

**LA COMEDIA  
ARISTOFANESCA Y SUS  
UTOPIÁS**

A. M. González de Tobía  
(Universidad Nacional de  
La Plata - Argentina)

Platón, en la primera etapa de su producción, concretamente en la *Apología*, atacó duramente al Aristófanes de *Nubes*. Se trata de la visión temprana de un contemporáneo que luego atenuaría su posición.

Aristóteles, desde la estatura de los escritos acromáticos de la *Poética*, no sólo transmitió una opinión con fuerza dogmática para la estética literaria en la sencilla afirmación de que *la comedia es una imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de lo risible, lo cual es una especie de lo feo. Pues lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio, así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado, sin dolor, sino que aludió genéricamente a Aristófanes en el capítulo II y, de este modo, logró sellar por mucho tiempo las aproximaciones críticas que se intentaron respecto de la comedia griega, en general, y de la producción de Aristófanes, en particular.*

Tal vez por esa razón, el itinerario crítico de la comedia aristofanesca se inició con un abordaje de tipo formal, que eludió, hasta cierto punto, la valoración de contenido. Sin lugar a dudas, Thaddeus Zielinski, en su obra *Die Gliederung der altattischen Komödie* de 1885, fue quien estableció un rígido esquema compositivo para la comedia, sólo modificado, en parte, por las discusiones que propuso Mazon en su trabajo *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* de 1904. Ambos estudiosos fijaron las formas que hoy aplicamos básicamente a la lectura de cualquier comedia, con la novedad de que la rigidez inicial ha dejado paso a una

mayor libertad, que surgió, fundamentalmente, de especialistas que emprendieron revisiones de las obras conservadas, ya sea desde tratados generales, que actualizaron los esquemas formales, como Pickard Cambridge en *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, de 1962, de consulta compositiva insoslayable o el caso de Gelzer, en *Der Epirrhematische Agon bei Aristophanes*, de 1960. Dover (1968) con *Nubes*, Radermacher (1954) con *Ranas* o Neil (1901) con *Caballeros*, Coulon y, entre los últimos, la empresa que ha iniciado Sommerstein -por citar sólo algunos nombres- en una línea de trabajo editorial exhaustivo, enriquecieron la posibilidad de la crítica literaria para el abordaje de contenido de las comedias conservadas.

En la actualidad, cada vez que intentamos la lectura de una comedia de Aristófanes, tenemos la sensación de que la determinación del esquema compositivo pocas novedades nos puede ofrecer. De todas maneras, las iniciativas de debate crítico respecto de la revisión formal han surgido en los últimos cuarenta años, a partir de los sucesivos intentos por ingresar al estudio de la comedia aristofanesca, con la intención de penetrar en la composición más ajustada posible de su contenido.

Entre los más notorios iniciadores de esta actitud podemos encontrar intereses diversos como el de Ehrenberg, en 1951, (*The people of Aristophanes*) quien estableció un enfoque sociológico que incorporó al espectador contemporáneo de Aristófanes como pieza fundamental para la interpretación de cada comedia; el libro de Hans-Joachim Newiger, de 1957 (*Metapher und Allegorie*) con su planteo de la metáfora y la alegoría como vías de interpretación de cada una de las comedias; C. Whitman, en 1964, (*Aristophanes and The Comic Hero*) quien incluyó la obra de Aristófanes en su extenso tratamiento del concepto de héroe en la literatura griega clásica, que ya había aplicado con solidez en la *Iliada* y en el teatro Sófocles.

No es nuestro propósito realizar en esta oportunidad una pormenorizada enumeración del itinerario crítico que ha recibido la producción de Aristófanes, por eso hemos mencionado solamente los estudios más notorios, a riesgo de resultar demasiado escuetos y arbitrarios. Deseamos, sin embargo, concentrar nuestra atención en

ciertos estudios críticos de los últimos diez años en los que hemos notado un interés recurrente en la consideración de la utopía como eje de interpretación de la comedia aristofanesca. Si bien los tratamientos pueden no ser totalizadores, en algunos casos, resultan, al menos, específicos y aplicables a comedias determinadas, según la óptica de cada estudioso.

La utopía como concepto para explicar la producción literaria del mundo antiguo en general ya había sido tratada por Baldry (*Ancient Utopias, Inaugural Lecture*, 1959), por Braunert (*Theorie, Ideologie und Utopie im griechisch-hellenistischen Staatsdenken*, 1963 y *Utopia. Antworten griechischen Denkens auf die Herausforderung durch soziale Verhältnisse*, 1969), también por Kytzler (*Utopisches Denken und Handeln in der klassischen Antike*, 1971 y *Utopia* en 1986); Flashar lo expuso en *Formen utopischen Denkens bei den Griechen*, (1974), casi simultáneamente lo hicieron Ferguson (*Utopias of the Classical World*, 1975), Findley (*Utopianism Ancient and Modern*, 1975) y Giangrande (*Les utopies grecques*, 1976/77), más tarde, Ghidini Tortorelli escribió (*Miti e utopie nella Grecia antica*, 1976/78), Koch (*Zur Utopie in der alten Welt*, 1979) y Bertelli (*L'utopia greca*, 1982) - todos ellos citados por Zimmermann en "*Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*" en *Carnevale e Utopia nella Grecia Antica*, 1991. En cada caso, fue el autor el que imprimió una concepción particular a la obra crítica, a partir de su propia concepción particular de utopía. De este modo, se presenta la paradoja de que el carácter punitivo del concepto abastece multiplicidad de argumentaciones, en muchos casos absolutamente encontradas. Por consiguiente, lejos de resultar unívoco e integrador, el concepto de utopía resulta el motivo fundamental para sostener las tesis más diversas en la interpretación de la producción clásica griega.

Con el sustento que, eventualmente, pudieron ofrecer los estudios generales, se trasladó la inquietud del tratamiento utópico a distintas producciones particulares del corpus griego conservado y una de las experiencias más tentadoras y atractivas fue, sin duda, la consideración de la comedia aristofanesca desde la concepción utópica.

Vamos a exponer un resumen de las más conocidas posiciones críticas de vigencia contemporánea, atendiendo a las respectivas fundamentaciones y elecciones de sus autores y, de este modo, trataremos de echar luz sobre el tema para insertar, de la mejor forma posible, nuestra propia apreciación al respecto.

E. R. Schwinge, (cfr. Zimmermann, 1991) en su estudio "*Aristophane und die Utopie*" de 1977, distinguió tres tipos de utopía en la obra de Aristófanes, a las que denominó utopía fantástica (*phantastische Utopie*); utopía práctica (*praktische Utopie*) y utopía mecánica (*mechanische Utopie*). El criterio que aplicó Schwinge para realizar esta clasificación resultó de la consideración de la relación de las respectivas utopías tienen con la realidad histórica y con su "dinámica de efecto" según denominación del autor. En el ámbito de la utopía fantástica incluyó a *Arcanienses* y *Aves* porque el efecto de la utopía fantástica de hacer aparecer, en la inversión dialéctica, lo anormal, representado súbitamente como absolutamente normal, y lo normal, de manera habitual como anormal, como caricatura y deformación de la realidad, resulta de su carácter absolutamente irreal y hasta cierto punto inusitado, de atraer con fuerza la atención. La utopía práctica, en la que el autor incluyó a *Lisístrata*, recibió esta denominación porque causa un estado que, no obstante parecer tan fantástico a los ojos del público de entonces, está en línea de principio realizable y no más allá de la posibilidad humana. La utopía mecánica, que a criterio del autor comprende a *Asambleístas*, es no sólo realizable, sino que explícita, además, la posibilidad de un cambio que garantice realmente una vida de máxima felicidad y, como tal, no requiere ninguna aprobación moral o emotiva, ningún credo, sino que, por encima de todo eso resulta inteligible racionalmente.

La característica común que presentan los tres tipos de utopía, según Schwinge, es, en todos los casos, inducir al destinatario a la modificación y reelaboración del propio pensamiento; a la renuncia a las ideas trilladas y vulgares y a la asunción de un punto de vista plenamente nuevo.

