

Rasgos de la comicidad en el texto dramático: Lisístrata, de Aristófanes

ISABEL M^a SONIA SARDON NAVARRO
Universidad de Valladolid

0. Introducción

Nos proponemos en este estudio presentar unas pautas que guíen el análisis de la comicidad en el texto teatral. Sus rasgos esenciales están registrados en la comedia antigua del teatro griego y se van depurando en el teatro posterior. Los tipos cómicos representan en escena otra cara del mundo y, a través de sus acciones y su lenguaje, percibimos la parodia del mundo oficial establecido.

La época clásica cuenta con numerosas manifestaciones artísticas que reflejan la visión grotesca del mundo. Dos concepciones estéticas discurren paralelas: el canon clásico, protegido por el mundo oficial, y el canon grotesco, que disfruta con la deformación y la burla. La tradición antigua documenta esta deformación de imágenes en la mitología, en el arte arcaico de todos los pueblos, y en el arte preclásico de Grecia y Roma¹.

El origen de la comedia está ligado a los cultos dionisiacos, y se constituye oficialmente formando parte de esta fiesta en los años 486-485². Para Rodríguez Adrados, tragedia y comedia tuvieron un tronco común, y, progresivamente, fueron diferenciándose: la comedia recogería los temas desechados por la tragedia y el drama satírico, e insistiría en los elementos festivos, paródicos, y obscenos³. La

¹ Cfr. Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.

² Sobre los orígenes de la comedia, *vid.* al respecto Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, trad. de José M^a Díaz Regañón y Beatriz Romero, Madrid, Gredos, 1985, pp. 260 -267; A. Melero, "Comedia" en AA. VV., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 43-434. Aristóteles atribuye el origen de la comedia a los que entonaban los cantos fálicos, mientras que en la tragedia entonaban el ditirambo. *Vid.* al respecto Aristóteles, *Poética*, en Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, ed. de Anibal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984, IV, 1449a.

³ Cfr. F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972. Aristóteles nos habla del nacimiento de la tragedia y de la

estructura de ambas es común, pero difieren en los temas, en el lenguaje, y en la presentación en escena de danzas y cantos que recuerdan su origen festivo.

Como hemos visto, la comedia aparece unida a la fiesta; este carácter festivo proporciona un ambiente propicio a la liberación, un paréntesis en la vida cotidiana, y una ruptura con las normas establecidas. Todo está permitido, y los impulsos reprimidos brotan de una manera espontánea; de aquí emana la libertad de su lenguaje y su desbordante fantasía⁴. Junto al deseo de evasión y de construcción de un mundo irreal, la comedia desarrolla una crítica social en la que subyacen aspectos como el pacifismo, la opresión y la tiranía, la corrupción, o las desigualdades sociales. Los valores que se sienten como opresivos son criticados y expresados con total libertad; todo es serio, y, al mismo tiempo, festivo.

En la comedia antigua la risa surge de una manera espontánea, y el propio sistema social ateniense es objeto de la burla: la crítica al poder establecido, los defectos y las carencias de la educación recibida, y la sátira contra los dirigentes de la época. Se traspasan los asuntos de la vida pública a la esfera de lo cotidiano y el espectador ve en la escena el reflejo de una sociedad con la que se siente identificado⁵.

En esta pintura social aparecen personajes que se identifican con la situación escénica: los viejos son glotones, las mujeres se obsesionan con la comida y con el placer, los políticos son corruptos. Todo se desarrolla conjugando la fantasía más desenfrenada, la broma, la obscenidad, y el realismo de acciones y palabras. El resultado final es la risa y el ambiente festivo que se manifiestan con la restauración de la felicidad, el erotismo, y la abundancia de comida y bebida.

El artifice de este triunfo es el héroe cómico, capaz de superar cualquier situación opresiva; siempre consigue la victoria, y, para ello, utiliza las estrategias más inverosímiles y fantásticas, que, al mismo tiempo, son motivo de risa y burla. Este héroe se va perfilando en cada obra con el desarrollo de la acción cómica; sus rasgos son invariables, acomodándose a los conflictos y situaciones a los que se enfrenta. En la comedia antigua este personaje carece de la profundidad psicológica de la comedia nueva y sus inmediatos herederos, Plauto y Terencio.

La trama fantástica de la comedia presenta una serie de tópicos y elementos constantes en todas las obras⁶. Son manifestaciones del realismo grotesco que sabe

comedia, y de su posterior fragmentación según la manera de imitar: "Y la poesía de fragmentó de acuerdo con la manera de ser de cada uno: en efecto, unos, más graves, mimetizaban acciones nobles y de gente noble; otros más vulgares, las acciones de gente ordinaria, haciendo, en un principio, vituperios, del mismo modo que otros hacían himnos o encomios" (Aristóteles, *Poética*, IV, 1448 b ss.).

⁴ Cfr. M. Bajtin, *op. cit.*, pp. 17-20.

⁵ Cfr. A. Melero, "Comedia" en *op. cit.*, pp. 438-445.

⁶ Sobre las características de la comedia antigua, *vid.* al respecto F. Rodríguez Adrados, "Introducción" a Aristófanes, *Las avispas. La paz. Las aves. Lisistrata*, ed. y trad. de Francisco

conjugar la crítica de la incoherencia del mundo con la risa positiva y regeneradora⁷. Señalamos algunos de estos elementos:

- El tema del mundo al revés y la parodia de la vida ordinaria. Es una vida festiva, basada en la risa y en la burla a las instituciones establecidas. Es una segunda vida que nos presenta un mundo invertido en el que subyace una crítica hacia las desigualdades sociales, las diferencias entre los sexos, y, en definitiva, la decadencia de una sociedad.
- Las referencias constantes al cuerpo y a elementos relacionados con el erotismo y la sexualidad. Estas imágenes tienen un carácter universal, propio del ambiente festivo. En el desenlace de la comedia o en el desarrollo de la misma son continuas las alusiones a los órganos sexuales.
- El tema de la abundancia en la comida y en la bebida, aisladamente o en forma de sacrificio, que siempre acompaña al triunfo del héroe. Simboliza el disfrute y la felicidad de la fiesta final, de la que está privado el antihéroe.
- La parodia dramática y la parodia verbal que se manifiesta con ataques, injurias e insultos entre los personajes o entre grupos opuestos. Nadie está exento de esta burla: los dioses, los mitos y los ritos son caracterizados con rasgos exagerados o deformados, con la finalidad de provocar la burla y la risa grotesca.
- Un lenguaje cargado de groserías, blasfemias y juramentos. Es un lenguaje rico y expresivo que provoca la risa y la burla.

Todos estos elementos son sabiamente conjugados en la comedia antigua, conocida fundamentalmente por las obras de Aristófanes. En ellas combina los elementos espectaculares de cantos y danzas, los aspectos fantásticos, groseros y obscenos, junto a la pervivencia de acciones rituales en los enfrentamientos de los coros. Los temas de Aristófanes se refieren a la vida de la ciudad como un todo; las individualidades y su mundo privado se captarán posteriormente en la obra de Menandro⁸.

1. *Lisístrata* en su contexto histórico y social

Debemos situar la producción aristofánica en un acontecimiento fundamental en la historia de Atenas: la guerra del Peloponeso. Las comedias más significativas

Rodríguez Adrados, Madrid, Cátedra. 1987, pp. 9-37. De ahora en adelante citamos por esta edición.

⁷ M. Bajtin, *op. cit.*, 23-26.

⁸ *Cfr.* F. Rodríguez Adrados, "Introducción" a Aristófanes, *op. cit.*, pp. 12-13.

de nuestro autor reflejan este momento histórico y vislumbran el comienzo de la decadencia económica y política ateniense⁹. Algunos temas se convierten en constantes: la búsqueda de la paz, la crítica a los tribunales atenienses, la irresponsabilidad de sus dirigentes, la decadencia moral de los jóvenes y de la nueva educación. Esta crítica política y social aparece expresada con la estructura tradicional de la comedia antigua, donde la paz es símbolo de fiesta y de abundancia.

En el conjunto de las comedias conservadas se pueden distinguir tres grandes grupos:

A. Comedias del primer período: *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*, que se suceden cronológicamente desde el año 425 a. C. hasta el 421 en que concluye con Esparta la Paz de Nicias.

