre la habilidad histriónica y la retórica, entre la actuación y la política.

Aristófanes | Asambleístas | asamblea | ensayo | teatro

The gathering of women in the Assembly is the key piece in the consummation of the utopian change planned by Praxagora, the heroine of *Assemblywomen*, a project which consists in leaving political affairs in women's charge to carry out a communist revolution. Aristophanes, however, chooses to relegate the event to the backstage. Instead, he grants his audience two different images of the same episode: the rehearsal of women previous to the Assembly and the comments of Chremes, who attended the public meeting. Both scenes, analyzed inside the frame of theater communication, expose the connection between the histrionic ability and the rhetoric, between acting and politics.

Aristophanes | Assemblywomen | assembly | rehearsal | theater

Sin duda la nota más original de *Las Asambleístas* de Aristófanes, representada en el 392 a.C.,¹ se encuentra en el desarrollo de la propia intriga, basada en la concreción de una utopía de corte comunista, calificación

[†] Una primera versión de este trabajo fue presentada en el XVII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, llevado a cabo en la ciudad de Bahía Blanca en septiembre de 2002. Agradezco al Prof. Pablo Cavallero la lectura del presente artículo, sus sugerencias y comentarios.

¹ Se trata de la penúltima pieza conservada del comediógrafo. Mayormente se acepta la datación del 392 (arcontado de Demóstrato) basada en la interpretación del verso 193 de la comedia que aludiría a la alianza antiespartana entre Atenas, Tebas y Lócride. USSHER (1986), sin embargo, cree que la citada alianza no es otra cosa que el pacto entre Tebas y Atenas que precedió a la batalla de Haliarto, en el 396/5, durante el arcontado de Formión. Por ello propone la fecha 393 para su representación.

que se justifica plenamente si tenemos en cuenta que se asienta en estos tres pilares primordiales: la propiedad comunal de los bienes, la disolución de la familia y la equidad de los sexos. Una reforma del estado de semejante magnitud no fue sino idea de las mujeres, en cuyas manos termina reposando el destino de la ciudad. Sin embargo, obtener el poder político, para ellas, no fue tarea fácil. Disfrazadas de hombres, con las ropas que previamente habían arrebatado a sus maridos, debieron ocupar desde horas tempranas los asientos de la Pnyx de modo de poder llevar a cabo su plan, es decir, presentar su proyecto de salvación de la ciudad, no otro que aquel que propugnaba se les delegaran todos los asuntos de la *polis*.²

La participación de las mujeres en la Asamblea resulta, por esta razón, la pieza clave en la consumación de la reforma utópica. No obstante esta vez –si pensamos en lo que sucede en *Acarnienses*– Aristófanes opta por relegar el episodio puntual de la deliberación en la *ekklesia* al lugar del *off stage*, el “fuera de escena”.³ La decisión no menoscaba la indiscutible relevancia del evento porque, a cambio, el comediógrafo ofrece a los espectadores dos imágenes diversas del mismo suceso. Por un lado, el ensayo previo de las mujeres, lo que en la jerga teatral se denomina habitualmente el *backstage*, desarrollado *in extenso* en el prólogo de la pieza (1-288).⁴ Por otro lado, se presenta una versión distinta de lo ocurrido en la Asamblea a través de la referencia de uno de los coyunturales asistentes, un tal Chremes, cuyo informe es equiparable en su función a un discurso de mensajero, en tanto sus comentarios reflejan una experiencia concreta de recepción de lo acontecido (372-477).

En las últimas décadas los estudiosos de la cultura griega han llamado la atención sobre el carácter “espectacular” de las instituciones políticas atenienses, como la Asamblea y las cortes, situación que pone sobre el tapete la estrecha relación existente entre el teatro y estas otras prácticas performativas, vale decir, sucesos todos ellos que constituyen “puestas en escena” para ser vistas, evaluadas y disfrutadas por la audiencia (cf. Goldhill, 1999).⁵ Como se trata,

² OBER (1998) considera que en sentido estricto el proyecto constituye un *psephisma*, suposición que sin embargo no comparte SOMMERSTEIN (1998). De todos modos las medidas concretas que el plan de las mujeres implica solo se dan a conocer fuera de la Asamblea, durante el *agón* (478-729).

³ Una somera descripción de las dramatizaciones de asambleas en el teatro de Aristófanes puede leerse en HARRIOTT (1986:150ss). Incluye en su comentario, además de los encuentros públicos en *Acarnienses* y *Asambleístas*, la deliberación de las mujeres en *Thesmoforiantes* y el discurso del morcillero en *Caballeros* sobre lo acontecido durante el desarrollo de la *boulé*.

⁴ En rigor el ensayo comienza en el verso 128 y concluye en el 240.

