

Anejos de Veleia

Series Minor 17

M.^a José García Soler
(editora)

TIMHΣ XAPIN
Homenaje al Profesor
Pedro A. Gainzarain



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Vitoria 2002 Gasteiz

M^a JOSÉ GARCÍA SOLER
(EDITORA)

TIMHΣ XAPIN
HOMENAJE AL PROFESOR
PEDRO A. GAINZARAIN

eman la zabal zazu



Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitatea
servicio editorial argitalpen zerbitzua

VITORIA

2002

GASTEIZ

CIP. Biblioteca Universitaria

TIMĒS CHARHIN : homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain / M^a José García Soler (editora). — Vitoria : Servicio Editorial. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2002. — 484 p. ; 24 cm. — (Veleia. Anejos. Serie minor ; 17)

D.L.: BI-1509-01

ISBN: 84-8373-349-8

1. Literatura griega - Discursos, ensayos, conferencias 2. Literatura latina - Discursos, ensayos, conferencias 3. Historia - Discursos, ensayos, conferencias I. García Soler, María José, ed.
II. Gainzaráin, Pedro A.

821.14

821.124

94

Esta publicación ha sido subvencionada por:

La Facultad de Filología, Geografía e Historia de la UPV/EHU
El Vicerrectorado del Campus de Álava de la UPV/EHU
El Departamento de Estudios Clásicos de la UPV/EHU

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

ISBN: 84-8373-349-8

Depósito legal/Lege gordailua: BI-1509-01

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

RUIDOS Y VOCES FUERA DE ESCENA EN LAS COMEDIAS DE ARISTÓFANES*

IDOIA MAMOLAR SÁNCHEZ

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

1. El uso de ruidos y voces fuera de escena en las comedias de Aristófanes no ha pasado desapercibido a los estudiosos de la obra del poeta, pero la atención prestada a estos sonidos ha sido muy escasa. En efecto, lo que tenemos sobre la cuestión son breves anotaciones, o alguna que otra observación más extensa, que aparecen dispersas en ciertos trabajos o en los comentarios de las obras, y que, por lo general, se limitan a constatar el empleo del recurso¹ o a discutir sobre el mismo en los casos que plantean dudas de interpretación, entre los que se encuentran, por ejemplo, el del célebre coro de Ranas (*Ran.* 209-267)² o el también conocido de la Abubilla de *Aves* (209-262)³. Los editores y traductores modernos, por su parte, reparan asimismo en los ruidos y las voces «entre bastidores» y con frecuencia los anotan debidamente.

En definitiva, los sonidos fuera de escena constituyen un recurso dramático de las comedias de Aristófanes reconocido por todos, pero que no ha sido objeto del análisis que en nuestra opinión se merece. Es este análisis el que nosotros nos proponemos llevar a cabo en las líneas que siguen. No obstante, no podemos iniciarlo sin mencionar el escollo enorme con el que tropieza todo trabajo, como es éste, relacionado con la puesta en escena de las obras del teatro griego antiguo. Nos referimos a la ausencia de indicaciones escénicas. Las que tenemos en los manuscritos son muy pocas y de origen dudoso⁴, por lo que no resultan de gran ayuda; y lo mismo sucede con los comentarios de los escolios sobre la escenificación de las piezas⁵, comentarios que son escasos y que deben manejarse con cuidado, ya que

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Formas de aproximación y de polarización de géneros en el teatro griego* (UPV/EHU 106.130-HA 102/97).

¹ Por ejemplo, K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles 1972, p. 94; y C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984 (ampl. e agg.) (19621), p. 177. De otro lado, K. J. Dover, *Aristophanes: Frogs*, Oxford 1993, ad 755; D. M. MacDowell, *Aristophanes: Wasps*, Oxford 1971, ad 143; y A. H. Sommerstein, *Aristophanes: Clouds*, Warminster 1982, ad 275-290 = 298-313.

² Salvo que se indique lo contrario, para las citas y las referencias de número de verso se ha utilizado la edición de V. Coulon (trad. p. H. van Daele), Paris 1923-30 (5 vols.) (reed. post.). Las traducciones que se ofrecen de algunos pasajes son nuestras.