P. Rau (cfr Zimmermann, 1991) en una recensión de F. Heberlein, *Pluthygeieia*, de 1984, distinguió también tres formas de utopía en la producción de Aristófanes. La clasificación de Rau se fundamenta en la propuesta de discernir acerca de la referencia a la realidad y a la atendibilidad que pueden presentar las comedias. Desde su punto de vista establece una utopía positiva, en la que están comprendidas *Arcanienses* y *Paz*; una utopía irónica, que aplica a *Asambleístas* y *Plutos* y una utopía mítica, que corresponde a *Aves*. En un intento de clasificar las comedias restantes, Rau propone las categorías genéricas de "resolución deseada" y "resolución aparente".

K. Reckford, en su libro *Aristophanes Old-and-New Comedy*, de 1987, dedica un capítulo a lo que denomina *Allegiance to Utopia* y establece tres clases de utopías en la comedia aristofanesca: una utopía ilimitada, en referencia a *Aves*; una utopía limitada, en relación a *Asambleístas* y una utopía *still wanted*, "aún deseada", para *Plutos*. Reckford parte de la base de que las imágenes de la felicidad estuvieron en el corazón de la antigua comedia y apelaron en una gran medida a la audiencia ateniense y explica que representan funciones vitales, tanto psicológicas como sociales porque, en primer lugar, miran hacia el pasado, hacia atrás; pero, las nostálgicas imágenes de escapismo son, también en la comedia, una mirada hacia adelante, hacia el futuro, porque apuntan a una transformación individual íntima y del mundo exterior. Sostiene el autor que el refugio en las imágenes del pasado feliz de la infancia, la credulidad en la realización de una utopía deseada, mágicamente garantizada, la presentación del país del "ninguna parte", tienen el poder de reconciliar al ser humano consigo mismo y con la realidad y, de este modo, el mundo real aparece como algo que debe ser transformado. La utopía, para Reckford, es la edad de Oro restaurada, la edad de Cronos, llamándonos no sólo desde un recordado y antiguo pasado, sino desde el intuido y próximo futuro. Todas las características de su tesis, que hemos señalado, no hacen sino confirmar la paradójica frase de *loyalty to Utopia*, con que enmarca Reckford su teoría, y, a la que, valiéndonos de la paráfrasis, es sumamente *leal*, salvo en algunos pasajes, en que su apasionado disenso con Jean Claude Carrière le

insume más energías de las deseables. El punto crucial de la disputa reside en el hecho de que Carrière, en *Le carnaval et la politique*, de 1979, (cfr K. Reckford) afirma que la utopía en tiempo de Aristófanes estuvo socavada por una *second-level* sátira, como la novedad, régimen natural, viene a reflejar realidades desagradables y ha perdido la función de efectividad mediática entre la ciudad real y la idea de una felicidad instintiva e inmediata.

P. Cartledge publicó en 1990 su libro *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, en el que manifiesta su posición sobre el tema, especialmente en un capítulo que denomina *Aristophanic E(u) topias*. Cartledge afirma, desde su tesis mayor del teatro del absurdo, que las utopías que presentan las obras de Aristófanes fueron fantasías escapistas más que planes de acción y anuncia una afirmación que corre el riesgo no sólo de parecer un poco endeble, sino sumamente arbitraria, en el sentido de que, como considera que la paradoja del utopismo aristofanesco reside en el grado de alejamiento de la tierra en que se sitúen sus comedias, sólo analiza tres de ellas, que, precisamente, están estructuradas por vuelos aéreos de fantasía del absurdo. Las tres comedias elegidas son *Acarnienses*, en que el héroe hace arreglos para el vuelo sobre Esparta de modo de concluir un tratado de paz privado en su beneficio; *Paz*, en que el héroe emprende vuelo sobre un escarabajo alado y se desplaza más allá de la atmósfera, hacia el mundo celestial de los dioses con la misión de rescatar a la Paz de las garras de la Guerra y, finalmente, analiza *Aves*, en la que dos atenienses, agobiados por la obsesiva mentalidad litigante de sus compatriotas, escapan al etéreo ámbito de las aves, a quienes persuaden para fundar una ciudad en las alturas, entre las esferas de los hombres mortales y las de los Olímpicos.

En los tres casos, la vinculación con la utopía que Cartledge establece es, exclusivamente, un ámbito aéreo.

B. Zimmermann manifestó en *Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes*, en 1983, su posición sobre el tema y lo ajustó en su artículo, que conocemos en italiano, *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica* de 1991. Si bien se puede deducir la primacía que ofrece el estudio de *Aves* en el planteo, Zimmermann

establece, en su último escrito, los elementos constitutivos de una utopía literaria como resultado de examinar las primeras configuraciones literarias que se definen expresamente como tales, y, para ello, considera *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, de T. Moro (1516), *Civitas Solis* de Campanella (1602, publicado en 1623) y *Nova Atlantis* de F. Bacon de 1627.

Establece, entonces, dos clases de elementos constitutivos de una utopía literaria: los elementos de contenido y los elementos formales. Los elementos de contenido son el elemento de teorización estatal, el elemento de la *eudaimonia*, el elemento fantástico y el elemento crítico. Los elementos formales son el elemento ambiental y el elemento temporal. Deja en claro, además, que la utopía es, ante todo, una categoría de contenido y que cada autor expresa su concepción utópica desde el género literario que le es más propicio.

Zimmermann fortalece la función política del género cómico y le otorga al intento crítico que puede tener la utopía un carácter de modelo crítico alternativo respecto al presente, ya que considera que en la interpretación de la tragedia y de la comedia del siglo quinto antes de Cristo se necesita, en primer lugar, tener en cuenta el contexto institucional. Como prueba de sus aseveraciones examina tres comedias de Aristófanes: *Acarnienses*, *Aves* y *Asambleístas*, en tanto cada una de ellas pertenece a un período diferente dentro de la producción del autor.

Con la interpretación de las tres comedias salientes de períodos diferentes, Zimmermann comprueba las concesiones y ficciones distintas del elemento utópico en la producción aristofanesca. Estas concesiones se pueden explicar, según el autor, partiendo de las diferentes realidades comunicativas, en las cuales la comedia ha sido representada, y de las cuales derivan sus diversas funciones. Para avalar su aseveración examina cada obra, estableciendo que el elemento utópico en *Acarnienses*, el estado de paz circunscripto en medio de los tumultos bélicos, concedía el auditorio el fugaz olvido del peso de la guerra en la ilusión de la comedia. Durante el breve intervalo del espectáculo teatral, la penosa existencia de los ciudadanos atenienses resultaba aliviada. En *Aves* resalta que están

presentes las premisas formales de una utopía. Todavía el desconcierto que trastorna la realidad cotidiana no resulta contrapuesto a un modelo crítico alternativo de una comunidad bien articulada. El imperio de las Aves respeta la verdadera Atenas, su política y su naturaleza. En época de representación de *Aves*, recuerda Zimmermann, la prosperidad y el esplendor habían sido sepultados por diecisiete años de guerra y de paz inestable; después de la muerte de Pericles, el público se había aglutinado en facciones antagónicas. La oposición contra la democracia radical crecía, hasta que explotó en el golpe de estado oligárquico del 411. La representación se debía adecuar a una realidad comunicativa cambiada. En *Asambleístas*, la utopía, realizada en el estado de Praxágora, regido por las mujeres, constituye una mirada retrospectiva, irónica y melancólica, vuelta a la comedia antigua. Es verdad que el cumplimiento de salvar la ciudad ofrece la punta de la acción, pero al fin, esta tentativa de salvación falla a causa de que cada uno piensa en su propio provecho.

El crítico alemán recuerda que la búsqueda de la felicidad en el ámbito privado juega un papel de primer plano en el debate filosófico del helenismo. Las doctrinas estoica y epicúrea ofrecen un sistema de referencia, cuyos goznes no se puedan buscar más en la *polis*. El nuevo espíritu va a encontrar una mejor expresión literaria en la comedia nueva. El destino de la comedia antigua se ha cumplido cuando las cambiantes condiciones políticas no le consienten más expresar sus funciones en el interior de la *polis*.