⁵ Entre los elementos esenciales de toda *performance* se destaca muy especialmente la conciencia de duplicidad a través de la cual la ejecución de una acción ocupa un lugar en comparación con un potencial modelo de acción. Esta comparación la hace el público, quien finalmente reconoce y legitima la *performance* como tal. Es este modelo preexistente, ya sea un libreto o patrón de acción, el que permite diferenciarla de cualquier otra conducta o comportamiento coti-

entonces, de un tema ya transitado por los especialistas no nos detendremos en exponer su desarrollo.⁶ No obstante lo cual destacamos la circunstancia de que el buen funcionamiento de la democracia reposa, entre otras cosas, en un buen funcionamiento de sus espectáculos institucionales, y que los participantes tenían plena conciencia de ello. Volviendo a *Asambleístas*, la cuidadosa preparación de las mujeres antes de su presentación en la Asamblea, lideradas e instruidas por Praxágora, la heroína del drama, podría constituirse en una prueba al respecto.

En atención a los vínculos entre teatralidad y política que acabamos de mencionar, resulta casi inevitable homologar el rol conductor de Praxágora con el de un *didáskalos*.⁷ En efecto, su primera intervención en el drama puede equipararse a los esfuerzos del director de teatro en el entrenamiento de la *troupe* actoral antes de la función (Taaffe, 1993). La intervención de las mujeres en la Asamblea necesita ser leída precisamente en estos términos, pues lo suyo es hacer realidad la esencia misma del teatro: recordemos que el teatro tiene lugar cuando existe la persona que encarna a un personaje —es decir alguien que no es—, de una determinada manera, con un aspecto físico determinado y en un determinado espacio, mientras otro lo presencia (Fischer-Lichte, 1999).⁸

Las mujeres harán las veces de *Asambleístas*, tanto en el papel de oradores como el de público de la Asamblea. La función ha sido acordada con antelación, han pactado su realización en las Sciras (18, 59),⁹ y esto explica que ellas arriben al ensayo ya equipadas con algunos de los rasgos primordiales de sus roles masculinos: bronceadas, porque han permanecido al sol con el cuerpo engrasado (63-4), y velludas, porque han arrojado lejos de sí las navajas (65-6).¹⁰ “Tengo las axilas más tupidas que un matorral” ([...] ἔχω τὰς μασχάλας | λόχμης δασυτέρας, 60-1), asevera una de las convocadas.¹¹ Sólo al pasar permítasenos reparar en la dificultad que debía acarrear para los actores masculinos hacer las veces de mujeres disfrazadas de hombres. Vale decir, exponer la

diano. Sobre este tema nos ha resultado esclarecedor principalmente CARLSON (1996).

⁶ Al respecto ver, además del citado GOLDHILL (1999), OBER y STRAUSS (1990). Recordemos que inclusive la Asamblea podía realizarse en el recinto del teatro de Dioniso, lo que a las claras habla a favor de una contaminación entre ambos eventos.

⁷ El término *didáskalos* indicaba la función del director y productor de una obra teatral. Ver CSAPO y SLATER (2001:39-40).

⁸ No falta tampoco en el texto la mención de un concepto teatral clave como el de la mimesis, en su forma verbal *mimoumenai* del verso 278, usado en el sentido de “actuar” (“imitando el modo de los campesinos”, esto es: “actuando como campesinos”). Cf. también el v. 545 en boca de Praxágora dirigiéndose a su marido: “imitándote (*mimouméne*) a ti”.

⁹ Festival de participación exclusivamente femenina, en honor a las diosas Deméter y Perséfone.

¹⁰ Las máscaras de los personajes masculinos coinciden precisamente en estos rasgos: el color oscuro de la piel y el vello facial (ver STONE, 1984).

¹¹ Para las citas seguimos la edición de SOMMERSTEIN (1998); las traducciones son nuestras.

construcción de una masculinidad artificial sobre una naturaleza femenina - también artificial.

El rostro femenino acababa ocultándose bajo unas barbas postizas –¿una tercera máscara?–, las que Praxágora con singular insistencia insta sean atadas sobre el mentón: οὐκ ἂν φθάνοις τὸ γένειον ἂν περιδουμένη (“¿No podrías atar la barba más rápido?”, 118).¹² La permanente manipulación de las barbas hace de ellas un verdadero objeto teatral, separado del resto de la vestimenta y emblemático de la facilidad con que la masculinidad podría ser obtenida o arrebatada. La explícita solicitud de la heroína para que sus mujeres practiquen hablar con ellas se justifica por las dificultades que acarrea el portarlas, según se queja una de las del grupo: “Sería preferible para mí no tener barba” (ἢ μοι μὴ γενειᾶν κρεῖττον ἦν, 145). Podríamos especular que la instancia es del todo paralela a los inconvenientes que ocasionaba la máscara a actores trágicos y cómicos. La heroína se revela pues como una experta en estos menesteres, no relega su mando ni descuida el último detalle de este ensayo que se constituye en un verdadero “pre-estreno”.

