

Acta 10

MARÍA JOSÉ GARCÍA SOLER (ED.)

EXPRESIONES DEL HUMOR

desde la Antigüedad hasta nuestros días

emeri la zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

VITORIA

2010

GASTEIZ

Cip Biblioteca Universitaria

Expresiones del humor desde la antigüedad hasta nuestros días / María José García Soler (ed.) ; [Jornadas sobre Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días,... 20, 21 y 22 de octubre de 2009]. – Vitoria-Gasteiz : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Servicio Editorial, 2010. – 277 p. ; 24 cm. — (Acta ; 10)

D.L.: BI-132-2011

ISBN: 978-84-9860-493-1

1. Humorismo 2. Literatura – Congresos I. García Soler, María José, ed. II. Jornadas sobre Expresiones del Humor desde la Antigüedad hasta Nuestros Días (2009. Vitoria-Gasteiz). 82-7.09(063)

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9860-493-1

Depósito legal/Lege gordailua: BI - 132-2011

Fotocomposición/Fotokonposizioa: Ipar, S. Coop
Zurbaran, 2-4 - 48007 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S. A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

CAPÍTULO TERCERO

LOS PERSONAJES MUDOS EN ARISTÓFANES: UN RECURSO CÓMICO Y TEATRAL POCO HABLADO*

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación EHU 07/12, financiado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

ABSTRACT

This article explores the mute characters in the works of Aristophanes as a comic and theatrical resource. With this aim, some scenes are analyzed in which the dramatic effectiveness which the mute characters acquire on occasions can be clearly seen: Aristophanes takes advantage of their time on stage to raise a laugh, to enrich the spectacle or for characterization reasons, being able to produce all this at the same time. The author puts special emphasis on the importance of considering the staging and words together, given that communication in the theatre springs from both these areas.

El silencio no convierte necesariamente a los personajes mudos de la comedia en figuras anodinas que sirven de mero relleno del escenario, o que cumplen sin más alguna función práctica, como la de sacar a escena o llevar dentro objetos, función que en el teatro de Aristófanes realizan habitualmente esclavos silenciosos.

Lo que sabemos de la escenificación de la comedia nos permite afirmar que los personajes mudos eran un elemento importante del espectáculo, así como también una fuente de comicidad que operaba en el plano escénico, si bien las palabras puestas en boca de otros personajes y referidas a aquéllos o la propia situación, podían añadir efecto cómico a las imágenes que el público veía representadas sobre el escenario. Esto no significa naturalmente que Aristófanes saque a escena una lista extensa de personajes mudos en cada comedia, ni tampoco que todas las apariciones de estas figuras tengan algún tipo de interés particular. Lo que quiero decir es que en términos generales los personajes mudos ocupan un lugar destacado en la comedia de Aristófanes y que, por lo común, éste hace uso de ellos de forma de-

liberada con fines diversos, ya sea cómicos, referidos a la puesta en escena o bien para caracterizar a otro personaje o la situación que en ese momento se representa ante el público. Fines, por otra parte, que pueden darse simultáneamente¹.

Un ejemplo de comedia con muchos personajes mudos es la primera que nos ha llegado, *Acarnienses*; la segunda, en cambio, *Los caballeros*, tiene una lista muy exigua. En *Acarnienses* aparecen por este orden un grupo de prítanis, otro de asambleístas, varios arqueros (40), un embajador (64), dos eunucos (94), un grupo de soldados tracios (156), la mujer de Diceópolis (238), como mínimo una pareja de flautistas (860), los hijos del protagonista (889), una madrina de boda (1048), soldados acompañando a Lámaco (1189) y dos muchachas con Diceópolis en su última entrada (1198); además harían falta al menos cuatro esclavos: el esclavo del tebano (860-958), el criado de Lámaco que abre la puerta al final de la obra (1189) y la pareja formada por Jantias y su compañero anónimo, que acompañan a Diceópolis en la procesión de las Dionisias del campo (238-283), y que bien podrían encargarse de cumplir las órdenes posteriores del protagonista (805-806, 887-894, 927-928, 1003-1096, 1098-1142), aunque, como ocurre habitualmente con estos domésticos, no hay ninguna prueba concluyente al respecto. Así las cosas, la lista de personajes mudos de *Acarnienses* comprendería al menos veinticinco, si bien es muy probable que en la representación el número fuera considerablemente más elevado, sobre todo por lo que se refiere a los grupos de asambleístas y de prítanis, que casi con toda seguridad superarían la cifra mínima de dos componentes que se desprende de las alusiones en plural del texto. *Acarnienses* es también una obra con muchos personajes parlantes (veintidós) y un movimiento escénico muy rico (la obra se compone de más de sesenta escenas)². Frente a este animado panorama, la comedia *Los caballeros* reduce la lista de personajes mudos a un mínimo de tres: la figura simbólica de Tregua (1390), el doméstico que lleva la silla a Pueblo (1384) y al menos otro que conduce fuera de la casa a Paflagonio en los versos últimos (1407-1408). *Caballeros* tiene, además, muy pocos papeles hablados

¹ Los personajes mudos de la comedia han sido objeto de escasa atención por parte de los estudiosos, quizá por su propia naturaleza silenciosa y su papel poco significativo dentro de la acción dramática. La vieja monografía de G. Richter, *De mutis personis quae in tragoedia atque comoedia Attica in scaenam producuntur*, Diss. Halle 1934, constituye, al menos en lo tocante a Aristófanes, poco más que un mero censo de estas figuras.