Las descripciones de las posiciones críticas de Schwinge, Rau, Reckford, Cartledge y Zimmermann, que hemos intentado transmitir, nos permiten deducir, en primer lugar, que no todas las comedias de Aristófanes han servido a modo de ejemplificación para iluminar las tesis de los estudiosos sobre el tema. Schwinge desarrolla sus utopías en *Arcanienses*, *Aves*, *Lisístrata* y *Asambleístas*. Rau expresa sus ideas respecto de las formas de utopía en la comedia de Aristófanes en *Arcanienses*, *Paz*, *Asambleístas*, *Plutos* y *Aves*. Reckford analiza como alternativas utópicas *Aves*, *Asambleístas* y *Plutos*, Cartledge aplica su óptica a *Arcanienses*, *Paz* y *Aves*, y Zimmermann elige como modelos de explicitación de su tesis *Arcanienses*, *Aves* y

*Asambleístas*. Resulta evidente, también, que *Aves* está incluida en las consideraciones de todos los estudiosos, seguida en las preferencias por *Asambleístas*, *Arcanienses*, *Paz y Plutos* y la solitaria mención de *Lisístrata*. En segundo lugar, se percibe que han quedado fuera de las consideraciones modelares del análisis de la utopía en la comedia de Aristófanes, *Tesmoforiantes*, *Avispas*, *Ranas*, *Nubes* y *Caballeros*.

La inclusión y la omisión de los estudiosos han efectuado respecto de la producción aristofanesca en relación con el concepto de utopía no son sino una prueba que nos revela la dificultad de la tarea.

El itinerario crítico que hemos expuesto, en especial las interesantes fundamentaciones de los estudios de Reckford (1987) y Zimmermann (1991) nos sirve como marco para incluir nuestras observaciones sobre la relación entre la comedia de Aristófanes y las utopías.

En primer lugar, consideramos imprescindible pronunciamiento respecto del concepto de utopía y su aplicación a la crítica literaria, de modo de así poder determinar el punto de partida para el abordaje crítico posterior.

Desde el momento en que utilizamos el concepto utopía en los diferentes ámbitos, incluido el literario, estamos remitiéndonos a la invención que Thomas Moro forjó en el Renacimiento. Por lo tanto, toda aplicación retrospectiva del concepto resultará, ínsitamente, anacrónica.

No obstante el anacronismo, podemos evaluar filológicamente el vocablo y de su forma podemos deducir dos significados, ambos inmersos en la valencia del neologismo de Moro. En primer lugar, un significado deriva del griego *eu-topia*: un buen lugar, podríamos agregar, por el adverbio, que se trata de un lugar donde las personas se sienten felices sólo por vivir en él. En segundo lugar, utopía puede derivar del griego *ou-topia*: el no lugar, lo que no se encuentra ubicado en ninguna parte. Respecto a esta segunda acepción, el reemplazo de la alfa privativa, esperable, por el adverbio se pudo deber a dos razones: la existencia en el *corpus* filológico griego de la palabra *atopía* para designar lo extraordinario, lo nuevo, lo extraño y, lo que resulta más creíble, la necesidad de Moro de enfatizar la

designación de un lugar que no solo no existe, ni existió, ni existirá, sino que, tampoco debe existir porque corre el riesgo de llevar a la catástrofe práctica de la realidad un ejercicio intelectual que significa un método para comprender y acercarse a la verdad.

La ambivalencia que se desprende de la utilización del concepto en Moro deriva en una ambigüedad conceptual permanente en todos los intentos posteriores que erigieron el término, ya sea en una designación socio-política humanista o en una categoría literaria de contenido.

En la actualidad, la ambivalencia y la ambigüedad conceptual aparecen, además, sometidas a una derivación ideológica que pone en riesgo la desaparición de la dimensión utópica de la reflexión histórica, política y filosófica contemporáneas. Por lo tanto la utopía y el adjetivo utópico se han vuelto palabras sospechosas de totalitarismo y la tendencia a "soñar despierto", inherente a la condición humana, se ha transformado, en efecto, en un inventario de pesadillas a través de la realización de ciertos modelos utópicos, con cuya demolición parece cerrarse el milenio. Ese desprestigio se refleja en el empleo de la palabra en el lenguaje corriente. Utopía ha pasado a ser un sinónimo de búsqueda de lo imposible, de proyecto desmesurado, irrealizable, quimérico. Se afirma incluso que asistimos al "fin de las utopías". Sin embargo, condenada por derivaciones ideológicas, creemos que puede recuperar su esencial ambigüedad y ser, paradójicamente, la condición necesaria para poder imaginar otros futuros posibles.

Desde nuestra actualidad, establecemos la dicotomía del pensamiento utópico para proyectarlo en un planteo literario. La realidad es la condición inexcusable para acceder a la utopía, por lo tanto será decisiva la concepción humanista de nuestra realidad contemporánea para interpretar la producción de Aristófanes, que a su vez, expresó dramáticamente su realidad con técnicas poéticas y recursos singulares.

Para atenuar el anacronismo, preferimos observar literariamente la comedia de Aristófanes desde lo que denominamos un "pensamiento utópico", que Aristófanes hereda del sustrato de la producción literaria

clásica y perfecciona con los recursos fantásticos y técnicos que le permite el género cómico.

Desde el *País de los Feacios* de *Odisea*, la *Edad de Oro* de los *Erga* de Hesíodo, siguiendo por la *Olímpica II* de Píndaro, la tradición de los elementos *eudaimónicos* y los lugares fantásticos imaginarios constituyeron un sólido antecedente del pensamiento utópico en la literatura griega clásica. El pensamiento utópico, entendido como tal, se consolidó; selló, por razones históricas, socio-políticas y culturales, la vida cultural de la Atenas del siglo quinto y produjo, casi simultáneamente, desde las respectivas variables literarias genéricas *La República* de Platón, la famosa *Oración fúnebre* de la prosa de Tucídides, la lírica de Eurípides y la comedia de Aristófanes.

En la producción aristofanesca, el pensamiento utópico, entendido de esta manera, da prevalencia a lo temporal frente a lo espacial y adquiere una tridimensión que abarca un pasado glorioso y feliz, como referencia insoslayable; un presente, que constituye la realidad lamentable contemporánea del autor y, más aun, de su audiencia y un futuro, que presenta un proyecto modificador y contrastante con la realidad, contenedor de la nostalgia del pasado feliz, aunque ofrezca escasa o nula posibilidad de realización. A las tres dimensiones mencionadas le sumamos, desde nuestra comprensión actual, la distante, anacrónica, cuádrimensión de nuestra realidad, que se incorpora a la comprensión del pensamiento utópico aristofanesco.

La técnica dramática sustancial que notamos en las comedias de Aristófanes al servicio de la conformación dramática del pensamiento utópico es la de la *mitologización de la realidad*, lo que Handley ha rotulado como *Myth-making*, en alusión a la técnica aristofanesca, en el capítulo *Comedy*, a su cargo, dentro de *The Cambridge History of Classical Literature*, de 1989. Antes, Whitman (1964), en su tratamiento del discurso fantástico en la producción aristofanesca había afirmado que el factor *mitopoiético* es decisivo en Aristófanes, pues la fantasía cómica, que resulta un mito de su propia época, es, a la vez, la fuente del final última del arte aristofanesco. Whitman, para fundamentar su afirmación, recurre, paradójicamente, al recuerdo del

pasaje de *Poética* 1451 b27 y siguientes, donde se le atribuye a Aristóteles aquello de que *es tarea de un poeta fabricar mitos*.

Si recordamos que el mito griego posee las características de inespacialidad, intemporalidad y ser paradigmático, el *myth-making*, al servicio de la tridimensión del pensamiento utópico, nos resulta más convincente aún.

La fantasía, la sátira, la parodia, la ironía, el lenguaje, los recursos técnicos teatrales, la puesta en escena y hasta los mitos de tratamiento trágico conforman recursos ineludibles, que, mediante la aplicación cómica de la técnica del *myth-making* transmiten y posibilitan la comprensión del contenido de pensamiento utópico en la comedia de Aristófanes.

Desde estas afirmaciones, podemos realizar una lectura rápida de las comedias conservadas, a la luz de las dimensiones del pensamiento utópico.