El disfraz se completaba con el detalle de los zapatos laconios (74, 269) – rojos y de origen espartano–, el manto varonil (26, 40, 75, 275) y los accesorios, como el bastón típico de los ancianos (74, 76, 78, 276):

ΠΡ. καὶ μὴν τὰ γ' ἄλλ' ὑμῖν ὄρω πεπραγμένα
 Λακωνικὰς γὰρ ἔχετε καὶ βακτηρίας
 καὶ θαϊμάτια τάνδρεϊα, καθάπερ εἶπομεν. (73-75)

*Bueno, veo todas las cosas preparadas por ustedes:
 tienen zapatos laconios y bastones
 y mantos varoniles, como acordamos.*

Esta exigencia de revestirse de hombres antes de practicar los parlamentos pondría de relieve una fuerte dependencia entre el ropaje y la persona. De este modo interpretamos el pedido desesperado de Diceópolis a Eurípides, en *Acaenienses*, para que le dé los harapos de Télefo para parecer/ser un mendigo. Tan pronto como los obtiene, Diceópolis empieza a hablar como un mendicante trágico, como si sucediera que el disfraz activara en quien lo viste aquello que representa (450ss.).¹³ En este punto, también las mujeres se desenvuelven sabiendo que la construcción genérica del personaje reposa en su impronta visual, la vestimenta adquiere una trascendencia especial, literalmente “el hábito hace al monje”:

¹² La alusión a las barbas postizas es extremadamente frecuente (25, 68, 99, 118, 121, 122 y 273).

¹³ Su comportamiento es el típico del mendicante y su registro lingüístico el de la tragedia eurípidea.

[...] τὸν πάγωνά τε
 ὅταν καθώμεν ὄν περιδησόμεσθ' ἐκεῖ.
 τίς οὐκ ἂν ἡμᾶς ἄνδρας ἡγήσαιθ' ὄρων; (99-101)

[...] *cuando despleguemos la barba
 que nos vamos a atar, entonces,
 ¿quién no nos consideraría hombres cuando nos viera?*¹⁴

Los estudios teatrales –ciertamente recientes– destacan el valor semiótico de la ostensión como un rasgo propio de la comunicación teatral, como la primera modalidad de comunicar (cf. Übersfeld, 1989); las assembleístas de Práxagora también componen su actuación con una clara conciencia de la importancia de lo observado. Esta sensibilidad parece perderse un siglo más tarde si nos atenemos al lugar relegado que Aristóteles –ya más lector que público– otorga a la representación visual (*opsis*) en su análisis de los componentes de la tragedia (*Poética* 1450b 17ss.).

Pero el aspecto físico, natural y artificial, no lo es todo. La mimesis gestual también deberá informar sobre la masculinidad del personaje. De este modo los movimientos corporales de las mujeres tendrán que imitar la marcha de los hombres que avanzan reclinados sobre sus bastones (150). Praxágora enseña a sus camaradas, además, a levantar la mano para votar como los hombres, una situación completamente ajena a las experiencias femeninas: ὁμως δὲ χειροτονητέον | ἐξωμισάσαις τὸν ἕτερον βραχίονα (“Igualmente, las que dejen desnudo el brazo deben alzar el otro para votar”, 266-7).

La osadía de la empresa cobra dimensión frente al peligro latente de que algún descuido dejara al descubierto la construcción ficticia del personaje o que fueran sorprendidas cuando se ponían o quitaban las vestimentas. Sucede que lo que para ellas representa una ilusión escénica será para los espectadores un acontecimiento real, por ello “convertirse en hombre” (121) exige “no parecerse en nada a una mujer” (μηδὲν εἶην ἔτι γυναικί προσφερέης 67), es decir, ocultar completamente su naturaleza.

No todo, sin embargo, anda sobre ruedas. Las mujeres no consiguen expresarse como hombres, con voz varonil y respetando una retórica que dé cuenta de la virilidad. Para evaluar precisamente esta competencia de tipo lingüística, Praxágora somete a sus colaboradoras a una rigurosa selección; hoy los medios nos hablan de *casting*.

ἴθι δὴ στεφανοῦ καὶ γὰρ τὸ χρῆμ' ἐργάζεται.
 ἄγε νυν, ὅπως ἀνδριστὶ καὶ καλῶς ἐρεῖς.
 διερεισαμένη τὸ σχῆμα τι βακτηρία. (148-50)

¹⁴ SOMMERSTEIN (1998:153) interpreta que Praxágora y las mujeres practican totalmente disfrazadas y con las barbas puestas porque Aristóteles hace que el ensayo se parezca tanto como sea posible a la representación.