B. Comedias del segundo período: *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Ranas*, representadas desde la reanudación de las hostilidades con Esparta hasta la derrota final. Estas comedias dejan traslucir las dificultades de los atenienses a causa de la guerra y, fundamentalmente, las tensiones internas de la ciudad. Se percibe en ellas el pesimismo de la derrota y aumenta el deseo de evasión.

C. Comedias del tercer período: *Asambleístas* y *Pluto*, posteriores a la derrota de Egospótamos en el 405 y testimonio de la derrota ateniense. Los elementos propios del arte aristofánico han ido desapareciendo, y nos acercamos a la comedia del siglo IV que culmina con Menandro.

Hemos elegido para nuestro estudio una de las comedias más significativas del autor: *Lisístrata*. En esta obra, Aristófanes conjuga la búsqueda de la paz en una sociedad, donde los hombres son incapaces de alcanzarla, con las peculiaridades artísticas más significativas de la comedia antigua.

Lisístrata se representa en el 411, momento especialmente sombrío de la historia de Atenas, ya que la ciudad pierde la guerra con Esparta y sufre una guerra civil. En la comedia se ofrece la ilusión de la paz que en la escena consiguen Lisístrata y su coro de mujeres, mediante una genial estrategia: la huelga sexual. La obra hunde sus raíces en los antiguos rituales que enfrentaban coros de hombres y mujeres para llegar a la reconciliación y la unión de los sexos. Lisístrata, heroína de la pieza, impone un plan en la escena inicial para salvar a toda Grecia: la huelga sexual de las mujeres, que hará recapitular a los hombres. Al tiempo, las mujeres han ocupado la Acrópolis y se han apoderado del tesoro de la ciudad, con la finalidad de que el dinero se gaste en cosas más útiles que la guerra. La acción discurre con una serie de *agones* (enfrentamientos) entre coros de hombres y mujeres que no deciden nada, porque las mujeres siguen en la Acrópolis y el coro

⁹ Sobre la vida y obra de Aristófanes, vid. A. Melero, "Comedia" en *op. cit.*, pp. 457-470; A. Lesky, *op. cit.*, pp. 672-696; K. J. Dover, *Aristophanic comedy*. Londres, B. T. Batsford Ltd., 1972; McLeish, K., *The theatre of Aristophanes*, Londres, 1980.

de hombres no se deja convencer con los argumentos pacifistas y feministas de la heroína. En esta situación, las mujeres, acuciadas por la nostalgia de sus maridos, intentan escaparse con diversos pretextos. Cinesias quiere acostarse con su mujer, Mirrina, y, burlado, se aleja con cómica desesperación. Ante tanto sufrimiento, la estrategia de Lisístrata comienza a ser efectiva: los espartanos no pueden resistir más tiempo la huelga sexual y, en plena erección, vienen a negociar la paz con los atenienses. Lisístrata consigue la reconciliación entre espartanos y atenienses y, consecuentemente, entre hombres y mujeres. El final genera la abundancia festiva, representada en la comida, las danzas y los cantos.

Bajo esta trama fantástica, que puede responder a estructuras fijas de la comedia, Aristófanes nos presenta un conjunto de temas que abarcan desde la crítica social y política hasta elementos enraizados en el realismo grotesco:

- El tema central de la guerra, que deriva en una búsqueda de la paz, en un reformismo igualitario y, en definitiva, en la felicidad¹⁰. Bajo este pacifismo, aparecen temas secundarios: la decadencia política y económica de la polis; la nostalgia de tiempos pasados; la oposición entre una sociedad construida por los hombres y un mundo de mujeres sin participación en las decisiones de la guerra y la paz; la reconciliación de la sociedad y sus familias.
- El tema del “mundo al revés”, que empuja a las mujeres a tomar el mando sobre los hombres¹¹. El desarrollo de este tema conlleva unos elementos grotescos, utilizados para provocar la risa¹²: el enfrentamiento entre los

¹⁰ Para Lisístrata, la salvación de Grecia está en la unión de todas las mujeres:

“LISÍSTRATA. Tan peliagudo que de Grecia entera está la salvación en las mujeres.

CLEONICA. ¿En las mujeres? ¡En poca cosa se fundaba!

LISÍSTRATA. Sí, en nosotras está la vida de la ciudad o el que deje existir y ni los peloponesios...

CLEONICA. Lo mejor es que dejen de existir, por Zeus.

(...) LISÍSTRATA. Contra Atenas no voy a lanzar malas palabras como éstas, pero adivina tú. Si se reúnen aquí las mujeres, las de los beocios y las de los peloponesios y nosotras, juntas salvaremos a Grecia” (*op. cit.* p. 256).

¹¹ En este “mundo al revés” Lisístrata aparece como la heroína, capaz de organizar el ejército de las mujeres:

“LISÍSTRATA. Es lo que yo decía: las mujeres se han hecho dueñas ya de la Acrópolis de la diosa. Bien, Lampito, tú vete y arregla los asuntos de vuestro país, pero déjanos a éstas aquí como rehenes. Nosotras vamos a ir a ayudar a las otras, a las de la Acrópolis, a echar los cerrojos” (*op. cit.* p. 263).

¹² Las escenas de mayor comicidad se presentan en las referencias sexuales, tanto por parte de los hombres como de las mujeres:

“ LISÍSTRATA. Pues bien, debemos abstenernos del cipote. ¿Por qué volvéis los ojos? ¿Dónde vais? Vosotras, ¿por qué chistáis y fruncís las cejas? ¿por qué se os ha mudado el color? ¿Por qué os corren las lágrimas? ¿Lo vais a hacer o no lo vais a hacer? ¿Por qué calláis?

sexos; las constantes referencias a los elementos sexuales con alusiones concretas a los órganos sexuales masculinos y femeninos; la fiesta, símbolo de la abundancia, que supone la apoteosis final y la libertad de los instintos; la libertad del lenguaje que acompaña a la libertad festiva.

2. Estructura de la obra

La estructura de la comedia antigua se configura como un conjunto de secuencias que alternan canto y recitado, a cargo del coro y de los actores respectivamente. Estas secuencias no están situadas de forma arbitraria, sino que responden a una estructura determinada en el esquema general de la obra. Se emplean unas escenas-tipo tradicionales, aunque el poeta puede jugar con ellas libremente; sobre esta base de esquemas fijos, las comedias ofrecen novedades formales con la finalidad de llamar la atención del público¹³.

Lisístrata es un buen ejemplo de esta estructura, aunque Aristófanes introduce variantes que analizamos a continuación:

Prólogo. Lisístrata convoca a las mujeres atenienses para exponer el plan que servirá para conseguir la paz. Su estrategia se desarrolla en dos acciones paralelas: las mujeres iniciarán una huelga sexual que hará capitular a los hombres y, al tiempo, se apoderarán de la Acrópolis para evitar que el tesoro de la ciudad sea malgastado en la guerra. El prólogo nos introduce en la acción y nos presenta a Lisístrata como la heroína cómica, capaz de vencer a los ejércitos y de luchar contra los deseos de las mujeres¹⁴.

CLEONICA. No soy capaz de hacerlo: la guerra continúe.

LISÍSTRATA. ¿Eso dices, platija? Hace un momento aseguraste que ibas hasta a cortarte la mitad.

CLEONICA. Otra cosa, otra, la que quiera. Si es preciso, estoy dispuesta a marchar por medio del fuego. Esto antes que el cipote: no hay cosa como él, querida Lisístrata" (*op. cit.* pp. 259-260).

¹³ *Cfr.* al respecto F. Rodríguez Adrados, "Introducción" a Aristófanes, *op. cit.*, pp.19-22; A. Melero, "Comedia" en *op. cit.*, pp. 445-453.

¹⁴ Aristófanes presenta la acción cómica en las primeras escenas, por medio de nuestra heroína: "LISÍSTRATA. Voy a hablar ya: porque el plan no debe quedar oculto: nosotras, mujeres, si vamos a forzar a los hombres a hacer la paz, debemos abstenernos...

CLEONICA. ¿De qué? Dinoslo.

LISÍSTRATA. ¿Vais a hacerlo?

CLEONICA. Lo haremos, aunque tengamos que morirnos.