*Arcanienses*, la primera de las obras conservadas, obtuvo el primer premio en las Leneas del año 425. Habían transcurrido seis años de la guerra del Peloponeso sin que ninguna de las dos partes en lucha hubiera obtenido ventajas. Hacía cinco años que se había desatado la plaga sobre Atenas y cuatro años que Pericles había muerto y su estrategia había expuesto al Ática a las incursiones espartanas. Los campesinos abandonaron sus campos para refugiarse en Atenas y perdieron, además de sus posesiones, un estilo de vida. Entre las primeras víctimas de esta situación se contaron los habitantes de Acarni. En el año 426, el hecho de no que no se registraran invasiones espartanas, provocaba cierto alivio, de modo que los campesinos podían empezar, lentamente, a regresar a sus campos. Esta era la realidad presente de Aristófanes y de su audiencia. Diceópolis, el protagonista, es un campesino que tiene como máxima aspiración vivir en una paz privada de idilio agreste, contrastante con su realidad urbana. El campo y la ciudad, constituyen no sólo espacios, sino tiempos contrastados, porque son su pasado y su presente y el pasado y el presente, posiblemente, de gran parte del auditorio de la comedia. Desde la ciudad, los campesinos recuerdan al campo como un pasado feliz, que se proyecta en sus deseos de regreso como un futuro ideal

por la incapacidad material de repetir situaciones. Ciudad e individuo constituyen también dos espacios y dos tiempos contrastados. Diceópolis crea, en la comedia, su propio espacio de libertad, un *outopos*, que es también un *eutopos* y el lugar campestre de paz privada constituye, mediante la fantasía y otros recursos cómicos, la tercera dimensión del pensamiento utópico. La ilusión escénica hace que el espectador ateniense del siglo quinto se identifique, seguramente, con Diceópolis y, mediante la mitologización de la realidad, se sustraiga de los problemas presentes que lo aquejan, para incluirse en el proyecto de protagonistas en una situación plenamente catártica. Ingresamos a la inespacialidad y la intemporalidad del mito, que se le ofrece como modelar.

En la lectura que podemos hacer hoy de la obra, no podemos evitar ingresar los ideales ecologistas y pacifistas que alientan los proyectos del pensamiento contemporáneo, otorgándole a la comedia nuestra propia dimensión utópica.

*Caballeros* obtuvo el triunfo en las Leneas de 424 y constituye uno de los éxitos más rotundos de Aristófanes. La existencia de *Babilonios* y el pasaje del verso 300 de *Arcanienses* son una prueba de que el proyecto de *Caballeros* tuvo una lenta maduración en el autor.

La situación socio-política de Atenas, en cuanto a la realidad contemporánea de *Caballeros* era prácticamente la misma que describimos para *Arcanienses*. Como dato exasperante se puede considerar que la supremacía de Cleón se había consolidado en el triunfo en Pílos, en agosto del año anterior y este hecho, posiblemente, profundizó, el ataque contra Cleón, que Aristófanes emprende en la obra.

Atenas, espacio y tiempo real de la obra, se duplica en la Atenas del pasado glorioso de Maratón y Salamina, que se proyecta idealizada hacia el futuro. La presencia de la metáfora sostenida de Demos personaje constituye un sólido ingrediente de la técnica del *myth-making* para elaborar una captación del espectador, que se involucra en la alegoría que lo incluye y pasa por la transición ideal desde el anciano débil, tonto, sin voluntad, que cede sus decisiones ante el paflagonio, esclavo adulador, primero y luego ante el

choricero, hasta el anciano de los versos 1111 y siguientes, que se enfrenta con el coro de Caballeros para aclararles que no es por ignorancia sino por conveniencia porque permiten que lo roben. Simplemente deja que medren a su alrededor, para poder volver a apoderarse de lo robado. Concluye el itinerario en el Demos redivivo de la escena final, ya no anciano, mítico de haber sido hervido. El mentiroso charlatán de antes, el choricero, coronado, ha hecho posible este milagro. La sensación de que todo se arreglará en la ciudad a partir de este momento, seguramente captó a la audiencia.

La escena final de la obra ha sido considerada por algún crítico (cfr. Lesky, *Historia de la literatura griega*, p 462 ) un *salto mortal* y ha preocupado a los filólogos, objetada por carecer de toda lógica y psicología. Creemos que, por el contrario, constituye la tercera dimensión del pensamiento utópico aristofanescos: la dimensión del futuro engarzado en un ideal del pasado irrecuperable, como lo es, de hecho, la juventud. Atenas es, desde el ámbito de la realidad, tanto su pasado glorioso como su presente deplorable por obra y gracia de Cleón. Pero el pueblo ateniense, que luchó en Maratón y Salamina, es el que padece los años de guerra, la tiranía y los desastres bélico-políticos y puede soñar con el ideal de un tiempo mejor y elevarse al pensamiento utópico desde su más cruda y feroz realidad escenificada en la alegoría que lo involucra.

Cada vez que leemos *Caballeros*, desde nuestra actualidad, especialmente si la lectura se efectúa en períodos preelectorales, no podemos evitar incorporar nuestra propia dimensión en nuestro propio pensamiento utópico, que oscila entre el espontáneo humano espíritu crítico que nos brindan la latitud histórica y el código de la comedia y la vigencia paradigmática, inespacial e intemporal, de las instancias de ese paflagonio que todos hemos conocido y padecido y el Demos redivivo que nos invita a pertenecer desde cualquier realidad.

*Nubes*, en su primera versión, fue representada en las Grandes Dionisias de 423. La comedia conservada es una reelaboración de aquella y no tiene registro de representación.

Si bien la realidad histórica y socio-política no presenta grandes cambios respecto a las dos comedias anteriores, la internacionalidad

de Aristófanes abandona momentáneamente a Cleón y la guerra como objetivo de ataque y gira a la polémica contra el nuevo movimiento filosófico, la sofística, que tipifica en Sócrates. Prevalece el plano cultural, educativo, que se extiende en otras obras.

El espacio y el tiempo de la realidad contemporánea al espectador lo proporcionan Atenas en general y el ámbito recortado del frontisterio, en particular. Estrepsíades y su hijo Fidípides aportan dos instancias de tiempo relativas, como son el tiempo de la experiencia y de la educación personal. El contraste joven-anciano es un contraste generacional. La realidad social de ambos es la misma; son producto de una cultura, de una polis, y todo intento de acción corrobora estas instancias. Sócrates es el personaje que presta su apoyo dramático a la técnica del *myth-making*, ya que la elaboración que Aristófanes realiza del filósofo reproduce convicciones contemporáneas, que convivieron con las que transmitieron Platón o Jenofonte. Sin embargo, Aristófanes logra la mayor ejecución de la mitologización de la realidad en el famoso agón entre los dos *lógoi*, que hasta el día de hoy suscitan controversia en torno de sus respectivas denominaciones. Creemos que, para ser fieles a nuestra propuesta, una denominación adecuada sería la de *discurso del nuevo tiempo* y *discurso de los viejos tiempos*. Es el punto de la obra en que el tema ofrece las dos dimensiones del pensamiento utópico: la antigua educación, producto y efecto de antiguas y buenas costumbres y la nueva educación, producto y efecto de las nuevas y malas costumbres. El triunfo dialéctico de la última sobre la primera no constituye más que un recurso dramático para dar efectismo a una instancia temporal posterior en la que, mediante la aplicación práctica del pensamiento dialéctico vencedor, se subvierten los términos y se emprende la destrucción material del ámbito recortado del frontisterio socrático. El final brusco presenta la esperanza de la tridimensión futura a modo de mensaje activo. el pensamiento utópico parecería menos vigoroso en *Nubes*, que en otras comedias; sin embargo, creemos que la elección del coro de *Nubes*, con un aporte lírico de excelencia, la mitologización de Sócrates personaje y el agón dialéctico, con el hallazgo de los dos *lógoi* como protagonistas, constituyen los

elementos básicos del pensamiento utópico, porque contrastan la realidad con la esperanza liberadora: al aniquilar con la imagen de un incendio una propuesta educativa, indefectiblemente se sueña con que surja otra mejor en tanto y en cuanto reivindique idealmente propuestas de convicciones educativas de un pasado glorioso.