² Los datos sobre los personajes y el movimiento escénico que se ofrecen en el presente trabajo están extraídos de nuestra tesis doctoral, en la que nos ocupamos de estas cuestiones. El censo de figuras de las primeras comedias (de *Los acarnienses* a *La paz*), el ritmo de entradas y salidas, las distintas combinaciones de personajes sobre la escena, son algunos de los aspectos estudiados en ella; otro lo constituyen precisamente los personajes mudos y su utilización con fines diversos: cómicos, teatrales, caracterizadores o meramente prácticos, como sucede muchas veces con los criados, que sacan accesorios a escena o los retiran (I. Mamolar, *Los movimientos escénicos en la comedia de Aristófanes. Un estudio de técnica teatral*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz 2002, cap. 4: «Personajes y escenas», pp. 209-310, esp. 239-270).

(sólo cinco) y un ritmo de entradas y salidas lento para lo que es habitual en el teatro de Aristófanes (veinticuatro escenas). Esta escasez de personajes —parlantes y mudos—, así como el menor número de movimientos escénicos, se ajustan bien al carácter concentrado de la obra, constituida fundamentalmente por una sucesión de «agones» entre la pareja rival formada por el protagonista —Morcillero— y su oponente —Paflagonio—.

Por lo que se refiere a las comedias restantes, el repertorio de personajes mudos oscila entre los dos extremos mencionados, como ponen de manifiesto, por ejemplo, las listas que elabora Russo para cada pieza en su obra *Aristofane autore di teatro*³, precisamente uno de los primeros estudios donde se concede especial atención a la puesta en escena (el término *teatro* utilizado para designar la producción aristofánica en el título mismo del libro es ya significativo). En fin, según las comedias, el inventario de personajes mudos varía pero todas incluyen figuras de este tipo, a veces en gran número, como es el caso, por ejemplo, de *Las avispas* o de *Lisístrata*.

Dicho esto, paso ahora a señalar algunas características generales de los personajes mudos en la comedia de Aristófanes; después examinaré varias escenas donde se pone de manifiesto la eficacia dramática de estos personajes, o, lo que es lo mismo, de qué manera Aristófanes aprovecha su paso por el escenario, centrándome, como indica el título del trabajo, sobre todo en los aspectos cómicos y los relativos a la representación.

Se acaba de apuntar que Aristófanes introduce personajes mudos en todas sus comedias. Por lo general, se trata de figuras de poca, o muy poca, relevancia dramática que efectúan una única entrada. Pueden aparecer solas o con personajes parlantes; pueden ser figuras individuales o bien grupos de dos o más comparsas; otra característica, que comparten con los papeles hablados, es su rica variedad. Por la escena cómica desfilan en silencio desde figuras corrientes de los más diversos tipos inventadas por el poeta —mujeres, hombres, niños, atenienses y griegos de otras ciudades, esclavos, extranjeros—, hasta personajes históricos, como el bailarín y autor de tragedias Cárcino y sus tres hijos, o el discípulo de Sócrates Querefonte (*Avispas*); figuras mitológicas, como la de Procne, convertida en ruiseñor, en *Las aves*; y personificaciones de toda índole: nociones abstractas —así las típicas figuras femeninas del final de la obra, que ejemplifican la felicidad traída por el héroe, como Fiesta y Cosecha (*Paz*), Tregua (*Caballeros*), Soberanía (*Aves*) y Conciliación (*Lisístrata*)—, animales, caso del perro Labes, que interviene como acusado en el juicio que se celebra en *Avispas*, y detrás de cuya máscara se esconde

³ C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, 2.ª ed., Firenze 1984 (1.ª ed. 1962). Las listas de personajes se ofrecen al final de los respectivos capítulos dedicados, cada uno de ellos, a una comedia. El inventario es riguroso y completo, lo que no significa que uno tenga que estar de acuerdo con él en todos los casos. Las posibles discrepancias, sin embargo, no son por lo general relevantes, siendo esto último lo que importa.

una persona real —el general Laques—, o incluso objetos inanimados, como ocurre con los utensilios de cocina que aparecen como testigos en el mismo juicio. El catálogo variadísimo, y extenso, de figuras —parlantes⁴ y mudas— de las comedias aristofánicas pone de manifiesto esa mezcla de fantasía y realidad típica del autor; desde el punto de vista de la representación, tal variedad y tantos personajes, con sus respectivas máscaras y vestidos, enriquecían visualmente la escena. Además, daban un carácter colectivo, plural, a la acción.

Por lo que se refiere al número de personajes mudos de cada comedia, el cálculo es necesariamente aproximado, como algo se ha dicho. En ocasiones, no hay forma de saber, por ejemplo, si un sirviente que aparece en un momento de la obra es el mismo que aparece más tarde en otro, o si una orden o alusión en plural indican la presencia de dos o más figuras. A veces incluso la propia condición de personaje mudo o parlante no está clara. Por ilustrar lo dicho, el uso del plural referido a los niños que entran con el coro de *Avispas* (230), sólo nos permite afirmar que el grupo lo formarían al menos dos chicos; no obstante, la orden de retirar los mantos de los coreutas (408), dada por el corifeo a los niños, parece apuntar a un grupo algo más amplio, ya que difícilmente dos niños solos podrían cargar con los mantos de los veinticuatro miembros del coro. Asimismo tampoco hay argumentos concluyentes para determinar cuántos de ellos hablaban (248-316). La postura más cautelosa es la de Russo y MacDowell, según la cual hablaba un único niño; el resto del grupo serían figurantes⁵.