LISÍSTRATA. Pues bien, debemos abstenernos del cipote. ¿Por qué volvéis los ojos? ¿Dónde vais? Vosotras, ¿por qué chistáis y fruncís las cejas? ¿Por qué se os ha mudado el color? ¿Por qué os corren las lágrimas? ¿Lo vais a hacer o no lo vais a hacer? ¿Por qué calláis?" (*op. cit.*, p. 259).

Agón. Los enfrentamientos ocupan la acción central de la comedia; éstos reproducen el enfrentamiento entre dos fuerzas opuestas: hombres y mujeres:

- Agón entre el coro de hombres que pretende asaltar la Acrópolis y el coro de mujeres que defiende el tesoro.
- Agón dialéctico entre Lisístrata y el Comisario, que no es convencido por los argumentos pacifistas y feministas de la heroína.
- Agón entre Lisístrata y las mujeres que pretenden abandonar la huelga sexual y volver junto a sus maridos.
- Escena-tipo de ejemplificación en la que Cinesias trata de acercarse a su mujer, Mirrina; éste es burlado y rechazado.
- Agón dialéctico entre atenienses y espartanos. La estrategia de Lisístrata ha resultado; los hombres no pueden resistir más tiempo la huelga sexual y resuelven negociar la paz.

Éxodo o desfile final con invitación al banquete, a la libertad sexual y a la reconciliación¹⁵.

Siguiendo la propuesta de Carmen Bobes Naves¹⁶, el esquema general de la comedia contempla tres funciones:

- Situación inicial (mejoría por obtener o empeoramiento por evitar). Partimos de una Carencia en la vida pública y privada: la prolongación de la guerra y la ausencia de los hombres han provocado la ruptura del orden social y familiar. El autor nos introduce de una manera inmediata en la acción dramática; el prólogo nos sitúa en el tema central de la comedia: alcanzar la paz y la felicidad de la sociedad ateniense.
- Medios. La búsqueda de medios para superar la Carencia inicial se realiza por medio de las estrategias tramadas por la heroína: la huelga sexual y la toma de las riquezas de la Acrópolis. Al igual que en la situación inicial, los medios empleados comprenden la vida familiar y la vida pública. Esta función nuclear se desarrolla en forma de enfrentamientos o *agones* que, en esta ocasión, no deciden el final de la acción; en consecuencia, el nudo ocupa la mayor parte de la obra.

¹⁵ La reconciliación social entre los pueblos conduce a la reconciliación entre los sexos:

“PRÍTANIS. Ea, ya que todo lo demás nos ha salido bien, llevaos a éstas, laconios, y vosotros a esas otras; que cada hombre se coloque junto a su mujer y cada mujer junto a su hombre y, luego, después que hayamos bailado en honor de los dioses por el buen éxito, tengamos cuidado en delante de no volver a cometer errores” (*op. cit.*, pp. 308-309).

¹⁶ El desarrollo de la trama de obras narrativas y dramáticas se reduce a tres funciones básicas: situación inicial, medios y resultado. Cfr. al respecto Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 60-76.

- Resultado o desenlace final. Como el último enfrentamiento no es decisivo para resolver el conflicto, Aristófanes opta por presentar en escena una solución que viene de fuera: un mensajero espartano anuncia el cese de las hostilidades. Los hombres, vencidos por la abstinencia sexual, deciden restablecer la paz. La llegada de los embajadores espartanos nos lleva directamente al desenlace y a la reconciliación de las familias. Es el momento del banquete, de las danzas y del canto.

Para realizar el análisis de la estructura narrativa, seguimos las teorías de la Gramática del Texto que conciben a éste como una totalidad, constituida por una estructura profunda y una estructura superficial¹⁷. En esta línea, Greimas¹⁸ establece un modelo básico que abarcaría la estructura profunda y superficial del texto. Para ello, propone cuatro categorías jerarquizadas: actante, personaje, actor y rol¹⁹. Con esta distinción, la sintaxis narrativa de la obra se presenta como un conjunto de unidades que traspasa su estructura superficial. Para ello, Greimas²⁰ elabora un esquema general de la narración, cuyas unidades son los actantes; éstos asumen unas funciones sintácticas más o menos visibles²¹. Este modelo actancial establece seis funciones:

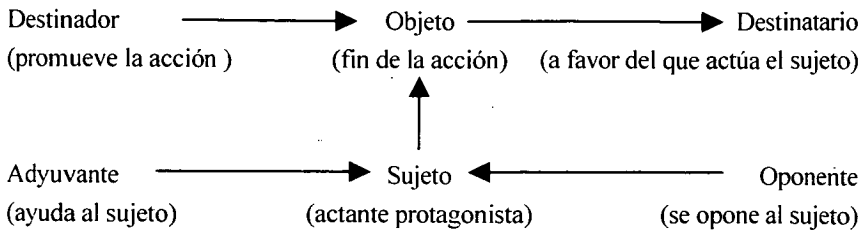
¹⁷ La Gramática textual (Ihwe, Dressler, Petöfi, Van Dijk) conciben el texto como una macroestructura en la que por debajo de las determinaciones superficiales subyace un limitado conjunto de elementos relacionados entre sí: “La existencia de una macroestructura constituye la hipótesis central de nuestra gramática textual. Esta hipótesis comprende también las macroestructuras narrativas. La dificultad inicial de la presencia de actantes humanos y de acciones sólo puede ser determinada por estructuras textuales profundas: el relato no tiene una presencia ocasional (estilísticamente superficial) de “personajes”, sino un dominio permanente de actantes humanos” (Van Dijk, “Grammaires textuelles et structures narratives” en Cl. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1974, p.204).

¹⁸ Cfr. A. J. Greimas. “Actans, acteurs, roles”, en Cl. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1974.

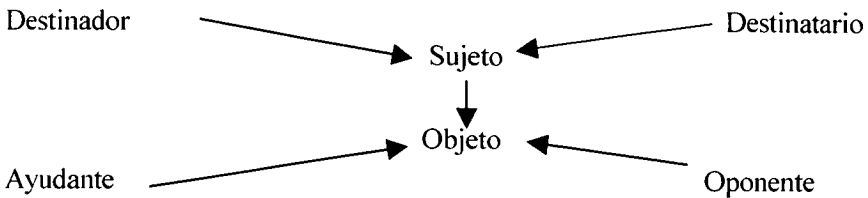
¹⁹ Carmen Bobes Naves define estas unidades, siguiendo la terminología de Greimas: “(...) se puede deducir que el actuante es la unidad de estructura de la obra de teatro, el personaje es la variante del texto, el actor da cuerpo en la escena al personaje y todos ello desempeñan un papel, una función, un rol.” (M. del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988, pp. 29-47).

²⁰ Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

²¹ Anne Ubersfeld estudia el modelo actancial de Greimas y establece una clara diferenciación entre actante y personaje. El actante puede ser una fuerza o ser de carácter individual o abstracto; su presencia en la escena se manifiesta de manera real en un personaje o se identifica a través de las referencias del discurso de otros personajes. Por otra parte, varias funciones actanciales pueden estar representadas por un mismo personaje: “Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el *sujeto* y el *objeto*, el *destinatario*, el *oponente* y el *ayudante* cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el *destinador* o remitente tiene una función gramatical menos visible (pertenece, si así podemos expresarnos, a otra frase anterior o, según el vocabulario de la gramática tradicional, a un “complemento de causa”)” (A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Universidad de Murcia, Cátedra, 1989, pp. 48-49).