Sócrates encarna, en la actualidad, la imagen de la sabiduría en nuestra experiencia intelectual y ese es el Sócrates que vemos en cada lectura de *Nubes* que realizamos. Esta actitud dogmática nos debilita en la verdadera apreciación del pensamiento utópico de la comedia. Sin embargo, nos involucramos desde cada generación y, por ende, desde cada experiencia educativa, en el debate de los dos *lógoi*, al que Aristófanes otorgó la inespacialidad, la intemporalidad y el efecto paradigmático. Y es ese sentido que todos, y más aún quienes ejercemos la docencia, aportamos la dimensión de nuestro propio pensamiento utópico.

*Avispas* fue representada en las Leneas de 422, noveno año de la guerra. La ciudad de Atenas presentaba, entre sus circunstancias más desafortunadas, un deplorable estado de administración de justicia. La defectuosa organización de los tribunales y la manía de juzgar, litigar y argumentar en público fueron cuestiones desarrolladas por los atenienses con un notable empeño. La multiplicación de tribunales aludidos en las obras conservadas resulta un indicio de la época. Los campesinos refugiados en Atenas, al verificarse la primera incursión lacedemonia, invadieron los tribunales e hicieron de la profesión de juez un modo de vida. La Ley de Solón y la disposición de Pericles, que introdujo la retribución a los jueces facilitaron estas circunstancias. La desocupación y la miseria se podía palear con los óbolos que el estado pagaba por sesión, expuestos, por su pobreza, a la venalidad y al soborno. Se sumaba a este hecho la extraña afición de los atenienses a todo lo que fuera litigio, proceso y discusión. (Quién ha tratado con mayor profundidad la importancia del contexto histórico en *Avispas*, es G. Mastromarco en su obra *Storia di una Commedia di Atene*, de 1974).

En este ámbito surge *Avispas*, vinculada a *Nubes* estrechamente por la proximidad cronológica y porque se repite la problemática de

padre e hijo, pero a la inversa, y con un asunto diferente. El tratamiento de la sofística como novedad educativa deja lugar al debate sobre la administración de justicia. Los protagonistas son Filocleón y Bdelicleón, padre e hijo; el primero juez y presa de una desmesurada pasión judicial con la que se enfrenta su hijo. El pensamiento utópico se expresa a partir del presente crudo que refleja la acción del padre juez; el rechazo empeñoso y la esperanza de un futuro distinto encarnadas por el hijo y el aporte del coro de Avispas, que presenta la dicotomía de un pasado judicialmente vigoroso, deteriorado por una actualidad que nos ha convertido en jueces-avispas. El pensamiento agonal de la obra, en cada pasaje y en su totalidad, no es más que la mitologización de la realidad, que produce Aristófanes al aprovechar, literariamente, desde la obra cómica, el natural pensamiento agonal identificatorio del pueblo griego, que, como el mito, era inespacial, intemporal y paradigmático y constituía la realidad misma de la sociedad ateniense.

*Avispas* ha sido considerada una de las comedias menos vigorosas de Aristófanes, sin embargo, su lectura despierta en nosotros un pensamiento utópico propio, por la reflexión contrastante que encierra el tema de la administración de justicia en nuestros días, en que las informaciones televisivas nos erigen en expeditivos, a veces irreflexivos, jueces domésticos de todo lo que sucede en la sociedad próxima o más lejana. El vértigo de los *mass media* nos permite opinar y juzgar desde nuestro hogar y evaluar con rapidez y eficacia los avatares de la administración de justicia. Sin embargo las circunstancias de nuestros sistemas judiciales, tan lamentablemente ligados a las venalidades del poder, no nos impiden acuñar la frase de "creemos en la justicia", como expresión de una ínsita *eutopía*. Whitman (1964) va un paso más allá y ve en la obra un lugar común: *¿qué hacemos con nuestro padre?*, con la extensión de la palabra padre, desde lo cotidiano, al padre de todos los griegos y también al padre de toda la humanidad.

*Paz* fue representada en las Dionisias de 421. Sommerstein (1985), en su introducción a su edición de la obra, señala que esta comedia es única dentro de la producción de Aristófanes porque el

argumento típico de sus comedias comienza desde algo que está mal, en el estado corriente de la vida ateniense y que no puede ser, en principio, susceptible de ser corregido, pero se erige, enseguida, en algo que puede, en la práctica, virar hacia lo correcto, por la vía de la fantasía cómica. *Paz*, en cambio, toma su punto de partida de algo que está mal, en la situación contemporánea ateniense, esto es, como en *Acarnienses* y *Lisístrata*, la continuidad de la guerra contra los peloponesios; pero, en esta ocasión, lo malo es algo que está en el momento de la representación de la obra, en el punto de ser corregido en el ámbito de la realidad.

La mayor operación de la guerra había sido la expedición de la costa norte Egea, comandada por Cleón, en el verano de 422. Había culminado en una batalla ante Amfípolis, en la que cayó Cleón, mientras, en el otro bando, lo hizo Brasidas, el general espartano que había hecho mucho en los dos años precedentes para mirar los intereses atenienses en el norte. Las circunstancias movieron a la opinión pública, tanto ateniense como espartana, a desear la paz. Sin embargo, las negociaciones no debieron ser fáciles y el tratado, finalmente fue firmado, con el voto disidente de Corinto y Tebas.

La comedia de Aristófanes presupone una situación en que Cleón y Brasidas están muertos (vv 268-284) y la paz es posible, pero no segura. La composición de la obra pudo haber comenzado poco después de la batalla de Amfípolis y terminado mientras las negociaciones progresaban y todavía ofrecían ciertas dudas.

Los espacios escénicos se amplían cuando Trigeo, el protagonista, monta su gigantesco escarabajo alado, parodia del caballo que aparece en el *Belerofonte* de Eurípides, y se dirige al cielo para interrogar a Zeus respecto de sus designios para con los griegos, atormentados por la guerra y, en el cielo, reina Pólemos, sin trabas. Ha encerrado en una caverna a Eirene y quiere moler en un mortero a las ciudades griegas. Hasta aquí, los tres espacios teatrales significan los tiempos respectivos del pensamiento utópico. La realidad que aporta Trigeo, desde su presente ateniense va en busca del pasado mítico de la intervención divina de Zeus y los olímpicos para vincular un futuro de paz ideal. El espacio celeste intermedio, ocupado por el

ámbito de la guerra aporta la ambivalencia de esperanza y desesperanza, ínsitamente utópicas, por la liberación de Eirene. El coro de griegos que colaboran en su liberación conserva la estrecha vinculación entre fantasía y realidad que se da en la comedia.

El *myth-making* otorga a los acontecimientos históricos la dimensión de realidad mítica en el hecho teatral, fundamentalmente a partir del tono que Aristófanes le da a su proyecto dramático en la prolongada escena final sacrificial. No sólo se ha recatado a la Paz de su cautiverio en la caverna, esto es en el espacio celeste, sino que se le ha instaurado un culto en Atenas, en el espacio terreno real, en clara *captatio* que involucra a la audiencia y al lector contemporáneo en un ideal utópico intemporal, inespacial y paradigmático.

*Aves* fue representada en las Dionisias del año 414. Es la comedia que justificó plenamente la aplicación de la óptica utopista a la obra de Aristófanes, pues a partir de ella se proyectó la intencionalidad crítica hacia otras comedias. Pertenece al período de la expedición a Sicilia, empresa que despertó en el pueblo ateniense grandes expectativas. El ímpetu de la aspiración griega fue, sine embargo, disminuido por otros acontecimientos, algunos anteriores, como la masacre de Melos, la mutilación de los Hermes y la profanación de los misterios y otros posteriores, como la rápida remoción de Alcibiades.