*Vamos, colócate la corona pues el asunto está en marcha.
Ea, habla también con voz de hombre,
apoyando tu cuerpo en parte sobre el bastón.*¹⁵

Algunas de las compañeras son testeadas en su discurso y rechazadas finalmente cuando acaban fracasando,¹⁶ porque su extremo entusiasmo las traiciona, dejando al descubierto su condición femenina, develada principalmente a través del juramento por las dos diosas, Deméter y Perséfone (155), o por Afrodita (189), juramentos típicos de las mujeres.¹⁷ Nótese que es una observación sutil y sofisticada el planteamiento de una identidad genérica también reflejada en el lenguaje. Hombres y mujeres no hablan de igual modo ni dicen las mismas cosas.

En esta cuestión, sin embargo, ninguna da muestras de haber practicado lo suficiente y sólo Praxágora, que ha escuchado hablar a los hombres en la Asamblea cuando vivía en la Pnyx a causa del exilio (243-4), podrá componer el papel del orador con eficacia (170). De la importancia del ensayo, y la necesidad de la práctica, el texto de Aristófanes no deja lugar a dudas porque en más de una oportunidad se llama la atención sobre la relación proporcionalmente directa entre la ejercitación previa y el éxito de la función:

ΓΥ. οὐκ οἶδα δεινὸν δ' ἐστὶν ἢ μὴ ἡμειρία.
ΠΡ. οὐκοῦν ἐπίτηδες ζυνελέγημεν ἐνθάδε,
ὅπως προμελετήσοιμεν ἀκεῖ δεῖ λέγειν; (115-7)

MUJER: *No sé. Es terrible la falta de experiencia.*
PRAXÁGORA: *¿Acaso deliberadamente no fuimos convocadas aquí para que practiquemos lo que debemos decir?*¹⁸

Casi con seguridad estos pasajes aluden a la experiencia concreta de la práctica en los ensayos teatrales, es decir, operan como un comentario sobre el teatro, tan de gusto de la comedia antigua. Pero también podría interpretarse la escena en su conjunto como una burla o parodia tácita a los *rhétores* de la Atenas de la época que en más de una oportunidad, según los testimonios que nos han llegado, se presentan a sí mismos como espontáneos y reticentes de

¹⁵ En estas palabras puede leerse una alusión obscena, si reparamos que *schema* refiere también los genitales femeninos. Ver SOMMERSTEIN (1998) en su comentario al verso.

¹⁶ Praxágora se presenta como una directora muy severa en su recusación de las mujeres con pretensión de oradores: "Vos finalmente andá y sentate, que no valés nada" (144), "Callate, ya" (160), "Andate vos también y sentate lejos de aquí" (169).

¹⁷ No son estos los únicos errores. En algún momento del *casting* una de las mujeres llama al público de la Asamblea *gynaikes* (165), otra pretende beber cuando se ve coronada (132), o tejer en el interin (98).

¹⁸ El mismo verbo *meletáo* (sin el preverbo *pro*) en el sentido de "práctica oratoria" en los versos 119 ("cuantas se habían ejercitado en parlotear") y 164 ("Creo haber practicado bien").

hablar en público.¹⁹ En apoyo a esta lectura vienen a sumarse la gran variedad de citas que parodian el discurso oratorio en su conjunto y que hacen creíble la composición del personaje.²⁰

La agenda de la Asamblea adelantaba a los ciudadanos el tema de discusión del día, en este caso ni más ni menos que la salvación de Atenas, y acorde con ello, Praxágora ha preparado y practica un libreto que se adecua a las necesidades del mismo ("Si me obedecen, podrán todavía salvarse", ἦν οὖν ἐμοὶ πείθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι 209, dice la heroína a los ciudadanos).²¹ Básicamente su discurso se organiza a partir de la exposición de la caótica situación de Atenas, de la cual el *demos* es el único culpable (205), y que parece demandar, por tanto, un cambio radical para su mejoramiento. Atendiendo a la circunstancia de que los atenienses escogen siempre la solución más novedosa (220), independientemente de su utilidad, nada podrá resultar más original que sean ahora las mujeres las ciudadanas de Atenas (210-1). Gran parte de su discurso, al menos en el libreto, tiene como objetivo desarrollar las razones que avalan el carácter benéfico de la propuesta:²² las mujeres ya son las intendentas y tesoreras del hogar (212), siguen comportándose de acuerdo con las tradiciones –en las labores (teñir, freír), los rituales, el sexo, el robo y la bebida (215ss). Las mujeres son hábiles en recursos para procurar bienes, y no pueden ser engañadas, se sobreentiende, como los hombres (236ss). Debemos suponer que ellos no podrán oponer un contra-argumento satisfactorio para justificar su deseo de retener el poder, ya que carecen de todos y cada uno de los atributos femeninos enumerados. Recordemos que en esta pieza las identidades genéricas se representan como opuestas y excluyentes: ser hombre es no parecerse a una mujer.