El caso de los esclavos mudos ya lo he apuntado a propósito de *Acarnienses*. Por lo general se trata de figuras escurridizas que podrían aparecer incluso en otros lugares distintos de los indicados en el texto. Entran y salen, y a menudo no es posible saber si se trata del mismo doméstico o de otro diferente⁶. Como he dicho, los dos criados (así lo indica el dual del v. 259: σφῶν) que con seguridad participen con Diceópolis y su familia en la celebración de las Dionisias rurales, podrían repartirse las actuaciones de criados mudos asociadas al protagonista que tienen

⁴ Para éstas puede verse igualmente Russo, *op. cit.*

⁵ Russo, *op. cit.*, pp. 205 y 226-227; D. M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1988, ad 229, y «The Number of Speaking Actors in Old Comedy», *CQ* 44, 1994, pp. 325-335, véase 330. Para otra interpretación del pasaje, C. W. Marshall, «Comic Technique and the Fourth Actor», *CQ* 47, 1997, pp. 77-84, véase 82.

⁶ Para seguir el rastro de los esclavos mudos, son útiles los cuadros de I. E. Στεφάνης, *Ο δούλος στις κωμωδίες του Ἀριστοφάνη. Ο ρόλος του καί ἡ μορφή του*, Θεσσαλονίκη 1980, pp. 76-78, donde se recogen sus intervenciones en las distintas obras. Los repertorios de Russo, *op. cit.*, incluyen también a los esclavos mudos, pero con menos rigor, en términos generales, que el mostrado para los restantes personajes. Quizá debido a su carácter típico, los esclavos y las figuras femeninas que aparecen en la escena de boda, o simple escena erótica, que hay en la parte final de algunas de las comedias, ejemplificando la felicidad alcanzada por el héroe, son los figurantes que han recibido mayor atención, aunque normalmente no desde el punto de vista de su eficacia escénica. Sobre estas muchachas, puede verse, por ejemplo, Th. Pappas, «Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica: Struttura e funzione degli exodoi nelle commedie di Aristofane», *Dioniso* 57, 1987, pp. 191-202.

lugar más tarde en la comedia, aunque no deja de ser una conjetura. Según esto, el número mínimo de criados silenciosos en *Acarnienses* sería cuatro: la pareja de esclavos de Diceópolis, el criado del tebano (860-958) y el que abre la puerta a Lámaco cuando éste, cómicamente, regresa herido del combate (1189).

En fin, los dos casos señalados son sólo algunos ejemplos de las dificultades que plantea a menudo determinar cuántos personajes mudos intervienen en las comedias. En realidad, no sólo el número; la propia actuación de las figuras silenciosas, sus movimientos, los gestos, la máscara, el traje, sólo pueden ser recuperados en parte. La falta de indicaciones escénicas de los autores y la imposibilidad de acceder hoy a una representación original, limitan enormemente cualquier intento de reconstruir la puesta en escena de las comedias y las tragedias. Con la evidencia que existe (la arqueología, las artes figurativas, noticias referidas al teatro y fundamentalmente los propios textos), lo que podemos tener es sobre todo una idea general de la escenificación de las obras, lo suficiente, en cualquier caso, para apreciar la importancia de este aspecto del drama antiguo, cuyo fin primero era precisamente la representación. Los trabajos sobre la puesta en escena del teatro griego aparecidos en las últimas décadas son numerosos. Para la comedia de Aristófanes contamos con dos monografías muy recientes: la de Martin Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy* (Oxford 2006); y la de Ignacio Rodríguez Alfageme, *Aristófanes: escena y comedia* (Madrid 2008). En esta línea se inserta también la contribución del profesor Rodríguez Alfageme incluida en el presente libro sobre el humor.

Para concluir, el estudio de la puesta en escena de las tragedias y comedias griegas tiene el mismo carácter aproximativo que en términos generales cualquier otra forma de acercamiento a la Antigüedad. Por lo que se refiere a los personajes mudos de la comedia de Aristófanes, la descripción dada anteriormente se desprende con seguridad de los propios textos: un número considerable de personajes, muy variados y muy eficaces desde el punto de vista cómico y escénico. Si bien ya se ha señalado que se trata de una descripción general: ni todas las obras tienen el mismo número de figurantes, ni todos los figurantes son igual de vistosos y brillan de la misma manera durante su paso por el escenario. Pongamos ahora algún ejemplo donde se ve claramente la eficacia que los personajes mudos tienen a veces en la comedia. Las escenas que voy a analizar son tres: la Asamblea del prólogo de *Acarnienses* (40-173), el juicio doméstico de *Avispas* (891-1008) y el concurso de baile con que finaliza esta misma obra (1497-1537). Las tres constituyen pequeños cuadros cerrados en sí mismos con un número alto de personajes mudos muy originales que sin duda las animarían visualmente; todas tienen además un fuerte colorido cómico, derivado de la representación⁷, de la situación misma o del

⁷ Sobre la utilización de la puesta en escena con fines cómicos en Aristófanes, puede verse el trabajo del profesor Rodríguez Alfageme incluido en este volumen; además, I. Mamolar, «Humor y puesta en escena en la comedia de Aristófanes», en M.^a J. García Soler (ed.), *El humor (y los hu-*

propio diálogo de los personajes parlantes, que hacen comentarios sobre los mudos. Fuera de esto, las escenas pueden incluir otros elementos, distintos de los personajes silenciosos, que contribuyen igualmente al humor y la vistosidad del pasaje.