El héroe de la comedias anteriores tenía, habitualmente, orígenes campesinos, como Diceópolis, Strepsíades, Trigeo y, hasta cierto punto, el Demos de *Caballeros*. El héroe de *Aves*, Peiseteros, es un habitante de la ciudad. Esta circunstancia y otras como la disminución de alusiones políticas directas en resguardo de una personalidad eminente (por ejemplo, no se nombra nunca a Alcibiades directamente), están consideradas por Zimmermann (1991, pp 75-87) como una respuesta a la diferente composición del público que asistía a las representaciones. En efecto, la época posterior a la muerte de Pericles representó el cambio de la homogeneidad ciudadana, suplantada por los intereses de las diferentes facciones. Los intereses políticos cambiantes y la consiguiente nueva composición del auditorio acarrearón una modificación del proceso comunicativo. El estado de tensión que estaba vigente antes y durante la expedición de

Sicilia no consentía la asunción de una posición política, desde la comedia que hiriera la sensibilidad de los espectadores. Aristófanes encuentra un marco adecuado para ubicar los caracteres atenienses y lo encuentra en la tridimensión del ámbito utópico, que ya había ensayado tímidamente en *Paz*. El tránsito de los dos atenienses al espacio de las aves, con la intermediación de Tereo y la fundación de la nueva ciudad en el eje medial entre el espacio de los hombres y el de los dioses culmina con el gobierno de Peiseteros, que repite en el ámbito que no le es propio, las acciones que antes lo indujeron a abandonar Atenas, su verdadero espacio. Se establece, dramáticamente, el conflicto entre naturaleza y cultura. El efecto de extrañamiento estético que logra Aristófanes con el desplazamiento alado de la fantasía, paradójicamente, representa a la audiencia, con mayor fuerza, la verdadera índole de los atenienses, y, en particular, su tendencia a un desmesurado imperialismo. La acción gubernamental de Peiseteros en la nueva ciudad, en el *outopos*, a la vez *eutopos*, es la posible repetición del presente de Atenas, observado, por vía de la fantasía cómica, como un futuro posible. El coro de *Aves*, presentado en su teogonía particular, significa el pasado en la tridimensión del pensamiento utópico. La mitologización de la realidad que efectuó el autor en *Aves* propuso a la audiencia ateniense una reflexión profunda sobre su real ambición de poder político, al mismo tiempo que se estaba llevando a cabo la mayor empresa histórica en ese sentido. El mito, una vez más, establecía la realidad misma en la mentalidad griega del siglo quinto.

La incorporación del pensamiento utópico actual que puede suscitar la lectura de *Aves* encuentra un atractivo ejemplo en la anécdota presentada en Reckford (1987, p 333) cuando nos cuenta que ha oído de un hombre de negocios americano que se retiró a Ceilán para disfrutar de una vida simple, libre de las preocupaciones y complicaciones del mundo de los negocios. En el clima placentero, pero caluroso, extrañó un refrigerador, entonces, se hizo enviar uno desde América. Algunos amigos admiraron esto y le enviaron tres o cuatro más. Desde que pasara mucho tiempo el había iniciado un nuevo negocio, importando y vendiendo refrigeradores a los

habitantes de Ceilán. El sentimiento actual que nos produce la anécdota es equiparable a la referencia que un general corintio hace, en la *Historia de Tucídides* y que da lugar a la réplica de la Oración Fúnebre para describir el espíritu revolucionario de los atenienses: *ellos no toman descanso de ellos mismos ni permiten que nadie más descanse.*

De todos modos, el pensamiento utópico sobrevive inalterable porque está insito en la naturaleza humana iterativa.

*Lisístrata* fue representada en el año 411, sin que se conozca con certeza el dato del festival correspondiente.

En ese tiempo, la situación política y militar de Atenas era muy mala. Apenas había pasado un año de la aniquilación de la expedición a Sicilia y Atenas comenzaba, lentamente, a recuperarse del desastre. La mayor parte de los aliados estaban en rebelión. Los gobernantes persas, mientras tanto, luchaban por imponer sus normas y estableces una alianza con Esparta. El pueblo de Atenas estaba confinado a la zona del Pireo, aislado de sus regiones agrícolas y mineras. Para construir una nueva flota, los atenienses habían usado una reserva de emergencia que no había sido tocada en veinte años. Alcibiades, el general y político ateniense que había decepcionado a Esparta, había comenzado a gestar una intriga para regresar a Atenas. La actividad de políticos como Pisandro tuvo éxito en formales negociaciones con Alcibiades y los persas y, eventualmente, en la modificación de las circunstancias históricas mencionadas, la visión prospectiva de su realidad podría ser considerada en tres alternativas: en primer lugar, una paz lograda por la rendición de Atenas, algo prácticamente impensable y, en último término, desde el pensamiento utópico que les proponía el ámbito de la fantasía de la comedia aristofanesca (Sommerstein, ed., 1990, Introd. p 3). Este espacio es el que ocupó *Lisístrata* en la audiencia contemporánea al autor. La heroína se encuentra en la línea de los personajes ciudadanos inaugurada por Peiseteros en *Aves*. El espacio es la ciudad de Atenas, recortado por dos lugares específicos donde actúan las mujeres y que dan lugar a los dos temas de la obra: el primero, en el que se llevan a cabo las decisiones y compromisos de las mujeres de todos los pueblos

aliados, aunque la tensión dramática está centrada en los dos poderes antagonicos en la guerra, el segundo, la Acrópolis de Atenas, donde estaban guardadas las reservas financieras del estado. Lisístrata y la espartana Lampito constituyen el aporte de la más concreta realidad presente para la audiencia. Las ancianas, que han ocupado la Acrópolis para proteger la caja del estado a la que recurren los hombres para cubrir los gastos de la guerra, aportan la dimensión de un pasado que se intenta resguardar. La presencia final alegórica de la reconciliación personificada, Dialagué, resulta la idealidad futura de una paz que trasciende los espacios y los tiempos dramáticos.

Aristófanes logra la mitologización de la realidad en esta comedia, fundamentalmente, por la vía del crudo tratamiento de la condición femenina y su poder desde el sexo. El recurso alegórico, una vez más, expresa desde la tridimensión mítica, la más nítida realidad.

El éxito de *Lisístrata* de Aristófanes, en su versión original, en un teatro londinense durante cuatro años consecutivos, hasta el año pasado, constituye una prueba de que la realidad comunicativa contemporánea aporta su pensamiento utópico a la lectura de la comedia desde intereses actualísimos como pueden ser el feminismo y la franqueza en el tratamiento del tema sexual. Anteriormente, las puestas teatrales de la obra o las versiones cinematográficas que se intentaron, particularmente en tiempos de guerra, para explotar el tema pacifista de la comedia, había fracasado.

*Tesmoforias*, producida en el mismo año que *Lisístrata*, presenta la misma realidad comunicativa en la audiencia ateniense y ambas piezas están vinculadas por lo que Whitman (1964) denomina guerra entre los sexos; sin embargo, *Tesmoforias* muestra una vinculación más profunda con *Ranas*, ya que su humor depende, casi por completo, de la parodia de Eurípides. Vista desde este ángulo, el tema feminista de la comedia se aparta del enfrentamiento de sexos planteado en *Lisístrata* y se desplaza al ámbito recortado de la festividad eminentemente femenina, con rigurosa exclusión de los hombres, en el que las mujeres planean vengarse de la supuesta misoginia puesta de manifiesto por Eurípides en sus tragedias.

Desde el punto de vista del pensamiento utópico contemporáneo a la representación, la tridimensión del presente real, pasado mítico glorioso y futuro ideal está dada en lo que podríamos denominar la *paratragodia*. La popularidad y vigencia de la tragedia de Eurípides entre sus contemporáneos ofrecen a Aristófanes la posibilidad inmejorable de ejercer la técnica del *myth-making* desde el recurso del mito reflejado en la tragedia y trasvasado a la puesta cómica por tratamientos derivativos y alusivos para los cuales hay mucha variedad y nombres (travestismo, parodia, burlesque, acotación, imitación, etc). Handley (1989, p 121) afirma al respecto que podemos trazar, a menudo, en este sentido, el camino en el cual, en este tiempo, la comedia absorbió de la tragedia algo que debe ser denominado la gramática de la composición dramática, vale decir, un motivo o una porción de técnica está tomado por encima de la parodia o el burlesque, y viene a formar parte de los utensilios del dramaturgo.