El desarrollo del ensayo de las mujeres expone sobre la *orchestra* una situación que por norma estaba vedada a los espectadores: se exhiben las artimañas de la actuación en la arena política de un modo que no puede dejar de asociarse con el artificio de la actuación en el teatro. No es algo nuevo para Aristófanes, la comedia antigua con frecuencia opera como reveladora de engaños. *Avispas* y *Caballeros*, por ejemplo, pretenden enseñar al pueblo cómo es embaucado por los políticos de turno que sólo atienden a sus propios intereses. Este gesto "educador" del autor que lo instala en una posición de superioridad al mismo tiempo promueve la complicidad del público, porque comparte con ellos algo que habitualmente permanece oculto.

¹⁹ De este modo interpreta OBER (1998:140) la escena.

²⁰ Numerosos son los pasajes que han sido señalados como parodias a fórmulas oratorias: entre otros, ver los versos 130, 171ss, 176ss, 151, 180, 209 y 239.

²¹ Cf. también 219.

²² USSHER (1986:99) observa que la totalidad del parlamento de Praxágora se estructura en cuatro partes, cada una de ellas puntuada por una interrupción: 173-88, 192-203, 205-12 y 214-40.

Hasta aquí la pretensión de lo que las mujeres proyectan ocurra en la Asamblea. El cuadro de lo acontecido en la *Pnyx*, como ya adelantamos, se completa con el relato de uno de sus participantes, el ciudadano Chremes. Nuevamente será el marco de la enunciación teatral el que nos permita contextualizar su intervención en el episodio para evaluar todos los componentes de la puesta en escena.

Seguimos recordando: la *performance* teatral es siempre el resultado de una producción, entendida como el proceso necesario para preparar la representación, es decir el trabajo sobre el libreto, el *casting*, el ensayo, la dirección. No otra cosa que la acción desentrañada en el prólogo de *Asambleístas*. Pero este proceso creativo sólo se completa con la percepción, la recreación emocional e intelectual de la representación. Aristófanes nos ha enseñado, a partir de la expresión de su poética, que el interés en los efectos que el teatro tiene sobre su público es tan viejo como el teatro mismo, aunque la teoría teatral contemporánea parece arrogarse la novedad del enfoque que analiza los rasgos generales de la audiencia, sus prejuicios, sus competencias y sus normas de valor, así como su estado de ánimo (Martin & Sauter, 1995). En esos términos precisamente Chremes va a juzgar la intervención de las mujeres en la Asamblea, aunque como si se tratase de un encuentro de deliberación política comunitaria y no de una *performance* teatral.

Entre las líneas 372 y 477, en su camino de regreso de la Asamblea, Chremes se encuentra con Blépiro, el esposo de la heroína, quien en esos momentos se halla puertas afuera, expulsado del hogar a causa de una penosa constipación. Y, como se trata de comedia, el tiempo escénico de sus avatares fisiológicos coincide con el de la concreción del debate público. Aunados en sus frustraciones –la salida de Blépiro no ha tenido sus frutos y Chremes tampoco ha llegado a tiempo a la Asamblea como para cobrar los tres óbolos, la paga para los asambleístas (380)– entablan un diálogo que permitirá al espectador evaluar la distancia entre lo planificado y lo producido, o mejor, entre lo pretendido y lo receptado. Las quejas de Chremes, compartidas por un Blépiro para cuyo dolor no cabe sino el modo paratrágico, dan crédito a una de las principales acusaciones de Praxágora, la de que los atenienses sólo intervenían en las instituciones de la *pólis* movidos por el afán de la retribución personal y los beneficios privados, y no por el interés del bien comunitario (184-8):

ΒΛ. οἷμοι δεῖλαιος.
Ἄντιλοχ', ἀποίμωξόν με τοῦ τριωβόλου
τὸν ζῶντα μᾶλλον (391-3)

BLÉPIRO: *¡Ay de mí, desdichado!*
Antíloco, llora por mí que aún vivo

*más que por los tres óbolos.*²³

Tampoco la versión de Chremes, como antes la del ensayo de las mujeres, podrá ser tenida como una referencia certera de lo acontecido en la Asamblea. Su relato "en diferido" cuanto más podrá informar sobre su visión de los hechos, sus expectativas y decepciones. Acabamos de exponer que sus primeros comentarios no refieren la novedad de lo resuelto, cuyo carácter inesperado, cabría suponer, deberían de haberlo impactado, sino el pesar por no haber conseguido la paga que le correspondía. No obstante lo cual, Chremes se presenta como un observador atento e ingenuo, que relata su sorpresa y su adhesión a un plan sustentado en una estafa, la de las mujeres convertidas en hombres.