Por la Asamblea celebrada en *Acarnienses*, desfilan numerosos y variados personajes mudos, entre los que se encuentran algunos de corte bárbaro muy originales. Desde el v. 40 hasta el 173, en que finaliza la sesión, entran por este orden los pritanis con los arqueros escitas y los asambleístas (40), al menos un embajador vestido al modo persa (64b), dos eunucos (94b) y unos soldados tracios con el falo en erección (156). Los comentarios de los personajes parlantes presentes en escena dan cuenta de la vistosidad de algunas de estas figuras. Diceópolis, al ver entrar a los embajadores (en realidad, se trata de un grupo compuesto por un personaje parlante y como mínimo otro silencioso), exclama asombrado: Βαβαιάξ. Ὀκβάτανα τοῦ σχήματος («¡Ahí va! ¡Ecbátana⁸, qué pinta!», 64)⁹, probablemente en alusión al atuendo lujoso pero quizá extravagante de los embajadores, que irían vestidos a la manera persa¹⁰. Y cuando entran los tracios, señalando su falo erecto¹¹, dice: Τοῦτὶ τί ἐστὶ τὸ κακόν; [...] / [...] εἶπέ μοι, τοῦτὶ τί ἦν... / Τίς τῶν Ὀδομάντων τὸ πέος ἀποτεθρίακεν; («¿Qué calamidad es ésa de ahí? [...] Dime, ¿qué es eso? ¿Quién ha descapullado la picha de los odomantes?», 156-158). Respecto a los eunucos, no hay alusiones a su disfraz o a su máscara tan claras como éstas, pero la identificación —toda una sorpresa al final de la escena— de los dos personajes como los conocidos barbilampiños Clístenes y Estratón hace pensar que llevaban máscaras sin barba, y el hecho mismo de que Diceópolis se dé cuenta tarde de la verdadera identidad de la pareja es quizá un indicio de que los eunucos iban embozados a la manera persa: Diceópolis podría acercarse a uno de ellos, quitarle el embozo que tapa la parte inferior de su rostro y descubrir la máscara sin barba de Clístenes (117-121); luego haría lo mismo con Estratón (122)¹².

mores) en *el mundo antiguo*, Amsterdam 2009, pp. 95-112, donde, entre otros pasajes, analizamos la actuación de los discípulos «mudos» de Sócrates en *Las nubes* 184-217 (pp. 104-105).

⁸ La capital de Media era un símbolo del lujo asiático; su mención aquí se refiere con mucha probabilidad al vestido lujoso de los embajadores, que durante su misión han adoptado la moda persa. Sobre el atuendo persa, véase L. M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, Salem/NH 1984, pp. 287-288.

⁹ Para el texto en griego seguimos la edición de V. Coulon, con traducción al francés de H. van Daele, *Aristophane. I: Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*, Paris 1987; II: *Les Guêpes. La Paix*, Paris 1985. La traducción al español es nuestra.

¹⁰ El traje serviría para caracterizar a los embajadores, señalando su impostura. Vestidos al modo persa, durante su misión los embajadores atenienses parecen haberse dedicado a la buena vida más que a defender los intereses de su ciudad. El relato irónico que uno de ellos hace de la embajada (65 ss.) y la escena con el Ojo del Rey (98 ss.), no dejan ninguna duda al respecto.

¹¹ Sobre la representación del falo en este pasaje, véase Stone, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹² Así K. J. Dover, «Notes on Aristophanes' *Acharnians*», en *Greek and the Greeks. Collected Papers*. Vol. I: *Language, Poetry, Drama*, Oxford 1987, pp. 288-306, véanse 291-292, aunque él piensa que se trata de una identificación burlona, y L. Gil, *Aristófanes. Comedias. I: Los Acarnienses*.

La ocasión se aprovecha para tacharles de afeminados, sobre todo al primero, y hacer algunas bromas al respecto. No obstante, la identificación de la pareja podría ser un chiste, en cuyo caso los eunucos no serían atenienses disfrazados, sino verdaderos eunucos a los que se compara con Clístenes y Estratón¹³.

Destacable también desde el punto de vista de la escenificación son las entradas de grupos numerosos de personajes mudos, lo cual podría darse en el caso de los soldados tracios, «una *tropa* de odomantes» (156b), en palabras del embajador que los ha traído, y más aún en el de los prítanis, los arqueros y los asambleístas, los cuales sobrepasaban, casi con toda seguridad, la cifra mínima de seis que se desprende de los plurales utilizados en el texto (dos prítanis, dos asambleístas y dos arqueros)¹⁴. Merece ser destacada igualmente la coincidencia sobre el escenario de un número elevado de personajes mudos durante todo el tiempo que dura la sesión, lo que se debe a la presencia continua de los prítanis y los asambleístas, cuya salida coincide con el final del acto (173); los personajes mudos que entran y salen después de éstos incrementan, allí donde intervienen, una presencia ya en sí misma elevada de figurantes.