Este esquema actancial de Greimas es adaptado al teatro por Anne Ubersfeld²² que introduce algunas variantes: la pareja ayudante-oponente actúan sobre el objeto, ya que el conflicto discurre en torno a él; la pareja destinador-destinatario inciden directamente sobre el sujeto:

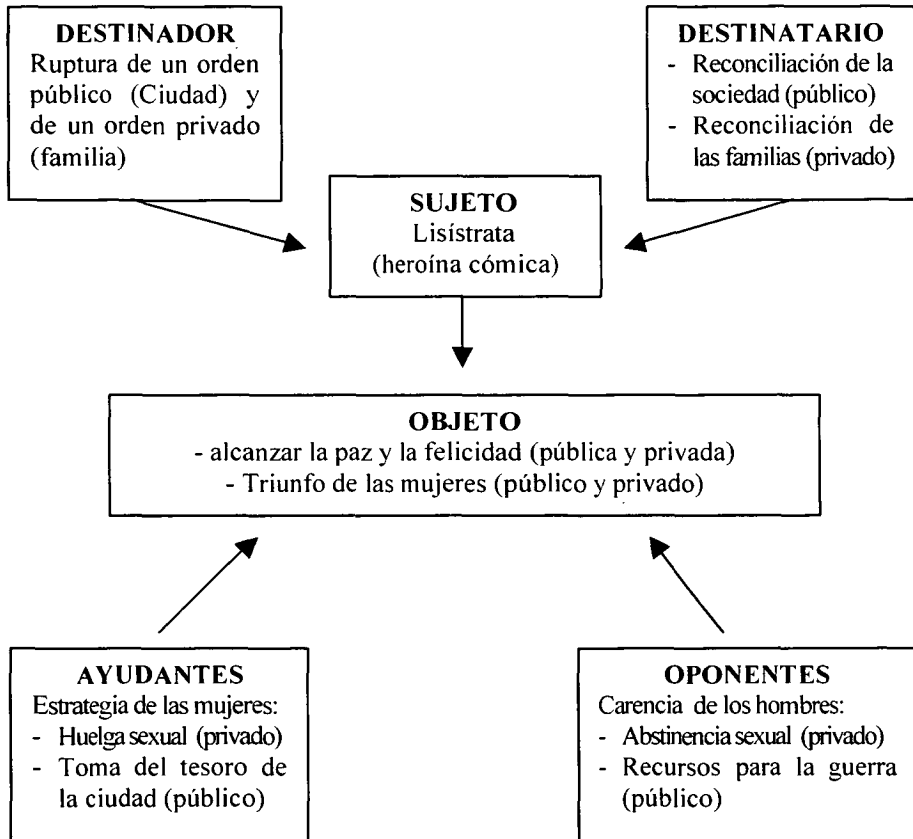


El Sujeto busca un Objeto guiado por una fuerza o un ser (Destinador) en interés de un Destinatario; en esta búsqueda, el Sujeto tiene fuerzas en su favor (Ayudante) y fuerzas contrarias (Oponente). Siguiendo este esquema, nuestra obra presenta dos modelos actanciales (modelos múltiples)²³:

1. Modelo actancial principal (MA), representado por la heroína cómica y las mujeres.
2. Modelo actancial derivado del anterior y en clara oposición al mismo (MA₁), representado por los hombres.

²² Cfr. A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 50.

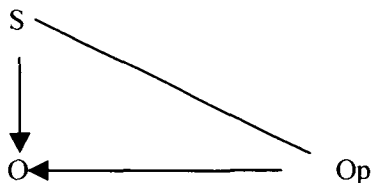
²³ Para Anne Ubersfeld, el texto dramático se caracteriza por la presentación de varios modelos actanciales. El oponente en un modelo actancial puede convertirse en el sujeto o el objeto de un nuevo modelo: "No es raro constatar, o sospechar, que la dificultad con que nos encontramos a veces para determinar cuál es el sujeto de la frase actancial se debe a que no existen otras frases posibles con otros sujetos o con transformaciones de la misma frase que conviertan en posibles sujetos al oponente o al objeto" (A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 63). Por ello, es frecuente que en los modelos múltiples se produzca la reversibilidad entre sujeto y objeto, o el desdoblamiento del sujeto (sobre los modelos múltiples, *vid.* al respecto A. Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 63-76).

Modelo actancial principal (MA)

Este modelo actancial es el eje estructurador de la sintaxis narrativa. El Destinator actúa como una fuerza negativa que se cierne sobre la Ciudad; esta fuerza ha llevado a la destrucción de un orden público establecido, pero también a la destrucción de la vida familiar. Por otro lado, se añade la incapacidad de los hombres para restaurar el orden turbado. El Destinator promueve la acción de Lisístrata, heroína de la pieza, capaz de provocar la rebelión de las mujeres (Ayudantes) y de organizar un ejército por una causa común. El Objeto de su deseo es alcanzar la paz y devolver la felicidad a las familias (Objeto público y privado), pero actúan a favor de un Destinatario que no es individual, sino también público y privado: la Ciudad y la familia. En esta búsqueda, el Sujeto encuentra sus Oponentes: los hombres; la abstinencia sexual y la falta de recursos para seguir la guerra provocan su oposición a este “mundo al revés” de las mujeres.

Siguiendo a Ubersfeld, analizamos el funcionamiento interior de algunas funciones del modelo actancial principal²⁴; estas funciones se agrupan en triángulos actanciales que materializan las relaciones más importantes:

A. Triángulo activo: el Oponente dirige sus fuerzas para dificultar que el Sujeto alcance el Objeto²⁵. Los hombres atenienses no amenazan el espacio y la existencia de las mujeres; su oposición nos revela un conflicto entre dos fuerzas, entre dos mundos enfrentados: hombres y mujeres; mundo oficial y “mundo al revés”:

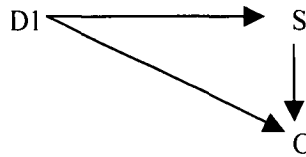


B. Triángulo psicológico: es el origen de la acción; relaciona las fuerzas psicológicas que empujan al Sujeto hacia el Objeto y, al tiempo, las motivaciones ideológicas o sociales que han promovido su acción²⁶. En *Lisístrata*, descubrimos que los impulsos de la heroína traspasan los intereses individuales y familiares, y se convierte en una dependencia de lo social y de lo colectivo:

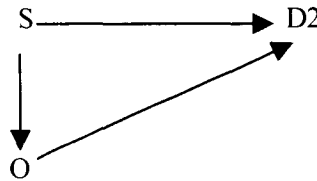
²⁴ A. Ubersfeld. *op. cit.*, pp. 60-62.

²⁵ “(...) se da aquí una rivalidad (amorosa, filial o política), un choque entre los dos deseos que confluyen en el objeto.” (A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 61).

²⁶ “Este triángulo explica la doble caracterización (ideológica y psicológica a un tiempo) de la relación sujeto-objeto; es de utilidad para comprobar cómo lo ideológico se inserta en lo psicológico o, más exactamente, cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico.” (A. Ubersfeld, *op. cit.*, p.61).

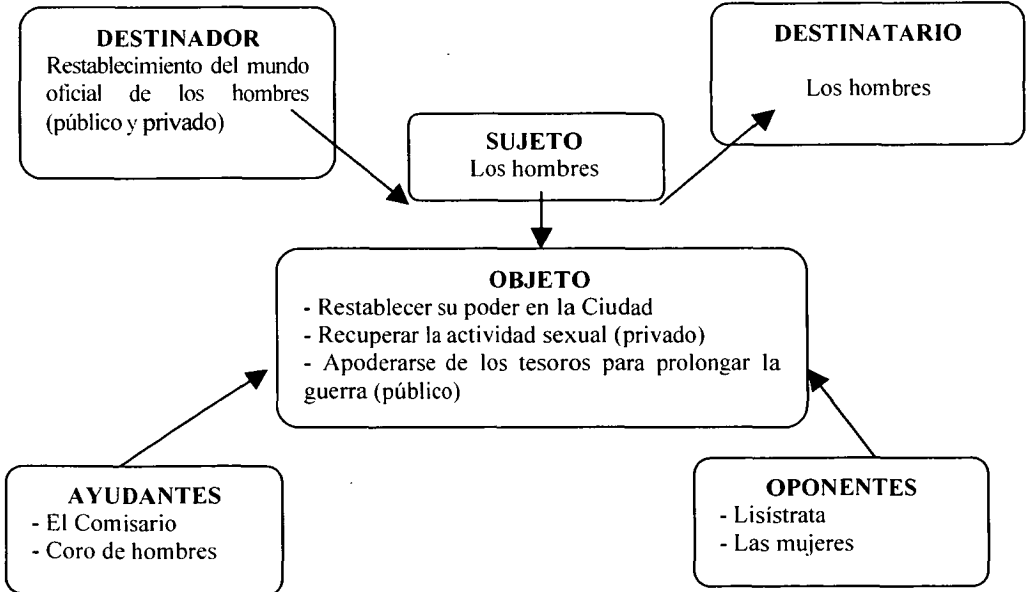


C. Triángulo ideológico: es el destino de la acción; nos descubre la finalidad de la acción del Sujeto, su inclinación hacia lo individual o hacia lo social²⁷. La comedia de Aristófanes traspasa una resolución individual para integrarse en lo colectivo; su Destinatario es social e histórico:



Este enfrentamiento entre hombres y mujeres genera un modelo actancial, que consideramos derivado del anterior (MA₁), en el que las mujeres se convierten en oponentes de los intereses de los hombres:

Modelo actancial derivado (MA₁)



²⁷ "El triángulo ideológico se pregunta por la relación entre el sujeto y el destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias individuales y, también, socio-históricas." (A. Ubersfeld, *op. cit.*, p.63).