La comparación de sus disquisiciones con el prólogo de la pieza se nos ocurre casi inevitable. De ella surge que, precisamente al revés de lo previsto por las asambleístas, que ya festejaban por adelantado el triunfo de la ilusión del disfraz, desde la óptica de los hombres, al menos desde la de Chremes, su apariencia resultaba perturbadora. Por dos veces este último llama la atención sobre la palidez de estos hombres, a quienes identifica como zapateros, lo que es una forma de justificar el color blanco del rostro, signo de la permanencia en el interior:

καὶ δῆτα πάντας σκυτοτόμοις ἡκάζομεν
ὀρώντες αὐτούς· οὐ γὰρ ἀλλ' ὑπερφῶς
ὡς λευκοπληθῆς ἦν ἰδεῖν ἡκκλησίᾳ. (385-7)²⁴

*Y ciertamente a todos los comparábamos con zapateros
al punto que los vimos. Realmente la Asamblea
era extraordinaria de ver con gente toda de blanco.*

El adverbio ὑπερφῶς de la línea 386 alude al carácter inusual de los ciudadanos intervinientes. Recordemos que el público siempre juzga de acuerdo con su competencia y en relación directa con su experiencia previa. Por ello, y en comparación con lo que debió de ocurrir en otras oportunidades, Chremes alude también a otro hecho sorprendente, el número de participantes, que en esta ocasión es mucho mayor que otras veces.

πλεῖστος ἀνθρώπων ὄχλος,
ὅσος οὐδεπώποτ' ἦλθ' ἀθρόος ἐς τὴν Πύκνα. (383-4)

*La mayor multitud de hombres
como nunca vino en masa a la Pnyx.*

²³ Abundan las alusiones al trióbolo: 289-92, 296, 300-10, 380-2, 388-93 y 547-8.

²⁴ Las mujeres en parte habían previsto ser objeto de risa por la blancura del rostro: "Como si alguno hubiera atado barbas a las sepias fritas" (126-7).

Que Chremes llame “muchedumbre zapatera” (τό σκυτοτομικὸν πλῆθος, 432) a las mujeres implica ciertamente que su empeño por permanecer al sol no alcanzó los fines deseados. Tampoco el esfuerzo de llevar unas barbas postizas y el haber dejado crecer el vello las ha asemejado por completo a hombres maduros. Para Chremes, Praxágora es un “joven buen mozo” (εὐπρεπῆς νεανίας, 427), “blanco” (λευκός τις, 428) y afeminado, según se deduce de su comparación con Nicias.²⁵ Esta última observación podría dejar entrever también un fracaso parcial en la adopción de una gestualidad masculina.

En cambio, no ha acaparado su atención la impostación de una voz varonil, ni la *performance* retórica de la protagonista, a no ser por la observación de que ella ha gritado (κατείχε τῆ βοῆ, 434) para imponerse ante la Asamblea, en tanto las mujeres aprobaban las palabras de Praxágora con gran alboroto (ἐθορύβησαν, 431). Pero, ¿pronuncia Praxágora el libreto que ha practicado? Todo indicaría que no exactamente, aunque tampoco faltan las coincidencias. En principio, obviamente, el proyecto presentado es el mismo: otorgar la ciudad a las mujeres (ὡς χρῆ παραδοῦναι ταῖς γυναίξι τὴν πόλιν, 430), anunciando en el comienzo de la pieza en los versos 210-1 (ταῖς γὰρ γυναίξι φημι χρῆναι τὴν πόλιν ἡμᾶς παραδοῦναι), fundamentado sobre el mismo presupuesto, el carácter benéfico de la naturaleza femenina habida cuenta de sus costumbres y hábitos: “Para procurar bienes la mujer es la más hábil en recursos” (χρήματα πορίζειν δ’ εὐπορώτατον γυνή, 236) y “Afirmaba que la mujer era una cosa prudente y lucrativa” (γυναῖκα δ’ εἶναι πράγμ’ ἔφη νομβυστικὸν / καὶ χρηματοποιόν, 441-2).

Ensalzado el proyecto, además, por lo novedoso, se constituía en un candidato firme para ser prontamente aceptado por los atenienses enamorados de los cambios: ἐδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει / οὐπω γεγενῆσθαι. (“Pareció que eso era lo único que todavía no había ocurrido en la ciudad”, 456-7).²⁶

Es cierto que, de acuerdo con lo que Chremes recuerda y recrea, Praxágora ha discurrido en buena parte de su exposición planteando una suerte de contrapunto descriptivo entre las naturalezas femeninas y masculinas que no había sido adelantado en el ensayo. Todo ello para subrayar que la mujer sabe guardar secretos (443), mientras los hombres divulgan lo acordado en la *boulé*; se prestan unas a otras sus pertenencias sin testigos y luego las devuelven (447ss.), los hombres en cambio se quedan con lo que no es propio; ellas no son deladoras, ni pleitean ni destruyen al pueblo (452-3). En el libreto ensayado se hacía mayor hincapié en los errores políticos de los ciudadanos con respecto a decisiones concretas tomadas por la Asamblea (cf. 192ss.), algo que no figu-

²⁵ Nicias sería el nieto del famoso general homónimo. USSHER (1986:135) lo califica de afeminado, en cambio SOMMERSTEIN (1998:178) no encuentra razones para tildarlo de homosexual.