En fin, a enriquecer como espectáculo la escena cómica debían de contribuir otros elementos. Así, por ejemplo, la entrada, además de tumultuosa, atropellada de los prítanis y sus acompañantes: llegan tarde y corriendo, como corresponde a su desinterés por la Asamblea, todo ello adelantado ya por el protagonista (21-26); Ἄλλ' οἱ πρυτάνεις γὰρ οὐτοὶ μεσημβρινοί. / Οὐκ ἠγόρευον; τοῦτ' ἐκεῖν' οὐγὼ λεγόν· / εἰς τὴν προεδρίαν πᾶς ἀνὴρ ὥστίζεται («Pero ya están ahí los prítanis, a mediodía. ¿No os lo contaba yo? Eso es aquello que yo decía: todo el mundo se empuja por la primera fila», 40-42), comenta Diceópolis anunciando la llegada del grupo. La expulsión de Anfíteo de la Asamblea a manos de los arqueros (54b-60), así como los gestos de negación y afirmación con la cabeza que hacen los eunucos (y Pseudartabas), respondiendo a las preguntas que amenazadoramente les formula Diceópolis (111-116), son también elementos destacados en

Los Caballeros, Madrid 1995, p. 114, n. 26; de otra forma, S. Douglas Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002, ad 117-22.

¹³ Los estudiosos opinan por lo general que los eunucos son atenienses disfrazados, como en efecto parece indicar el texto (121); Dover, *art. cit.*, pp. 291-293, sin embargo, no lo hace. Clístenes es ridiculizado frecuentemente por Aristófanes como afeminado (así, por ejemplo, en *Caballeros* 1373 s., *Nubes* 355 y *Lisistrata* 1092) y aparece en escena otra vez en *Las tesmoforiantes* (571 ss.); Estratón, otro barbilampiño como Clístenes, es asociado nuevamente a éste en *Caballeros* 1374.

¹⁴ ¿Quizá estos grupos aparentemente numerosos de comparsas son los futuros coreutas? Sin duda, ello supondría un ahorro importante para el bolsillo del corego, de cuya generosidad dependía el número de figurantes, que, según parece, era libre, a diferencia de lo que sucedía con los actores que representaban papeles hablados. Véanse, por ejemplo, A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2.ª ed., Oxford 1988 (1.ª ed. 1953), p. 88; P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976, pp. 117, 179; y E. Csapo - W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, pp. 139 y 221.

este sentido; lo mismo que el asalto violento de los tracios al saco de Diceópolis, para comerse los ajos que hay dentro y aumentar su fiereza como los gallos de pelea, lo que provoca la indignación del protagonista (163-170).

Que las figuras mudas imprimen un sello particular a la escena de la Asamblea salta a la vista a tenor de lo dicho, y es razonable pensar que hubiera elementos de la representación interesantes no recogidos en el texto que apoyarían todavía más esta idea: por poner algunos ejemplos, los prítanis y los asambleístas podrían hacer gestos mostrando su reacción ante las distintas intervenciones que se suceden en la Asamblea¹⁵, pues resulta impensable que permanecieran en actitud hierática durante toda la sesión; el disfraz de los soldados tracios, además del falo, quizá tenía algún interés visual añadido¹⁶; y es posible que los arqueros escitas aparecieran vestidos de la manera extravagante que muestran las representaciones de vasos, con pantalones largos, jubón de manga larga y un gorro puntiagudo con orejeras y sobrenuca¹⁷. No obstante, no todo el colorido del pasaje proviene de los personajes mudos; otros recursos distintos debían de contribuir también a ello, como, por ejemplo, el elevado número de entradas y salidas (once en tan sólo 130 versos), el aspecto peculiar asimismo de algunas figuras parlantes (el embajador de Persia, 64b; y Pseudartabas, 94b-97, que quizá entraría tambaleándose y con una máscara de un solo ojo¹⁸); o un índice de ocupación del escenario extraordinariamente elevado para lo que es habitual en la comedia, con los prítanis, los asambleístas, el heraldo y Diceópolis siempre presentes. Esto, por lo que se refiere a los aspectos externos de la representación, porque hay otros de índole diversa, como el persa chapurreado de Pseudartabas (100, 104) o los continuos apartes cómicos de Diceópolis durante los relatos de los embajadores de Persia (65-93) y de Tracia (136-154), que se suman a los anteriores para hacer de la Asamblea de *Acarnienses* una escena muy trabajada artísticamente, vistosa y sin ninguna duda muy singular. Por otra parte, el dibujo mismo que se hace de la Asamblea es en sí disparatado, como lo es también la idea de Diceópolis —viendo la desfachatez de los embaja-

¹⁵ Quizá la llamada del heraldo a los arqueros para expulsar a Anfiteo de la Asamblea (54b), sea un indicio de algún gesto de este tipo, como algunos traductores opinan a juzgar por sus indicaciones escénicas, en las que anotan que la llamada se produce a una señal del presidente de los prítanis. Así, por ejemplo, A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*. I: *Acharnians*, Warminster 1980; y E. Rodríguez Monescillo, *Aristófanes. Comedias*. I: *Acarnienses*, Madrid 1985.

¹⁶ Sobre la indumentaria tracia que aparece en las representaciones de vasos, véase Stone, *op. cit.*, p. 288.

¹⁷ Stone, *op. cit.*, p. 289.

¹⁸ De la expresión de asombro de Diceópolis al verlo entrar en escena (94b-97), parece deducirse que la máscara de Pseudartabas incluye en efecto algún tipo de broma visual relacionada con su condición de Ojo del Rey, título de algunos altos funcionarios persas con tareas de inspección. Si es así, estaríamos ante una muestra más del fenómeno, habitual en la comedia aristofánica y bien estudiado por Newiger, de materializar escénicamente metáforas o figuras del lenguaje (H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957, p. 123). Véanse además Stone, *op. cit.*, 366-367; y Olson, *op. cit.*, *ad loc.*

dores— de hacer una paz privada con los lacedemonios para él solo y para su familia (128-133).