³ Sobre la cuestión tan debatida de si el coro de Ranas era sólo oído o también visto, pueden consultarse, por ejemplo, Dover, *Frogs*, pp. 56 s., y B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. I: *Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts. 19852 (1984), pp. 164-167; respecto al otro caso, la invisibilidad de la Abubilla ha sido poco cuestionada, pero lo cierto es que del texto no se desprende claramente que la Abubilla cantaba fuera de escena (N. Dunbar, *Aristophanes: Birds*, Oxford 1995, ad 202-204 y 226; y Dover, *Frogs*, p. 57, n. 5).

⁴ O. Taplin, «Did Greek dramatists write stage instructions?», *PCPhS* 203 (n.s. 23), 1977, pp. 121-132.

⁵ O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1989 (with corr.) (1977), pp. 21-22, esp. 22, n. 1.

no dejan de ser la interpretación personal de un estudioso, antiguo, eso sí, pero no por ello dotado necesariamente de una autoridad mayor⁶. En consecuencia, las respuestas para la tarea de reconstruir la puesta en escena de las tragedias y las comedias deben buscarse en los textos mismos, los cuales, como es obvio, no resuelven todas las preguntas que se les plantean. Hay lagunas, y los estudiosos las cubren con sus propias interpretaciones, que no siempre coinciden. No es éste, pues, un campo de estudio que resulte sencillo: el texto es explícito en muchas ocasiones, pero hay también muchas otras en que su silencio nos obliga a trabajar con meras suposiciones.

¿Qué podemos hacer ante esta situación?

Por lo que se refiere al caso concreto que ahora nos ocupa, nos hemos limitado a estudiar los pasajes en los cuales el uso de ruidos y voces «fuera de escena» — en el sentido en que nosotros entendemos el término y que vamos a aclarar a continuación — puede afirmarse con toda seguridad. Las manifestaciones de los personajes presentes sobre el escenario a propósito de estos sonidos, o el contenido mismo de los versos que pronuncian los personajes invisibles (al menos para los actores que están en escena, aunque quizá no siempre para el público), no dejan ninguna duda de la utilización del recurso. Quedan para otra ocasión los pasajes que dividen a los estudiosos, pasajes que, adelantamos, se acercan en número a los analizados ahora; se trata, generalizando, de casos en los que el texto no excluye la posibilidad de que se usara el recurso sonoro que nos ocupa, pero no permite llegar a ninguna conclusión definitiva al respecto.

Aclaremos, por último, el concepto de «fuera de escena» utilizado aquí. El término lo entendemos en un doble sentido: en el suyo propio — fuera de escena significa fuera del espacio escénico, es decir, fuera de la vista de los espectadores —, y en el sentido figurado que puede adquirir la expresión identificando la escena con el lugar dramático que ella representa; de este modo, una voz se oye también fuera de escena cuando el personaje se hace visible para los espectadores, pero sus palabras o las de los personajes presentes en escena lo sitúan fuera del espacio dramático que ésta sugiere. Esta última situación podría darse, en opinión de algunos estudiosos, en tres de los pasajes que vamos a tratar aquí: *Nub.* 275-290 = 298-3137, *Aves* 1196-1198⁸ y *Ran.* 312-322⁹; en los tres, la voz, o el ruido, caso de *Aves*,

⁶ Dover, *Comedy*, pp. 10-12, esp. 10.

⁷ K. J. Dover, *Aristophanes: Clouds*, Oxford 1970 (with abridged intr. and comm.) (1968), ad 275-290, no hace ninguna alusión a la invisibilidad del coro de Nubes, que entona las dos estrofas. Se limita a señalar que el coro, que entra en la orquesta en 326, canta mientras se acerca a ella, sin determinar si esto significa que la voz del coro de Nubes se oye fuera de escena, en el sentido propio del término, o que el coro canta desde una de las entradas laterales, a la vista, pues, de los espectadores; se pregunta asimismo si el canto de las Nubes llegaba claro a los oídos del público, sugiriendo que si en efecto la calidad de la audición no era buena ello pudo haber contribuido al fracaso de la primera versión de la comedia. Más recientemente, sin embargo, el propio Dover, *Frogs*, p. 57, n. 5, se ha referido de modo explícito, aunque sin desarrollar la idea, a la posibilidad de que las Nubes fueran vistas por los espectadores mientras entonaban las dos estrofas. Una posibilidad planteada y desarrollada ya antes por R. K. Fisher, *Aristophanes: Clouds. Purpose and Technique*, Amsterdam 1984, pp. 90-91 y 105.