La producción trágica de Eurípides, es parte de nuestra propia valoración intelectual, en la actualidad, por lo tanto, el pensamiento utópico que aportamos a una lectura moderna de *Tesmoforias* impone la consideración de la parodia como una mitologización de la realidad del siglo quinto antes de Cristo. El retrato que Aristófanes hizo de Eurípides en la comedia, como el que realizó de Sócrates en *Nubes*, o el de Cleón en *Caballeros* son, desde la dimensión actual, mitologizaciones de una lejana realidad, de las que no escapa el mismo Aristófanes en sus desmesurados enfrentamientos, pero no incide en la impresión que la posteridad tiene de Sócrates o Eurípides, y, con menos fuerza, de Cleón (tal vez porque la cultura y la política promueven distinto tipo de valoraciones). En definitiva, incorporamos nuestro propio pensamiento utópico a partir de nuestra respectivas adhesiones literarias.

*Ranas* fue representada en las Leneas del 405. Si la parodia de la producción eurípidea fue una constante en toda la obra de Aristófanes, *Tesmoforias* inició su elaboración cómico-literaria de Eurípides personaje. Durante el lapso comprendido entre *Tesmoforias* y *Ranas*, Aristófanes produjo comedias, que no se han conservado y que sirvieron de prolegómeno al plan de *Ranas*. En una de ellas

(Geritades, de 408) se anticipó el planteo de una embajada de varios artistas al Hades para buscar el consejo de los grandes maestros.

La muerte de Eurípides en el año 408 y un poco más tarde la de Sófocles le dieron, sin duda, un primer impulso a *Ranas*. Resulta notable que la obra comience con una abrumadora sensación de muerte, que Reckford (1987, p 403), con agudeza, interpreta como la muerte de Eurípides, la muerte de la tragedia y también las implicaciones de la muerte que ensombrecen la vida pública y privada y las realizaciones humanas de los atenienses.

En efecto, Alcibiádes, que había hecho revivir, con sus estrategias naval y diplomática la seguridad económica y el poder del estado ateniense, fue rechazado nuevamente por los políticos y se autoimpuso el exilio. A partir de esta situación, el resultado de Arginusas debió haberle parecido ominoso más que exitoso a los contemporáneos. Los atenienses, en un voto emocional de la Asamblea, decidieron juzgar a todos sus generales para encontrar chivos expiatorios frente a la partida de naves que implicó a la victoria. De este modo sacrificaron a sus comandantes y minaron, con este hecho, la moral de quienes luchaban en Samos. En esta situación, los atenienses siguieron a Lisandro hacia la línea vital de batalla, el Helesponto, y en la batalla de Egospótamos fueron atrapados por una derrota total.

*Ranas* fue producida unos meses antes de Egospótamos, pero en ella Aristófanes trasmite la sensación de un hombre maduro que observa el reverso crítico de la victoria de Arginusas e introduce al público en los temas de su realidad comprensiva.

La búsqueda de Eurípides muerto, que motiva el descenso de Dionisos al Hades, presenta el espacio intelectual, literario, trágico, para ser más precisos, de la Atenas contemporánea a Aristófanes. Dionisos lleva en sus manos *Andrómaca* para leer durante el viaje en barco. La *katábasis* aporta otro espacio simultáneo, pero fantástico, el de Hades, que otorga tridimensión al espacio cómico dramático. Allí está alojado el pasado. En escena actúa la simultaneidad y la resolución del motivo está vinculada a un futuro logrado a expensas de la fantasía del pensamiento utópico. El extenso agón entre Esquilo y Eurípides, con Dionisos como árbitro constituye la primera

expresión de crítica literaria que conocemos. La hermenéutica esquematizada en la disección de la composición trágica, evidentemente contó con la colaboración inteligente de la audiencia.

La técnica del *myth-making* aparece aplicada en dos aspectos diferentes: el primero, en lo que atañe al trazado de los personajes, ya sea Dionisos como Esquilo y Eurípides y hasta el mismo Sófocles aludido en la obra. Todos ellos se someten al tratamiento mítico en la obra. El segundo aspecto es el de la *paratragodía*, que logra la mitologización de la cultura literaria al servicio de la educación ciudadana, desde el momento en que un árbitro convencional sentencia no sólo quien es el poeta que puede salvar a la ciudad con su regreso, sino por qué lo puede hacer, desde la determinación de la función político educativa del poeta.

El final de la obra sella el pensamiento utópico. Sólo los dioses poseen la inmortalidad. Pero Esquilo, por el privilegio de la utopía fantástica, regresará de la muerte en un rito funeral invertido, que es, en realidad un rito de tránsito para la tragedia, para Atenas, y para la comedia misma, iniciados todos, una vez más, en una obra de regocijante renovación.

La lectura contemporánea de *Ranas* involucra una posición estética, pero también la elasticidad de ingresar en la absorción utópica de la producción trágica ateniense del siglo quinto. La verdadera recuperación contemporánea de Eurípides y su obra constituyen nuestro aporte de pensamiento utópico más real frente a la obra. La dialéctica teatral, desde Cratino (fr. 307) con su sugestiva denominación de *Euripidaristophanizein* unifica con más rigor, cada día, los recursos y contenidos de Eurípides y Aristófanes.

En el ámbito educativo contemporáneo, el proyecto de educación permanente resulta, por su esencia misma un proyecto utópico. Sin embargo, el pensamiento utópico en la educación, más que un instrumento de acción sería uno de los motores de la acción. Es muy probable que la educación del mañana sea el resultado de una estrecha colaboración entre la razón y la imaginación. Ir hacia la realidad, pasando por el acto creador; la anábasis que emprendió Aristófanes

con Dionisos y Esquilo para entregar un proyecto a sus conciudadanos.

*Asambleístas* fue representada, probablemente, en el año 392. La guerra del Peloponeso había reducido a Grecia en general, y en particular a Atenas, a un estado de ruina. El conflicto, que había durado casi treinta años, había costado muchas víctimas y había transformado a la Hélade, sobre todo al Atica, en una tierra desolada. Gran parte de la población estaba reducida a la miseria. Entre el 405 y 404 se concedía oficialmente el derecho de ciudadanía a los habitantes de Samos, por lo tanto, en la posguerra el proceso de empobrecimiento llevó al aislamiento total del demos ateniense. La época áurea de la política externa estuvo concluida después del año 404. Se hizo indispensable recurrir al sostén persa. La enorme potencia, la riqueza alimentada por el continuo financiamiento de los aliados de Atenas, se habían desvanecido. La ciudad había caído a un nivel provinciano.

En este estado de situación, la representación dramática cómica no tenía el efecto paideútico de épocas anteriores y debemos tenerlo en cuenta para considerar con mayor justeza la realidad comunicativa en la que fue representada *Asambleístas*. (E. David, en *Aristophanes and Athenian Society of The Early Fourth Century B. C.*, de 1984 realiza un efectivo análisis de las circunstancias sociopolíticas en que fueron representadas *Asambleístas* y *Plutos*).

El espacio es Atenas y la protagonista, nuevamente, una mujer ateniense, en la línea de Lisístrata, pero con otra resolución, acorde con la diferente realidad comunicativa. Praxágora demuestra de qué manera, en situaciones ruinosas, se puede lograr la salvación de la ciudad y expone su proyecto: el gobierno del estado debe ser confiado a las mujeres. Su fundamento: el hecho de que las mujeres son buenas administradoras en el ámbito de sus casas, por lo tanto, lo deben ser también de la *polis*. Una razón válida, que cita Praxágora para llevar a cabo su programa es, precisamente, el tradicionalismo que presentan las mujeres frente a la inestabilidad masculina.

La realidad presente ruinoso, el proyecto futuro salvador, que promueve una inversión total de la situación y la apoyatura

tradicionalista del pasado para llevarlo a cabo constituyen la tridimensión del pensamiento utópico que expresa Aristófanes en la obra. Sin embargo, *Asambleistas* presentan una novedad respecto a la tridimensión del pensamiento utópico. Hay modificación respecto a tratamientos de tiempos y espacios en la comedia. Atenas es el lugar de la realidad y también, por poco tiempo, el de la ficción en la creación de la utopía, para volver a ser, al fin, el ámbito de la realidad. Aristófanes, situando la utopía en la Atenas contemporánea tiene la posibilidad de hacer triunfar el proyecto utópico en la comedia misma y hacerlo caer, sobre un segundo nivel, irónico, con la confrontación con la Atenas de su tiempo (Zimmermann, 1991, p 93).