Por lo que se refiere al —también disparatado— juicio de *Avispas* (891-1008), aparecen durante el mismo una serie de figuras mudas muy pintorescas, que representan objetos y animales personificados. Por este orden, entran el perro Labes¹⁹ (899), acusado de haber robado un queso, y cuyo gesto de bandido es señalado por el juez nada más verlo: ὦ μαρὸς οὗτος· ὡς δὲ καὶ κλέπτον βλέπει, / οἷον σεσηρῶς ἔξαπατήσειν μ' οἴεται, «¡Canalla! ¡Qué ojos de ladrón tiene, cómo cree que va a engañarme sonriéndome de ese modo!» (900-901); los cacharros de cocina a los que Bdelicleón llama a declarar como testigos (937-939): la escudilla, la mano de mortero, el rallador de queso, la cocinilla, la marmita y otros utensilios que no se especifican; y, por último, los perritos que hacen de hijos del acusado (977). Tanto la originalidad de estas figuras, como su presencia hasta el final del juicio, lo que implica una cifra muy alta de comparsas en la parte última del mismo, y la entrada del numeroso grupo de utensilios, hacen que estos personajes silenciosos resulten muy eficaces escénicamente. Interesante también para lo que ahora nos ocupa es el subrayado que la comedia les concede desde el punto de vista de la actuación, llamándoles al estrado con la pretensión de que hablen, lo cual, dada su condición de mudos, provoca risa; no es descartable, sin embargo, que realizasen algún tipo de gesto. La situación reviste formas particulares en cada caso.

Labes es llamado a defenderse, y, ante el silencio del perro (Τί σεσιώπηκας; λέγε, «¿Por qué te quedas callado? Habla», 944b, le dice Bdelicleón), éste decide intervenir por él: Πάρεχ' ἐκποδῶν· ἐγὼ γὰρ ἀπολογήσομαι, «Apártate, yo voy a defenderte» (949); el mutismo del chucho es interpretado por el padre y el hijo de diferentes formas: para el primero, Labes no tiene nada que decir en su favor (945) y, para el otro, sucede que es incapaz de defenderse, recordando graciosamente el caso del político Tucídides, que, ya viejo, en un proceso en sus últimos años, se sintió aturdido ante los discursos de su joven acusador y no encontró palabras con que defenderse²⁰ (946-948). En el caso de los testigos, Bdelicleón interroga sólo al rallador de queso: le pide que hable alto (963) y, formulada la única pregunta (964-965), Bdelicleón reproduce la respuesta del testigo (966a); puede ser que el rallador haga una señal con la cabeza²¹ o las manos, o bien que simule hablar a

¹⁹ Bajo las máscaras del perro Labes (Λάβης) y del perro de Cidateneo, éste parlante, se esconden personas reales: el general Laques y Cleón, respectivamente; sobre la disputa entre ambas figuras históricas satirizada en el pasaje que analizamos, puede verse MacDowell, *op. cit.*, ad 240. En cuanto al nombre del perro acusado, constituye un juego de palabras cómico: Aristófanes transforma el nombre del general Λάχης en el de Λάβης, de λαβεῖν («coger»), llamando así ladrón a la figura real (MacDowell, *op. cit.*, ad 836).

²⁰ Sobre este proceso, al que se alude también en *Acarnienses* 703-712, véase MacDowell, *op. cit.*, ad 947.

²¹ Así Coulon-van Daele y A. H. Sommerstein (*The Comedies of Aristophanes. V: Wasps*, Warminster 1983) en sus indicaciones.

Bdelicleón al oído²², aunque en los dos casos la situación es graciosa, y la petición de hablar alto, una broma, pues el personaje es mudo. En cuanto a los perritos, el hijo del juez los llama al estrado pidiéndoles que lloren y supliquen por su padre Labes, para que el viejo se compadezca de él y lo absuelva (976b-978); estos personajes no dicen nada, como es lógico, pero quizá fingen que lloran.

Por lo que se refiere a la apariencia de estas figuras, la única alusión contenida en el texto es el comentario de Filocleón sobre el gesto del semblante de Labes (ojos de ladrón y sonrisa abierta), que supuestamente sería el de la máscara que llevaba el actor, aunque también podría ocurrir que fuera sólo imaginado. Dejando aparte la cuestión del realismo del vestido, desde el punto de vista de la puesta en escena sería deseable que estos figurantes apareciesen convenientemente disfrazados de perros y utensilios de cocina²³; es razonable pensar que Aristófanes intentara sacar el mayor partido de todos ellos desde el punto de vista escénico, reflejando en su atuendo o en la máscara el carácter original de los mismos.

En fin, como en el caso anterior, el juicio de *Avispas* es un pasaje sobresaliente de la comedia, a lo que contribuyen también ahora en gran medida los personajes mudos. Pero no son asimismo el único recurso; por mencionar sólo algunos de los más destacados ligados a la representación, están, por ejemplo, la figura parlante del perro de Cidateneo, tan original como la de su congénere mudo, y a la que cabe imaginar con el disfraz apropiado; la gran ocupación del escenario al final del juicio, con los comparsas y los personajes parlantes de Filocleón, Bdelicleón y el perro de Cidateneo; o el decorado mismo, con los numerosos accesorios para el tribunal sacados a escena por los protagonistas y sus esclavos (805 ss., 844, 851, 860-862). Otros recursos de índole diferente son la sátira que se hace del sistema judicial ateniense y de la disputa real entre Laques y Cleón, aderezado todo ello con los comentarios y las payasadas de Filocleón, que culminan en su desmayo al final del juicio (995-996a). El punto de partida mismo —¡un juicio contra un perro que ha robado un trozo de queso!— es ya en sí una idea cómica.