⁸ Dunbar, ad 1196-1261, afirma que la estrofa (1188-1195) y la antistrofa (1262-1268) del coro que enmarcan la escena yámbica que comienza en 1196, con la alusión del corifeo al ruido de las alas del dios infiltrado en la ciudad de las aves, cubren, respectivamente, el tiempo necesario para sacar a escena a Iris mediante la *μηχανή* y para llevársela en el momento de su salida. Por lo que se refiere a la «entrada», aunque ya se viera a la diosa suspendida en el aire cuando el corifeo

donde se oye el aleteo de Iris, y de *Ran.*, donde un sonido de flautas precede al grito a Íaco del coro de los Iniciados, van seguidos de la «entrada» del personaje, ya sea de su entrada en el sentido propio del término, o bien, si el personaje ya estaba a la vista de los espectadores, de su entrada dramática —podemos llamarla así—, que se produce, según lo dicho, cuando la figura se hace visible para los personajes presentes sobre el escenario. Tomando el ejemplo de *Nub.* 275-290 = 298-313, es posible imaginar una puesta en escena en la que el coro de Nubes canta ante los ojos de los espectadores las dos estrofas con las que acompaña su viaje desde algún lugar de la tierra hasta el Ática, y que, en virtud de las convenciones del teatro, Sócrates y Estrepsíades no vean al coro. No obstante, el contenido mismo de las canciones revela que las Nubes se hallan «en realidad» en un lugar lejano, y, de otra parte, es claro que el final de su viaje, es decir, su «aparición» en escena, no se produce hasta 326, momento en que Sócrates la anuncia¹⁰. No hay forma de saber si están en lo cierto quienes piensan que el coro de Nubes, el coro de Iniciados y la diosa Iris eran vistos por los espectadores antes que por los personajes presentes en escena; ahora bien —y esto nos parece importante—, si lo eran, tal circunstancia no resta efectividad, al menos dentro del marco de la ficción, a la función dramática fundamental que tiene en estos casos el recurso que estudiamos: las voces de las Nubes y de los Iniciados, y el ruido de las alas de Iris crean en los personajes presentes en escena la misma expectación por el momento de sus respectivas entradas que la que crearían estando los dos coros y la diosa realmente invisibles. Desde la perspectiva de los espectadores, por otra parte, la tensión tampoco queda anulada del todo: viendo ya a los personajes, se espera todavía el momento de su introducción en la realidad escénica.

Después de estos preliminares, pasemos revista a las comedias de Aristófanes tratando de ver cómo utiliza los ruidos y las voces fuera de escena, y cómo consigue explotar este recurso dramático.

2. El análisis pone de manifiesto que estos sonidos tienen cierta presencia en la obra del poeta cómico: voces de personajes, incluida la del coro¹¹, se oyen en ocho pasajes: *Ac.* 237

menciona el ruido de sus alas, resulta claro que Iris está ausente desde el punto de vista dramático hasta que Pistetero se dirige a ella en 1199.

⁹ Dover, *Frogs*, ad 312-322, se refiere a estos versos como «el acercamiento del coro», sin aclarar si, en su opinión, el coro de Iniciados permanece invisible o se hace visible para los espectadores pero no para Dioniso y Jantias; no obstante, en la introducción de su comentario (p. 57), Dover afirma que los Iniciados «entran» en 316-322, con lo que parece sugerir que el coro se hace visible para el público durante estos versos. Con independencia de que ello sea así, no hay ninguna duda de que Dioniso y Jantias no ven a los Iniciados antes del v. 323 (hay quien sostiene que el coro continúa «fuera de escena» hasta 340, como luego señalaremos); las palabras de Jantias son claras al respecto: los Iniciados, dice el esclavo, «se divierten en algún sitio cerca» (v. 319). J. García López, *Aristófanes: Las Ranas*, Murcia 1993, apunta, en su comentario a los vv. 316-317, las dos posibilidades, la de que el grito a Íaco de estos versos se oiga a lo lejos y la de que se oiga fuera de escena en sentido estricto; puestas una al lado de la otra, la primera, que el autor prefiere, significa necesariamente que el coro se hace visible para los espectadores cuando invoca al dios.