El autor mitologiza la realidad por la vía de la ironía con un profundo componente crítico. La ironía permite colocar la utopía en la realidad y el fracaso de la utopía dentro de la comedia ilustra claramente la causa de los males cotidianos. El hambre constituye un tema resolutivo para la conclusión de la utopía escénica.

De todas maneras, la comedia, en su complicada elaboración de acciones en los dos planos de tiempo y espacio y en el irónico contraste establecido entre el interés colectivo y el interés individual es fiel al cambio no sólo de la realidad comunicativa, sino también a cambios de las instituciones comunicativas, de las que la propia comedia formaba parte.

La lectura actual de *Asambleistas* promueve la aplicación de pensamiento utópico al debate entre hombres y mujeres por el ejercicio del poder. Y la falencia del proyecto femenino en la obra, que cierra con las mujeres ejerciendo el poder de las cacerolas definitivamente, tiene mucho que ver con las consideraciones imperecederas de la sociedad contemporánea. Las vicisitudes del bien común como idea rectora de las comunidades sigue siendo un motivo de desarrollo utópico vigente. La carencia de alimentación en el mundo sigue siendo un tema movilizador de la sociedad.

*Plutos* es la última obra conservada de Aristófanes y fue representada en el año 338. La realidad comunicativa que presenta es la misma que presentaba *Asambleistas*. El espacio general es la ciudad

de Atenas, recortado, es el espacio socio-político por el tema económico y sus valoraciones éticas.

La obra comienza con un problema moral. El héroe cómico, distante de los héroes y heroínas anteriores en su trazado dramático, es un ciudadano de Atenas que consulta el oráculo respecto de la educación de su hijo. Las alternativas es honestidad pobre versus deshonestidad floreciente. A partir de esta instancia, los personajes se van inscribiendo en las líneas de honesto o corrupto, generoso o egoísta.

El tratamiento de Plutos y Penía, en la comedia, aporta la tridimensión del pensamiento utópico mediante la utilización de la alegoría como recurso dramático de mitologización de la realidad.

El dios ciego, testimonio de una realidad vigente, continua su itinerario cómico cuando provee la riqueza generalizada, que promueve a ser mejor para ser rico, a modo de una formulación utópica, y culmina con su instauración final en el lugar de Zeus, como símbolo de una Edad de Oro restaurada.

Penía constituye, a nuestro juicio, la mayor instancia creativa de la obra. El discurso del personaje produce una interrupción dramática en la que Aristófanes mitologiza la realidad con la presentación de la dignidad de la pobreza, involucrando a la audiencia en un magnífico ejemplo de aplicación del pensamiento utópico, que se apoya en el contraste con Plutos y, a la vez, se eleva en la afirmación del cambio de óptica respecto de la dura realidad.

Si el itinerario de Plutos personaje podría asimilarse al del Demos de *Caballeros*; sin embargo, la breve presencia de Penía en escena no tiene parangón en la comedia de Aristófanes y resulta la clave que transforma el tema definitivamente moral dentro de la obra, de esta manera, plantea un regreso a la utopía en la dimensión de la realidad presente y riesgo del futuro fantástico.

La actualidad de *Plutos* se enriquece con el aporte de nuestro pensamiento utópico en el planteo que involucra temas como la corrupción, en tanto y en cuanto la economía vinculada al comportamiento de las personas constituye una preocupación ética constante en nuestra sociedad, y la asunción de la pobreza desde la

ética de la dignidad seguirá siendo tan lacerante como en época de *Plutos*.

Hasta aquí hemos realizado una revisión rápida de las comedias conservadas de Aristófanes desde la óptica de nuestra propuesta del pensamiento utópico como punto de partida para la comprensión de su contenido. La consideración de las realidades comunicativas planteadas por Zimmermann (1991) el decisivo aporte de la técnica del *myth-making* formulado por Handley (1989) constituyeron el soporte constante de nuestra posición crítica. Debemos notar, al respecto, que consideramos que el cine y, fundamentalmente, la televisión, son los medios que, con mayor acierto, en la actualidad, pueden efectivizar la inmediatez y contemporaneidad comunicativa de las propuestas aristofanescas. Son ambos los medios que, técnicamente, pueden otorgar la transmisión del género cómico-serio propuesto por Aristófanes la mejor difusión, ya que con mayor efectividad, inmediatez y dinamismo pueden contener la realidad comunicativa actual.

En la antigüedad, desde el punto de vista crítico, Platón, en el *Simposio*, modificó su posición inicial sobre Aristófanes y en la inolvidable escena final del dialogo lo enfrentó en una seria conversación con Sócrates. Aristóteles nos adeuda el reconocimiento de la función catártica de la comedia, seriamente aceptada por la crítica en nuestros días, sino también - desde la aplicación de nuestro pensamiento utópico, tal vez, - el segundo tomo de la *Poética*, en el que se ha pensado desde las formulaciones casi peripatéticas de la sociedad hasta la ficción de Umberto Eco.

En la crítica de vigencia contemporánea, Aristófanes es el *huésped no invitado* a la poética de Bakhtin, como señala Ch. Platter ("The uninvited Guest: Aristophanes in Bakhtin's History of Laughter", *Arethusa*, 26, 1993). Sin embargo, parece muy atinada la propuesta de Rösler ("Michail Bachtin e il "Carnavalesco" nell'antica Grecia" en *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*, 1991) en el sentido de que la comedia aristofanesca evidencia características que la incorporan, perfectamente, a la esfera de lo cómico-serio *spoudogeloion*, que enunció Bakhtin. Un dato importante, para

profundizar, más que para develar la incógnita respecto a la omisión bachtiana, es el hecho de que Bachtin, durante el período de sus estudios universitarios, en los años iniciales de la primera guerra mundial, formó parte, en la Universidad de Petersburgo, del grupo de alumnos de dos celebrados clasicistas, Thaddeus Zielinski e Iván Ivanovich Tolstoy. Zielinski fue una figura de liderazgo en el denominado Tercer Renacimiento, un verdadero *Revival* helenístico en Rusia. Tolstoy fue un experto en cultos, antiguos rituales y folklore. (El hermano de Michail, Nickolai emigró y llegó a ser un excéntrico profesor de filología clásica en La Universidad de Birmingham).

El lenguaje no es un abstracto sistema de formas normativas, sino una opinión heterogéneamente concreta sobre el mundo. Cada palabra emite la fragancia de una profesión, de un género, de una corriente, de una fiesta de un trabajo particular, de un hombre particular, de una generación, de una era, de un día y de una hora. Cada palabra expresa el contexto en el que ella ha vivido su intensa vida social; todas las palabras y todas las formas están habitadas por intenciones. En *la palabra, armonías contextuales (de género, de corriente, de lo individual) son ineluctables*. El párrafo que acabo de leer pertenece al *Discurso de la novela* de Bachtin. Después de escucharlo, no sólo descreemos que Aristófanes se haya mantenido ausente de su pensamiento, sino que entendemos la génesis tridimensional del pensamiento utópico en la dimensión lingüística de la comedia aristofanesca y su valencia en el pensamiento utópico actual.

N. Frye afirma que *una posición fija en el espacio está "ahí", y "ahí" es la única respuesta de la pregunta espacial "dónde?"* . *La utopía, de hecho, y etimológicamente, no es un lugar. Y cuando la sociedad que aspira a trascender está en todas partes, sólo puede caber en lo que queda, el invisible punto no-espacial en el centro del espacio. La pregunta: "¿Dónde está la utopía?" equivale a la pregunta: "¿Dónde está el en ninguna parte?"*, y *la única respuesta a esa pregunta es "Aquí"*. ("Diversidad de utopías literarias", en *Utopías y pensamiento utópico*, 1982).