²⁶ En el verso 220 Praxágora acusa a los atenienses de procurar su salvación maquinando “cualquier novedad”.

ra en el reporte de Chremes. Sin embargo, estas divergencias no llegan a ser contradicciones, como las cataloga Strauss (1984), por ejemplo. Rothwell (1990), por su parte, repara en el hecho de que ambos discursos usan argumentos diferentes y cada uno tiene sus propias estrategias retóricas. El libretto pone el énfasis en el tradicionalismo de las mujeres, en tanto el parlamento de Praxágora destaca la innovación, trata cuestiones más concretas y enfoca el uso político de los cambios (446-50). Desde su perspectiva, estas variaciones harían más claras para los hombres las consecuencias del plan.

A nuestro modo de ver, las divergencias podrían juzgarse como una puesta en evidencia de la inteligencia de Praxágora, que ha adecuado el desarrollo de su argumento de acuerdo con el desenvolvimiento de la Asamblea. Sabemos que su participación ha sido precedida por Neoclides (397) y Eveón (408), quienes han confirmado el estado deplorable del pueblo ateniense y han suadido de este modo razones para aceptar su propuesta revolucionaria. Chremes no recuerda oposiciones serias al proyecto de la heroína de convertir en ciudadanas a las mujeres; solo al pasar remite al descontento de una minoría de campesinos.²⁷ En el ensayo, Praxágora pedía no se hicieran comentarios (230), ni preguntas (230) y que sólo se las dejase gobernar. Y todo pudo haber sucedido como si el requerimiento efectivamente se hubiera cumplido.

No nos equivocáramos en afirmar el carácter ocioso del relato de Chremes si este reescribiera lo que el espectador ya conocía por el ensayo. Aristófanes ha sabido recoger en sus comentarios, en cambio, aquellos elementos que no pudieron ser previstos en el prólogo. Como se trata, insistimos, de una versión de lo ocurrido, lo que ha callado no significa que no haya sucedido. Por otro lado sabemos de la docilidad del personaje, si se lo compara con la tozuda disposición del disidente (746ss), por ejemplo, negado a desprenderse de sus bienes en pos de la comunidad, y su visión de la Asamblea es acorde con esta obediencia a adherir rápidamente al plan, para el cual no pudo encontrar objeciones. Es la suya, por tanto, la opinión de alguien particularmente crédulo, rápidamente convocado para el partido. Poco dado a expresar sus emociones, no obstante, describe con cierto detalle y vívido realismo lo observado y lo oído (Neoclides "se deslizó furtivamente", *παρείρυσεν*, 398; habló "gritando en alta voz y mirando alrededor", *ἀναβοήσας καὶ περιβλέψας*, 403; Praxágora "saltó para hablar en público", *ἀνεπήδησ'*, 428), inclusive recuerda el parlamento de los oradores a quienes cita de memoria (400-3, 404-6 y 412-21) y hasta los califica (Eveón es el "habilidísimo", *δεξιώτατος*, 408; sus razones son "democráticas", *δημοτικωτάτους λόγους*, 411).

En fin, las dos escenas que nos han ocupado —el ensayo y los comentarios de Chremes—, en conjunto, versan sin duda sobre el fenómeno de la co-

²⁷ No deja de sorprendernos este comentario, pues las mujeres precisamente han imitado a los campesinos en su "modo de ser" (cf. 278-9). Chremes, por el contrario, las disocia de ellos.

municación teatral pero en la situación de una ceremonia deliberativa. No es exactamente que Aristófanes teatralice la política, como afirma Slater (1997), sino que, para la Atenas de la época, la política ya se ejercitaba teatralizada. La mujeres, "entre bambalinas" y a través de su propia actuación, deconstruyen el artificio del encuentro público de la Asamblea y de algún modo se alerta a los espectadores atenienses de la facilidad con que pueden ser manipulados. Ya observamos que no es la primera vez que Aristófanes se pronuncia en tal sentido.