Respecto al último pasaje, se trata del espectáculo de danza de los tres Carcinitas con que se cierra la obra. Comprende la llamada de Filocleón dirigida a los bailarines (1497-1500a), la presentación del trío (1500b ss.) y el baile propiamente dicho (1516-1537).

Respondiendo a la llamada del juez, los bailarines entran en alegre procesión al final de la última escena yámbica de la comedia (1500b, 1504b, 1507), anunciado cada uno de ellos por los dos personajes presentes sobre el escenario en ese mo-

²² Así MacDowell, *op. cit.*, ad 965.

²³ Sobre esto, véase Stone, *op. cit.*, pp. 352-353 y 365-366, respectivamente. En el caso de los utensilios de cocina, una alternativa al disfraz, mucho menos efectiva, es imaginar que los actores que hacen estos papeles únicamente portan el utensilio que cada uno de ellos representa, siendo por dicho objeto como se les reconoce.

mento: Filocleón y su criado. La aparición en hilera del grupo, así como los respectivos anuncios llenos de bromas basadas fundamentalmente en el doble significado de Καρκίνος —«Cárcino» y «Cangrejo»—, convierten ya a los hermanos en un trío de mudos original. A ello habría que añadir el aspecto sin duda peculiar del último Carcinita, que hace que Filocleón al verlo entrar exclame asustado: Τουτὶ τί ἦν τὸ προσέρπον; Ὅξις ἢ φάλαγξ; («¿Qué es eso de ahí que se arrastra? ¿Una vi-nagrera o una araña?», 1509)²⁴. Esto, sin excluir, naturalmente, otros rasgos externos en los que el texto no repara, relacionados con el disfraz, la máscara, gestos o el andar de lado propio de los cangrejos, característica, esta última, a la que quizá podría aludir el comentario de Filocleón a propósito del tercer bailarín. Es indudable que esta escenificación incrementaría notablemente la comicidad y el espectáculo del final de la pieza²⁵, si bien no hay ningún indicio en el texto que permita afirmar con seguridad que el tratamiento de Cárcino y sus hijos como cangrejos era algo más que una metáfora cómica, plasmándose visualmente en forma de vestido, de máscara o de movimiento.

En cualquier caso, el interés de los hermanos no termina ahí. Los Carcinitas son bailarines experimentados que cierran con sus danzas la obra; son ellos los protagonistas de la «salida» de *Avispas* (1516-1537), una pieza coral²⁶ donde el coro, tras dos tetrámetros introductorios en los que el corifeo exhorta a sus compañeros a hacer sitio a los bailarines dejando el círculo libre (1516-1517), se dirige a los Carcinitas sugiriéndoles, primero cantando (1518-1522 = 1523-1527) y luego en versos recitados (1528-1531), distintos movimientos de danza, y pidiéndoles, ya al final, que lo conduzcan bailando fuera de la orquesta (1535-1537). Los Carcinitas, por otro lado, no son los únicos figurantes. Poniendo una nota más de animación, que acentúa esa especie de desorden festivo que caracteriza el cierre de *Avispas*, llega, en el último momento, anunciado por el coro (1532-1534), el propio Cárcino. Bailarín también, es posible sin embargo que acudiera únicamente a contemplar la actuación de sus hijos; el orgullo que siente por éstos, mencionado en el anuncio, así como el hecho de que no se haga referencia a su participación en la danza, apuntan a ello. No obstante, puede haber encabezado la marcha final de salida de personajes y coro juntos²⁷.

²⁴ Disyuntivas cómicas de este tipo aparecen en otros lugares; así, por ejemplo, en *Las aves* 102, 1203; *Lisístrata* 982; o *Las asambleístas* 1072-1073. Ponen de manifiesto el asombro de un personaje ante el aspecto de otro que acaba de llegar.

²⁵ Véase J. Vaio, «Aristophanes' *Wasps*. The Relevance of the Final Scenes», *GRBS* 12, 1971, pp. 335-351, esp. 350, n. 69.

²⁶ Los aspectos formales de la misma se analizan en B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. II: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts 1985, pp. 83-84, donde se recogen también algunos trabajos importantes sobre la debatida cuestión del tipo de danzas ejecutadas al final de *Avispas*. Sobre esto último, puede verse además MacDowell, *op. cit.*, *ad loc.*

²⁷ MacDowell, *op. cit.*, *ad* 1516-37.

Todo lo dicho sobre la presentación de los Carcinitas, sobre sus danzas —acompañadas de música, animadas por las palabras del coro y ejecutadas además en la orquesta, haciéndose el coro a un lado, lo que sin duda responde a una necesidad material de espacio pero que también concentra de forma especial todas las miradas en los bailarines— y todo lo dicho sobre Cárcino, pone de manifiesto el relieve de los personajes mudos al final de *Avispas* y el acento escénico particular que éstos, fundamentalmente a través de las danzas de los hermanos, confieren al mismo. En fin, en la animación visual del pasaje colaboraban, además del trío y el propio Cárcino, la salida final del coro guiado por los Carcinitas bailando (1535-1537), la danza del propio coro mientras canta (1518-1522 = 1523-1527) y tal vez algún paso de Filocleón mismo. Respecto a esto último, no hay que olvidar que el motivo de la entrada de los hermanos era rivalizar con el protagonista en un concurso de baile (1480-1481, 1497-1500a), si bien, a juzgar por el texto, la idea de rivalidad inicial se olvida²⁸, y la atención se centra en los bailarines profesionales; nada se dice de Filocleón, quien quizás hacía alguna payasada, como, por ejemplo, algún movimiento torpe que sirviera de contrapunto cómico a la actuación de los Carcinitas.