Este modelo actancial nos presenta unas funciones contrarias al modelo principal. Los Oponentes del anterior modelo han pasado a ser Sujetos (mundo de los hombres), y, al mismo tiempo, se convierten en los Destinatarios de su propia acción. Les guía la fuerza (Destinador) de restaurar un orden que las mujeres han invertido: un “mundo al revés” que sólo es posible como elemento cómico. El Objeto de su búsqueda se centra en la satisfacción de sus intereses individuales: sexuales, económicos y políticos. Se ayudan de sus propias fuerzas (Comisario y Coro de hombres) y a sus funciones se oponen Lisístrata y las mujeres.

Si comparamos los dos modelos actanciales, podemos sacar las siguientes conclusiones:

1) En MA, el Destinador, el Objeto y el Destinatario se identifican; esto nos conduce a la interpretación de que la búsqueda del Sujeto (Lisístrata) surge por un interés colectivo (Ciudad) y por un interés privado (Familia), pero no se manifiesta por un beneficio individual. Para Ubersfeld, si el Destinatario no es un individuo sino una colectividad, se pone de manifiesto el carácter social de la obra²⁸. Por el contrario, en MA₁ la identificación entre Sujeto y Destinatario revela que los hombres actúan para sí mismos, en beneficio propio.

2) El eje Sujeto-Objeto está constituido en MA por una fuerza positiva que genera toda la acción dramática: alcanzar la paz. La heroína cómica se presenta como la conquistadora de un deseo colectivo que vence todos los obstáculos para conquistar un bien perdido. Este Objeto de su búsqueda sobrepasa lo individual y se convierte en una causa común para todas las mujeres. En el modelo MA₁, los hombres quieren restablecer un orden social turbado por la acción de las mujeres; su búsqueda se dirige a la recuperación del poder público y de la actividad sexual: es un Objeto individual.

3) El Oponente de la estructura MA se convierte en el Sujeto de su propio esquema actancial (MA₁). La defensa de sus intereses genera una estructura dramática en clara oposición al Sujeto del modelo actancial principal, que se transforma a su vez en el Oponente del modelo derivado (MA₁)²⁹.

²⁸ “En cuanto al Destinatario D2, su identificación (o no) con el Sujeto, o la presencia, en la casilla Destinatario de una determinada hipótesis de la colectividad o del grupo, permite decidir sobre el sentido individualista o no del drama.” (A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 55).

²⁹ “En la medida en que se da una verdadera dramatización, el oponente es también sujeto de una proposición de “deseo”, semejante y de sentido contrario a la del sujeto S; siempre que se produce un enfrentamiento entre dos “deseos”, el del sujeto y el del oponente, se da división, ruptura interna de D1(indicadora de un conflicto ideológico y/o histórico)” (A. Ubersfeld, *op. cit.*, p.58).

3. Análisis de los “tipos cómicos”

3.1. Rasgos del carácter de los “tipos cómicos”. Análisis de los parlamentos

Una vez que hemos determinado la estructura actancial de la obra y las funciones que desempeñan estos actantes en la misma, es necesario precisar cómo se encarnan en personajes en la estructura superficial. En esta etapa de nuestro análisis pretendemos realizar una ponderación de los tipos cómicos según las connotaciones que se desprenden de sus parlamentos. Las funciones actanciales señaladas y el análisis de su discurso nos proporcionará la definición completa de estos personajes³⁰.

Para la clasificación de los parlamentos, seguimos al profesor Alfredo Hermenegildo que establece ocho funciones, atendiendo a las connotaciones dominantes³¹. Nuestro método de trabajo no se ha centrado en un solo tipo cómico, ya que la comicidad emana de todos los personajes. Por ello, hemos realizado un análisis teniendo en cuenta que en la obra se ponen de manifiesto dos visiones contrapuestas del mundo: el mundo de los hombres y el mundo de las mujeres. En este “mundo al revés”, cómico por su naturaleza, todos los personajes contribuyen a la risa festiva. En el estudio de sus parlamentos atendemos al enfrentamiento entre hombres y mujeres, y, junto a ellos, como heroína cómica, la figura de Lisístrata.

Los parlamentos de nuestra protagonista presentan las siguientes connotaciones:

1. Ponente: 35%
2. Imperativo: 25%
3. Oponente: 20%
4. Informante: 10%
5. Carnavalesco: 8%
6. Conjuntiva: 2%

³⁰ Alfredo Hermenegildo concibe al personaje teatral como un conjunto de signos que se manifiesta en la estructura superficial de la obra a través del diálogo: “El personaje está atado de modo particular al diálogo y a las modalidades enunciativas inscritas en el diálogo y en las didascalías explícitas. Es en el diálogo, en su compleja red de marcas, donde se articulan fundamentalmente los signos que definen y organizan su función en la obra. El parlamento, como unidad dramática, determina de algún modo la función, la fuerza, la trascendencia, el peso específico y el espesor teatral de un personaje.” (A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Barcelona, Oro Viejo, 1995, p. 20).

³¹ Según las connotaciones de los parlamentos, el profesor Hermenegildo establece ocho funciones: *ponente* (apoya la visión del héroe), *oponente* (disidencia con la visión del héroe), *carnavalesca* (visión burlesca del mundo del héroe), *imperativa* (enuncia órdenes), *ejecutora* (realiza las órdenes), *conjuntiva* (une las distintas intervenciones de los personajes), *informante* (transmite noticias) y *metaliteraria* (el código literario es objeto del mensaje). Cfr. *ibidem*, pp. 21-22.

Las funciones predominantes son la ponente o refleja, la imperativa y la oponente, como corresponden a la heroína de la pieza. En este personaje se desarrollan tres aspectos:

1º) No es el reflejo de la cosmovisión de otro héroe, sino que representa su propia visión del mundo (ponente). La defensa de su estrategia, de sus acciones y de su pensamiento constituye el eje ordenador de toda la comedia.

2º) Manifiesta su capacidad para agrupar a las mujeres en una causa común. Esta función imperativa nos revela su fuerza dramática.

3º) Su oposición se orienta no sólo al mundo oficial representado por los hombres, sino también hacia las mujeres y la aceptación trágica de su destino.

Junto a estas funciones predominantes, la función carnavalesca adquiere una menor relevancia que en el resto de los personajes. Bajo sus parlamentos obscenos, siempre se esconde en nuestra protagonista el dolor por la destrucción de la vida familiar y pública ateniense.

Como ayudantes de Lisístrata, las mujeres nos muestran en sus parlamentos las siguientes connotaciones:

1. Ponente: 30%
2. Carnavalesco: 20%
3. Oponente: 15%
4. Ejecutora: 15%
5. Conjuntiva: 10%
6. Informante: 10%

La función predominante es la ponente o refleja de la cosmovisión de la heroína cómica. En estrecha unión con esta función, aparecen las funciones ejecutora de las órdenes de Lisístrata e informante del desarrollo de los acontecimientos. La función carnavalesca adquiere en estos personajes una mayor relevancia, representada principalmente en aquellos parlamentos que hacen referencia a la abstinencia sexual que sufren en contra de su voluntad. Junto a estas funciones, resaltamos la función de oponente que, como ya hemos señalado, aparece en las escenas de mayor comicidad de la obra; pretende aumentar la tensión dramática y, al mismo tiempo, provocar la risa del espectador. Del estudio de estas connotaciones podemos deducir:

1º) Las mujeres actúan como ayudantes de la estrategia de la protagonista, pero no adquieren la altura dramática de ésta. Su debilidad origina momentos de tensión por el rechazo inicial de la abstinencia sexual.