Las mujeres de *Asambleístas* subvierten el orden social de la Atenas clásica tomando el poder político y convirtiéndose en ciudadanas, previamente también han transgredido las normas alcanzando el protagonismo de una función engañosa. Vienen a exponer con su desenfadado desenvolvimiento los numerosos y fecundos puntos de contacto entre la habilidad histriónica y la retórica, para decirlo de otro modo, entre la actuación y la política. El *backstage* pareciera demostrar que, en la política como en la actuación, la voz es el principal instrumento y el texto el elemento más delicado. No por ello se han descuidado el resto de los signos puramente teatrales. Es sorprendente que casi la totalidad de los trece clásicos numerados por Kowsan (1997)²⁸ puedan encontrarse citados en el ensayo: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el vestuario, los accesorios como las coronas que portaban los oradores (122, 131, 148, 163 y 171). El lugar del peinado parecen ocuparlo las barbas; las gradas valen por el decorado; el amanecer ateniense (20 y 82) por la moderna iluminación, aunque el candil del prólogo podría profetizar un escenario artificialmente alumbrado.²⁹ Sólo la música y los efectos sonoros parecen estar ausentes, aunque el alboroto planeado por las mujeres – un sonido casi inarticulado –, como también es actuado, forma parte de la puesta en escena. Por otro lado, el comentario de Chremes cierra el circuito de la enunciación y en su conversación con Blépiro registra la respuesta emocional y cognitiva de la representación; describe, interpreta y evalúa lo visto.

Actores y público, políticos y pueblo, son ciertamente los elementos esenciales de los espectáculos de la época, el del teatro y el de la democracia. Aristófanes los ensambla y hace de la política democrática, ya teatral en su ejerci-

²⁸ No desconocemos que, dentro del ámbito de los estudios teatrales, tal enumeración ha sido revisada y mejorada en nuevas propuestas. Esto, sin embargo, no repercute en nuestro comentario.

²⁹ SLATER (1997) efectivamente sostiene que el uso del candil se debía a una necesidad de índole práctica para la representación debido a la posición inaugural que le había tocado en suerte a la pieza, según se afirma en el propio texto (1154). No hay, sin embargo, un acuerdo crítico acerca del orden de la representación de las comedias durante los festivales teatrales. Hay quienes sostienen que las cinco comedias se llevaban a cabo durante los cinco días, luego de las *performances* trágicas y no consecutivamente durante un único día como supone Slater. Al respecto ver PICKARD-CAMBRIDGE (1953).

cio, un espectáculo cómico.³⁰ “No parecer lo que soy” (441), dice Diceópolis antes de presentarse en el papel de Télefo frente a los carboneros en *Acarnienses*. Estas palabras también son reveladoras de la conducta de las mujeres en *Asambleístas*, no menos adecuadas para su rol de actrices que para su rol de políticas.

EDICIONES CONSULTADAS

- COULON, V. (1923-1930) *Aristophane: Texte établi par — et traduit par H. Van Daele*, Paris.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1998) *The Comedies of Aristophanes, vol. 10. Ecclesiazusae*, edited with translation and notes by —, Warminster.
- USSHER, R. G. (1986) *Aristophanes: Ecclesiazusae*. Edited with Introduction and Commentary by —, Bristol, (1973¹).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARLSON, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*, London & New York.
- CSAPO, E. – SLATER, W. (2001) *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor (1998¹).
- FISCHER-LICHTE, E. (1999) *Semiótica teatral*, Madrid.
- GOLDHILL, S. (1999) “Programme Notes”, en GOLDHILL, S. – OSBORNE, R. (edd) *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 1-29.
- HARRIOT, R. M. (1986) *Aristophanes. Poet & Dramatist*, Baltimore.
- KOWSAN, T. (1997) “El signo en el teatro”, en BOVES NAVES, M. (ed.) *Teoría del teatro*, Madrid, pp. 121-153.
- MARTIN, J. – SAUTER, W. (1995) *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm.
- OBER, J. (1998) “Essence and Enactment: Aristophanes *Ecclesiazusae*”, en OBER, J. *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton, pp. 122-155.
- OBER, J. – STRAUSS, B. (1990) “Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy”, en WINKLER, J. J. – ZEITLIN, F. I. (edd.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, New Jersey, pp. 237-270.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1953) *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford.
- ROTHWELL, K. (1990) *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Leiden.
- SAID, S. (1996) “*The Assemblywomen: Women, Economy and Politics*”, en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, pp. 282-313.
- SLATER, N. (1997) “Waiting in the Wings: Aristophanes' *Ecclesiazusae*”, *Arion*, 5, pp. 97-129.
- STONE, L. (1984²) *Costume in Aristophanic Poetry*, Salem, New Hampshire (1977¹).
- STRAUSS, L. (1984) *Socrates and Aristophanes*, Chicago (1966¹).
- TAAFFE, L. K. (1993) *Aristophanes and Women*, London.
- ÜBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid.

³⁰ Las mujeres describen su actuación con un adjetivo específico de los asuntos de comedia, *katagélaston* (125, 126) (“qué aspecto ridículo tiene la cosa”).