Finalmente, otro elemento destacado del pasaje son los chistes sobre los Carcinitas, basados principalmente en el nombre de su padre Καρκίνος, que, como se ha dicho, designa también el cangrejo; entre otras bromas²⁹, los Carcinitas son llamados «cangrejos» (1507) y considerados como tales: Filocleón dice que «se va a tragar» (καταποθήσεται, 1502) al primero de los hermanos y, siguiendo con esta metáfora alimentaria, cuando entra el segundo, comenta que ya «está provisto de pescado» (ᾠψώνηκ', 1506); a su vez, el tercer hermano recibe el nombre de πινυνοτήρης (1510), una especie de pequeño cangrejo; y en 1515 Filocleón ordena a su esclavo preparar una salmuera por si vence a los Carcinitas (más bromas hay en 1520-1522; y quizá en 1519 y 1532-1533, éstas referidas a Cárcino; otros juegos de palabras distintos, en 1513 y 1534). La propia denominación de Καρκίνιτης es igualmente graciosa, al pretender que Cárcino y los suyos forman un grupo de filiación étnica diferenciado: «de la raza de Cárcino» (1505). En cuanto a la situación misma, sin duda es también cómica: apunta a la nueva locura de Filocleón; si la obra se iniciaba con la pasión incontrolada del viejo juez por los tribunales, concluye con el desvarío de Filocleón aficionado ahora a las fiestas y al baile.

He intentado dar una idea de cómo la comedia aristofánica aprovecha los personajes mudos para introducir en las obras elementos que desde el punto de vista del espectáculo iban dirigidos a gustar al público, así como también a suscitar en éste la risa.

²⁸ No es importante que el motivo de la competición no se siga, sino el ambiente de fiesta que aflora en la parte final de la pieza, ilustrativo de la nueva vida del juez apartado de los tribunales y propio, por otro lado, del momento en que nos encontramos: la «salida».

²⁹ En general, para los chistes sobre los Carcinitas y su padre contenidos en el pasaje, véase MacDowell, *op. cit.*, *ad loc.*

He intentado asimismo poner de manifiesto cómo colaboran simultáneamente en esta tarea las palabras y la puesta en escena —el traje, la máscara, los gestos de los actores, el número de figuras, los movimientos, el decorado—; también la situación representada. Es éste un aspecto importante que no siempre es tenido en cuenta en los estudios sobre la escenificación del teatro griego, más interesados comúnmente por el plano visual de las antiguas tragedias y comedias. No obstante, la comunicación surgía de todos los elementos que operan a la vez sobre el escenario —elementos visuales y no visuales—, por lo que parece razonable tratarlos conjuntamente, y todavía más en el caso de la comedia, puesto que con frecuencia nos reímos de muchas cosas a un mismo tiempo; se trata de la multiplicación de efectos cómicos típica de Aristófanes y de lo cómico en general. Otra consideración teórica tiene que ver con la importancia momentánea que los personajes mudos adquieren en ocasiones en la comedia. Un ejemplo claro de esto lo constituyen Cárcino y sus tres hijos. Aparecen una sola vez, al final de la obra, y acaparan, en especial los hermanos, toda la atención durante su breve paso por el escenario. Ello se explica —creo— por esa facultad tan característica de la comedia, y no sólo de la aristofánica, de detenerse en detalles, personajes o situaciones que son poco o nada significativos para la trama en su conjunto, y hacer que adquieran relieve de forma circunstancial: los Carcinitas y su padre son importantes «durante» su actuación, y, en este sentido, el subrayado que se les otorga es completamente «lógico». Aunque de forma menos intensa, algo similar ocurre con los personajes mudos del juicio de *Avispas*, y con la figura parlante del perro de Cidateneo, que aparecen sólo en esta escena de la comedia; y lo mismo con la larga lista de personajes mudos y parlantes de la Asamblea en *Acarnienses*, de los cuales únicamente dos papeles hablados efectúan una nueva entrada: Anfiteo y Diceópolis. Este brillo momentáneo es una muestra más del carácter esencialmente discontinuo de la comedia de Aristófanes³⁰, en cuya composición, más que las relaciones de causa y efecto entre las distintas partes, cuenta fundamentalmente cada escena en sí misma.

Aristófanes, a decir verdad, no nos ha dejado ningún personaje mudo célebre comparable a la simpática y elegante Pantera Rosa o al Harpo de los Hermanos Marx, con su sombrero y su largo abrigo desmañados, los ojos siempre muy abiertos, su bocina y esa mezcla de ingenuidad y lascivia que lo caracteriza. Pero sí ha hecho dos cosas: creó un inventario de figurillas silenciosas sin las cuales sus obras hubiesen sido desde luego mucho menos lucidas, y puso de manifiesto las posibilidades de este recurso cómico y teatral «poco hablado» —tal vez como consecuencia de su propia naturaleza silenciosa—, que en rigor arranca con él y que la comedia ha seguido utilizando después de él.

IDOIA MAMOLAR SÁNCHEZ

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

³⁰ El principio de discontinuidad que preside las obras de Aristófanes es enfatizado reiteradamente por M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000, *passim*.