2º) Las escenas de oposición contribuyen a la comicidad. El control de la situación por Lisístrata sirve para resaltar a la heroína.

3º) Los parlamentos carnavalescos se refieren a los órganos sexuales masculinos y femeninos, así como a las artes de seducción de las mujeres.

Por el contrario, los parlamentos de los hombres tienen funciones diferentes:

1. Carnavalesca: 35%
2. Oponente: 25%
3. Ponente: 15%
4. Informante: 14%
5. Conectiva: 5%
6. Imperativa: 4%
7. Ejecutora: 2%

Predomina la función carnavalesca, ya que la mayor parte de los parlamentos de carácter grotesco están puestos en boca de los hombres. Junto a ésta, destaca la función de oponentes al mundo de las mujeres y a las decisiones tomadas por ellas. La función ponente siempre está dirigida a la defensa de sus intereses y del orden establecido social y familiarmente. Por último, las funciones informante, conectiva, imperativa y ejecutora se utilizan como apoyo de la función ponente o refleja.

Analizando las connotaciones de los parlamentos del "tipo cómico hombre", podemos destacar:

1º) Las alusiones carnavalescas, referidas fundamentalmente a la actividad sexual, son las más numerosas en los parlamentos de los hombres. Es evidente que el deseo de satisfacerse sexualmente es la fuerza que les empuja a acceder a la solicitud de las mujeres de terminar la guerra.

2º) La oposición a este "mundo al revés" instaurado por las mujeres es constante en toda la comedia. Éstas han transgredido el orden civil y el orden familiar donde sólo el hombre puede tomar decisiones. La abstinencia sexual hará capitular a los hombres, presentando una solución únicamente verosímil en el mundo de la comedia.

3º) El reflejo de su visión aparece en clara contraposición al mundo de las mujeres. Aristófanes agudiza su crítica social, presentando unos hombres decadentes física y moralmente, que contrastan con la fuerza de la protagonista.

3. 2. Rasgos del lenguaje de los "tipos cómicos"

Uno de los elementos que más contribuye a la comicidad escénica es el lenguaje de todos los "tipos cómicos". Si la comedia tiene la finalidad de provocar la risa del espectador, es evidente que el estilo cómico reúne un conjunto de potencialidades dramáticas encaminadas a este fin. La lengua se convierte en un

vehículo de humor que recurre a todos los registros, desde los más groseros y blasfemos hasta los más elevados pasajes líricos³².

Como ya hemos mencionado, la parodia del orden establecido es uno de los tópicos de la comedia. En ocasiones es parodia dramática o de situación, pero existe una parodia verbal que sabe conjugar el tono solemne junto al verbo más grosero³³.

Lisístrata aparece en nuestro análisis como un buen ejemplo de esta conjunción de elementos: el lenguaje elevado y el lenguaje paródico; lo realista y lo plenamente vulgar³⁴. Es evidente que el lenguaje obsceno, omnipresente en toda la comedia, es el elemento que más contribuye al humor³⁵. La mejor representación de esta comicidad se nos manifiesta en la oposición entre los deseos sexuales de los hombres y los de las mujeres. Como hemos visto en los modelos actanciales, se nos presentan dos fuerzas en continua oposición, cuyos intereses quedan reflejados perfectamente en el lenguaje³⁶. Si el mundo de los hombres se movía por la satisfacción individual de sus pasiones, sus palabras serán la mejor expresión de este deseo³⁷.

³² Mijail Bajtin considera que el lenguaje es una forma de expresión de la cultura popular carnavalesca que surge unido a la fiesta. Si la libertad es el principio que rige esta nueva visión del mundo, el lenguaje participa también de esta liberalización. Las groserías, las injurias, las obscenidades y las blasfemias están permitidas en esta visión carnavalesca, ya que todo forma parte del ambiente festivo. Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cit., pp. 17-20.

³³ Lisístrata plantea su actuación de una manera solemne: "Contra Atenas no voy a lanzar malas palabras como éstas, pero adivina tú. Si se reúnen aquí las mujeres, las de los beocios y las de los peloponesios y nosotras, juntas salvaremos a Grecia" (*op. cit.*, p. 256). Sin embargo, al plantear su estrategia, el lenguaje se impregna de elementos vulgares de tipo sexual: "Mucho más, por los dioses. Si nos quedáramos en cas bien pintadas y nos paseáramos desnudas en nuestras camisitas transparentes de Amorgos, con el triángulo depilado, y los hombres se pusieran calientes y quisieran acostarse con nosotras y no nos dejáramos sino que nos priváramos de ello, harían la paz enseguida, lo sé bien" (*op. cit.*, p. 260)

³⁴ Cfr. F. Rodríguez Adrados. "Introducción" a *Lisístrata*, cit., p. 15.

³⁵ La obscenidad es connatural a la comedia: "(...) el lenguaje obsceno es un rasgo que hunde, sin duda, sus raíces en los orígenes rituales de la comedia. El humor sexual y excremental se presentan continuamente con una amplia gama de usos y aplicaciones", (A. Melero, "Comedia" en J. A. López Férrez (ed.), *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, Gredos, 1988, p. 455).

³⁶ Para Antonio López Eire, los personajes se nos muestran a través de su lenguaje: "(...) si en la escena se representan acciones, éstas deben estar en consonancia con los caracteres de quienes las ejecutan y éstos emanan del carácter del poeta que los compone mediante palabras" (A. López Eire, "Lengua y Política en la Comedia aristofánica" en *Sociedad, Política y Literatura. Comedia Griega Antigua*, Salamanca, Logo, 1997, p. 48).

³⁷ "PRÍTANIS. ¿Quién podría decirnos dónde está Lisístrata? Porque nosotros estamos como veis.

CORIFEEO. Esta enfermedad es igual que aquella otra. ¿No es verdad que os viene el ataque de mañana?

Pero el humor sexual también aparece en el colectivo de las mujeres. Si bien éstas se nos muestran como “tipos cómicos” que se mueven por intereses colectivos, no podemos olvidar que el origen de su acción no ha partido de ellas, sino que son ayudantes del logro del objeto de la heroína cómica. Este factor conlleva que, en ocasiones, los medios propuestos por Lisístrata no sean plenamente satisfactorios y, ante la abstinencia sexual, surja la rebelión y, con ella, el lenguaje cómico³⁸. En el centro de esta situación dramática, encontramos a nuestra heroína que sabe ensamblar en sus acciones y en sus palabras lo grotesco y lo realista. Aristófanes ha sabido sintetizar en su lenguaje elementos obscenos, junto a pasajes de un gran lirismo³⁹. Esta dualidad sólo puede darse en un personaje como Lisístrata, capaz de presentarse ante nuestros ojos como la pacificadora de la sociedad ateniense.

Esta conjunción de elementos en su lenguaje es reveladora del carácter de la heroína que, como ya hemos señalado, sobresale como personaje dramático. Es evidente que se produce una perfecta adecuación entre sus acciones y el modo de expresarlas, entre la nobleza de su actuación y la fuerza de sus palabras. Para llevar a cabo su estrategia, se vale del arte de la retórica⁴⁰. Lisístrata nos muestra sus

PRÍTANIS. Por Zeus, estamos reventados de eso precisamente. En fin, si alguien no nos hace pronto la paz, no hay forma de evitar que jodamos... a Clístenes” (*op. cit.*, p. 302).

³⁸ “LISÍSTRATA. Tenemos ganas de joder, para decirlo lo más breve.

CORIFEO DE LAS MUJERES. ¡Oh Zeus!

LISÍSTRATA. ¿Por qué clamas a Zeus? Pero así son las cosas. Yo ya no soy capaz de apartarlas de los hombres: se me escapan (...)” (*op. cit.*, p. 287).

³⁹ Lisístrata se lamenta con dolor de la suerte de las mujeres.

“LISÍSTRATA. (...) cuando debíamos divertirnos y gozar de nuestra juventud dormimos solas por causa de las expediciones militares. Y dejo lo nuestro, pero sufro por las muchachas solteras que envejecen en sus casas.

COMISARIO. ¿Es que los hombres no envejecen?

LISÍSTRATA. Por Zeus, que no es lo mismo. Cuando vuelve el hombre, aunque ya tenga canas, enseguida se casa con una chica joven, pero la ocasión de la mujer es corta y si no la agarra luego nadie quiere casarse con ella y se consume entre esperanzas” (*op. cit.*, p. 281).

⁴⁰ Antonio López Eire estudia la influencia que la retórica tiene en el mundo griego y la capacidad de esta arte para favorecer los cambios sociales y políticos: “Esta capacidad retórica del lenguaje, sobre la que especuló Gorgias en el Encomio de Helena, era especialmente útil para manejar a un pueblo ateniense que, a la hora de deliberar, era tan rápido para tomar decisiones como para sustituir las ya adoptadas por otras nuevas” (A. López Eire, “Lengua y Política en la Comedia aristofánica” en *op. cit.*, p. 55). Resulta evidente que para favorecer los cambios que propone nuestra heroína, Aristófanes hace uso de esa capacidad retórica del lenguaje; la capacidad de persuasión de Lisístrata radica no sólo en el fin propuesto, sino también en la fuerza y acierto de las palabras elegidas.

habilidades persuasivas y cómo, a través de su discurso retórico, es capaz de invertir el orden establecido por los hombres y conseguir los fines que se propone⁴¹.

Otro de los elementos lingüísticos que contribuyen a la comicidad es la referencia a los mitos y a las divinidades que abarca desde la presencia real de dioses como personajes hasta las alusiones ocasionales. En nuestra comedia la presencia de las deidades no es real, sino que se percibe a través del lenguaje. Estas referencias burlescas hacia la religiosidad y los rituales forman parte del lenguaje cómico que conlleva la burla hacia los valores establecidos. Todo está permitido en este mundo cómico; por ello, cuando Lisístrata percibe que su influencia sobre las mujeres puede fracasar porque no soportan la abstinencia sexual, acude a la fuerza de los oráculos que anticipan su victoria⁴². En estos momentos de tensión dramática el juego con los equívocos, mezclando lo humano y lo divino, se convierte en un recurso de gran expresividad burlesca⁴³.

⁴¹ El lenguaje retórico de Lisístrata se hace más evidente en las escenas finales de la comedia, cuando la reconciliación está próxima:

“LISÍSTRATA. “(...) “Soy mujer, pero tengo talento. No carezco de juicio por mí misma, y las palabras de mi padre y mis mayores, muchas, después de oír, no estoy mal instruida.” Así quiero cogeros y acusaros a todos juntos, con justicia, porque hacéis la aspersión de los altares con la misma agua bendita, como hermanos, en Olimpia, en las Termópilas, en Delfos, y luego, estando presente el enemigo con su ejército bárbaro, matáis a los griegos, arrasáis sus ciudades” (*op. cit.*, p.303).

⁴² Con la finalidad de apaciguar los ánimos de las mujeres, Lisístrata juega con los oráculos:

“ LISÍSTRATA (...) Aguantaos, amigas, y sufrid todavía un poco de tiempo; porque hay un oráculo de que venceremos si no nos peleamos. El oráculo es así.

MUJER C. Explicanos qué dice.

LISÍSTRATA. Callaos, pues. Cuando se refugien las golondrinas en un solo lugar, huyendo de las abubillas, y se abstengan del miembro, llegará el final de sus desdichas, y lo de arriba pondrá debajo Zeus el que brama de en alto...

MUJER C. ¿Qué nosotras vamos a acostarnos encima?

LISÍSTRATA. Mas si se pelean y levantan el vuelo con sus alas del templo sagrado las golondrinas, se pensará que ya no existe pájara más requeteputa.

MUJER C. Bien claro es el oráculo, por Zeus. ¡Oh dioses todos!” (*op. cit.*, p. 289).

⁴³ En una escena de fuerte comicidad se confunde un embarazo con el casco de Atenea:

“MUJER C. Voy a dar a luz enseguida.

LISÍSTRATA. Pues ayer no estabas embarazada.

MUJER C. Pero hoy sí. Déjame ir enseguida a casa con la partera.

LISÍSTRATA. ¿Qué dices? ¿Qué es eso duro que tienes?

MUJER C. Un niño, un varón.

LISÍSTRATA. No es eso, por Afrodita, lo que parece que tienes es un objeto de bronce hueco. Voy a saberlo. Mamarracho, ¡tenías este casco sagrado y decías que estabas embarazada!

MUJER C. Y estoy embarazada, por Zeus.

LISÍSTRATA. Entonces, ¿para qué tenías el casco?

Uno de los elementos que más contribuye a la riqueza de Lisístrata, se encuentra en el aprovechamiento de todos los recursos expresivos, propios del lenguaje coloquial-conversacional. La comicidad se apoya en los juegos verbales, en la renovación del léxico, en la acumulación de elementos estilísticos, en el empleo de numerosos imperativos y vocativos, en las interrogaciones retóricas y, sobre todo, en el valor connotativo de las interjecciones⁴⁴. Todos estos recursos lingüísticos adquieren mayor expresividad con las didascalias implícitas que proporcionan una comicidad de situación⁴⁵.

En los momentos previos a la reconciliación, el lenguaje también se hace partícipe de la liberación final que llevará a la unión sexual. Lisístrata ha alcanzado su objetivo y así lo manifiesta la medida de sus palabras: “Cuando os reconciliéis, eso es lo que haréis. Pero si queréis hacerlo, deliberad y, yendo a vuestro país, consultad con vuestros aliados”(p. 305). Por el contrario, la respuesta de los hombres expresa la voluntad de satisfacer sus deseos sexuales: “¿Con qué aliados? ¡La tenemos levantada! ¿No les va a parecer bien a los aliados lo mismo que a nosotros, joder, a todos?” (p. 305).

Este lenguaje grosero y obsceno es la invitación a la introducción en escena de otros elementos festivos como la invitación al banquete, el canto y el baile. Este conjunto de signos, verbales y no verbales, son elementos indisolubles de la comedia antigua griega.

3.4. Lisístrata, reflejo de la sociedad ateniense

Hemos visto en diferentes epígrafes de nuestro estudio que Aristófanes presenta una pintura muy completa de la sociedad ateniense. Aunque Lisístrata puede considerarse una de las comedias que mejor recoge la individualidad, es cierto que

MUJER C. Para que si el parto me sorprendía en la Acrópolis, diera a luz en el casco, poniéndome sobre él, como ponen los huevos las palomas” (*op. cit.*, pp.288-289)

⁴⁴ Sobre la expresividad de la interjecciones en la obra de Aristófanes, *vid.* al respecto J. M. Labiano Ilundain, “Interjecciones y Lengua Conversacional en las Comedias de Aristófanes” en *Sociedad, Política y Literatura. Comedia Griega Antigua*, cit., pp. 31-44.

⁴⁵ Por medio del lenguaje percibimos unas didascalias implícitas que contribuyen a la comicidad de la situación en que se encuentran los hombres. Su excitación sexual les empuja a buscar una solución desesperada:

“CORIFEIO. Pero ahí vienen de Esparta embajadores que arrastran sus mostachos. traen en torno a los muslos como una cochiquera. Laconio, buenos días lo primero y luego decidnos qué tal habéis llegado.

LACONIO. ¿A qué deciros muchas palabras? Bien veis cómo hemos llegado.

CORIFEIO. ¡Vaya! Ha echado mucho músculo esa enfermedad de una manera terrible; y se ve que hay una inflamación grave.

LACONIO. Increíble. ¿quién podría decirlo? Que venga alguien que de todas maneras y como quiera nos haga la paz” (*op. cit.*, p. 301).

el conjunto de la obra se dirige a la vida de la ciudad como un todo que incide sobre los individuos⁴⁶.

Es evidente que, bajo el realismo grotesco que impera en la comedia, el eje temático de la misma es el deseo de alcanzar la paz. Esta búsqueda, enmascarada en una divertida huelga sexual, es el telón de fondo de la verdadera crisis política y social que está viviendo en esos momentos la sociedad ateniense⁴⁷.

Aristófanes nos presenta un mundo al revés que en sus raíces grotescas encierra una crítica hacia la decadencia política de su época y la incapacidad de sus dirigentes. Por esto, como hemos visto en el modelo actancial derivado, los hombres no buscan un interés colectivo, sino la satisfacción de sus propias necesidades. Los representantes de estos intereses adquieren siempre una caracterización grotesca; unos son ancianos anclados en el pasado, sin conocimiento del presente, otros son hombres jóvenes que muestran en escena sus pasiones sexuales y su deseo de satisfacerlas.

Frente a esta decadencia, al mando de las mujeres, se presenta la heroína con una altura dramática, próxima a los personajes de la tragedia. En el modelo actancial de las mujeres vimos su deseo de recuperar la felicidad colectiva e individual en una sociedad destrozada por la guerra. Esta destrucción no afecta sólo a lo público, sino también a lo privado; se genera desde el núcleo de la sociedad ateniense: la familia. La verdadera tragedia de estas mujeres radica en el efecto devastador que la guerra ha producido en los hogares. La ausencia de los hombres provoca el impulso necesario para tomar las riendas del poder político y económico de la polis. En este sentido, *Lisístrata*, en uno de los pasajes más poéticos de la comedia, se lamenta de la suerte de las mujeres en una sociedad dominada y dirigida por los hombres⁴⁸. El dominio del ámbito familiar ha ido desarrollando en ellas unas cualidades que fácilmente, en ausencia de los hombres, pueden trasladar al ámbito público. *Lisístrata* se lamenta de la torpeza de éstos para llevar las riendas

⁴⁶ López Eire defiende el carácter político de todas las comedias aristofánicas: "Nosotros pensamos que ni las comedias de Aristófanes son apolíticas ni quien las compuso olvidaba su particular ideología a la hora de componerlas, sino que, fuera del partido que fuese, tenía muy claras las ideas respecto de la política imperialista y belicista preconizada por odiosos políticos practicantes de una oratoria demagógica (...)" (A. López Eire, "Lengua y Política en la Comedia aristofánica" en *op. cit.*, p. 52).

⁴⁷ Aristófanes esconde bajo la comicidad la realidad política de su tiempo: "Mediante un cuadro dramático muy complejo, personal y bufo, Aristófanes tiene presentes las graves tensiones que dieron al traste con la democracia y gestaron el golpe oligárquico, probablemente pocos meses después. Por tal motivo, *Lisístrata*, al erigirse en protectora de su ciudad y de la Hélade entera en medio de la confusión reinante, es la reminiscencia del antiguo estilo soloniano, que aspiraba a la concordia para salir de las luchas intestinas." (José Luis de Miguel Jover, "*Lisístrata* o la República del [] en *Sociedad, Política y Literatura. Comedia Griega Antigua*, cit., p. 295).

⁴⁸ *Vid.* al respecto nota 25.

de la vida política, mientras las mujeres sufren en silencio sus decisiones⁴⁹. Por esto, la fuerza que guía a la heroína se inicia en el instinto de conservación de la institución familiar que asegura la continuidad de la institución pública: la ciudad.

Cuando todos buscan la reconciliación, ésta comprende no sólo la concordia entre las ciudades, sino también entre hombres y mujeres, representada en la unión sexual. Es el gran momento de la fiesta colectiva e individual y de la abundancia en todos los órdenes.

Con las distintas visiones que nos ofrecen estos tipos cómicos, Aristófanes ha sabido reflejar una pintura de la sociedad y de la política de su tiempo que abarca no sólo el ámbito público, sino que se sumerge en la vida doméstica y privada, defendida por las mujeres.

4. CONCLUSIONES

1) La obra presenta una relación con los antiguos rituales donde se enfrentaban coros de hombres y de mujeres para llegar a la reconciliación. Este origen ritual de la comedia, muy arraigado en la obra de Aristófanes, le imprime un carácter festivo, propicio a la liberación y a la ruptura de las normas establecidas. Si en otras comedias el orden oficial se rompe con la caricatura de los dioses o de los filósofos más relevantes, en *Lisístrata* se muestran elementos grotescos por naturaleza: la huelga sexual y el “mundo al revés”.

2) La crítica política y social es el hilo conductor que subyace a la risa festiva. Junto al pacifismo como eje temático, encontramos la opresión de los hombres sobre las mujeres, las desigualdades sociales y políticas entre ellos, y la destrucción de un orden público (Ciudad) y privado (Familia).

3) Bajo las manifestaciones grotescas de enfrentamientos entre sexos, que provocan la risa y la burla, se esconde la amargura de unas mujeres que sufren las decisiones de los hombres. La incapacidad de éstos por encontrar una reconciliación provoca una solución increíble en el mundo real, pero verosímil para el mundo cómico. Siguiendo sus orígenes rituales, la restauración del orden turbado invita a la abundancia colectiva e individual; es el momento de la fiesta y de la unión sexual. El artifice de este triunfo siempre es el héroe cómico.

4) El desarrollo de dos modelos actanciales, principal (mujeres-ayudantes) y derivado (hombres-oponentes), nos permite ver las oposiciones que utiliza Aristófanes en toda la comedia. El modelo actancial principal tiene como Destinador, Objeto y Destinatario elementos positivos para la colectividad: la

⁴⁹ “*Lisístrata*. (...) En realidad, nos enterábamos bien de vuestras cosas y muchas veces en casa escuchábamos que habíais resuelto torpemente un asunto importante. Entonces, sufriendo por dentro, os preguntábamos sonriendo: “¿Qué habéis decidido añadir a la estela sobre la paz en la Asamblea de hoy?” “¿Y a ti qué?, decía el marido. “¿No vas a callarte?” Y yo me callaba.” (*op. cit.*, 276-277).

reconciliación de la Ciudad y de las Familias. Lisístrata y las mujeres parten de una situación inicial de Carencia en lo público y en lo privado; la comicidad surge en los Medios empleados. Por el contrario, el Destinador, el Objeto y el Destinatario del modelo actancial derivado es individual: los hombres actúan por la satisfacción de sus necesidades sexuales y por restablecer el poder usurpado por las mujeres; lo grotesco está inmerso en la Carencia de la abstinencia sexual, en la ausencia de Medios para superarla y en el fracaso de su Desenlace.

5) Nuestra heroína impone su estrategia a las mujeres que actúan como ayudantes de la causa. Si en la comedia antigua los personajes aparecen dibujados con leves pinceladas, en Lisístrata se presenta el avance de unos rasgos psicológicos. Su capacidad para organizar un ejército de mujeres, sus dotes de persuasión y la entereza de su ánimo en los momentos de máxima tensión dotan a este personaje de una fuerza dramática que supera lo puramente cómico. Aristófanes no elige en esta ocasión para su comedia un nombre colectivo o abstracto (Caballeros, Paz, Avispas, Ranas, ...), sino un nombre propio, Lisístrata, reflejo de la personalidad de su protagonista.

6) El lenguaje es el elemento que más contribuye a la parodia. Es un lenguaje con una gran riqueza de recursos expresivos, cargado de alusiones sexuales; representa la libertad que rige el deseo de liberalización y la nueva visión del mundo. Uno de los grandes aciertos de la comedia radica en la conjunción en el lenguaje de Lisístrata de lo obsceno y de lo poético, de lo grotesco y de lo lírico. De nuevo será nuestra heroína quien sintetice estas dos variantes en los momentos más reflexivos de la comedia.

7) Junto a la parodia verbal, aparece la parodia no verbal o de situación. En los momentos de mayor tensión dramática, Aristófanes introduce las escenas de mayor comicidad de la obra, que nos recuerdan su carácter festivo: los deseos sexuales de las mujeres, la ejemplificación del impostor y las manifestaciones evidentes de las ansias sexuales de los hombres producen la risa y anticipan la proximidad del triunfo del héroe.

8) La comedia antigua mantiene unos modelos fijos que repite de manera constante. Hemos visto como elemento invariable de su estructura, herencia de su origen ritual, la alternancia del canto y del recitado. En Lisístrata, la presencia de los coros es un elemento básico para el enfrentamiento entre sexos. La novedad de esta comedia radica en que los *agones* o enfrentamientos no deciden el final de la acción; de esta manera, se consigue que la tensión dramática se prolongue hasta el final de la obra y que la heroína alcance mayor altura dramática.