¹⁰ El término «anuncio» lo utilizamos aquí exclusivamente para aquellas introducciones que son la constatación explícita de la entrada de un personaje o del coro.

¹¹ Sin entrar en las dificultades que plantea el concepto de personaje para el caso de la comedia antigua, obviamente el coro es también un personaje del drama. No obstante, con el fin de evitar confusiones, cuando nos parezca preciso diferenciar entre el personaje individualizado y el coro, reservaremos el término «personaje» para el primero.

y 407-409, *Nub.* 275-290 = 298-313 —canta el coro de Nubes—, *Paz* 62-63, *Aves* 92, *Lis.* 240 y 1216, y *Ran.* 755-758; y ruidos diversos, en otros cinco: *Cab.* 1326, *Avisp.* 143, *Paz* 232-235, *Aves* 1196-1198 y *Ran.* 603-604; finalmente, la voz del coro de los Iniciados y el sonido de la flauta se combinan en *Ran.* 312 ss. Este número de ejemplos —quizá no destacado pero desde luego tampoco insignificante— y la manera como Aristófanes explota las posibilidades dramáticas que le brinda el recurso —así se desprende del análisis— evidencian, a nuestro entender, que los ruidos y las voces fuera de escena son algo más que un artificio empleado casualmente por el poeta.

Pasemos, pues, a examinarlos, comenzando por las voces, ya suenen solas (*Ac.* 237 y 407-409, *Nub.* 275-290 = 298-313, *Paz* 62-63, *Aves* 92, *Lis.* 240 y 1216, y *Ran.* 755-758) o acompañadas del sonido de la flauta (*Ran.* 312-317).

3. Si exceptuamos los gritos de las mujeres de la Acrópolis en *Lis.* 240, y los de Esquilo y Eurípides en *Ran.* 755-758, gritos de los que sólo sabemos por la mención que hacen de ellos los personajes presentes en escena, en los demás casos los personajes invisibles pronuncian palabras que están incluidas en el texto de la comedia (*Ac.* 237 y 407-409, *Nub.* 275-290 = 298-313, *Paz* 62-63, *Aves* 92, *Lis.* 1216 y *Ran.* 312-317). Son éstos los casos que vamos a tratar primero; en todos ellos, la voz del personaje anticipa su entrada en escena.

Dejando a un lado *Ran.* 312 ss., donde el sonido de la flauta se une a la voz del coro de Iniciados, razón por la que lo estudiaremos aparte, al observar el resto de los pasajes, uno de los hechos que primero salta a la vista es su división en dos grupos bien diferenciados. Por un lado, están *Ac.* 237 y 407-409 (en realidad, 407 y 408b-409), *Paz* 62 s., *Aves* 92 y *Lis.* 1216, todas ellas intervenciones muy breves, inferiores a tres versos, de carácter recitado y vinculadas a la entrada en escena de personajes; y por otro, *Nub.* 275-290 = 298-313, una intervención lírica a cargo de las Nubes del coro, extensa y elaborada, que pone un subrayado especial a un momento importante en todas las comedias: la entrada del coro.

Examinemos más de cerca los pasajes encuadrados en cada uno de los grupos.

4. Por lo que se refiere a los pasajes que forman el grupo más numeroso, acabamos de señalar que estas intervenciones breves y recitadas anticipan la aparición en escena del personaje que habla dentro: salvo en *Paz* 62-63, donde transcurren unos versos entre la reacción del Esclavo segundo (64-65) a la voz de Trigeo y la entrada de éste, anunciada por el sirviente (79-81), en el resto de los casos la aparición es inmediata. Por otro lado, estas voces siguen a una preparación¹² previa de la entrada del personaje, preparación que no es igual en

¹² Para el concepto de «preparación», *vid.* Taplin, *Stagecraft*, *passim* y esp. pp. 9-12, cuya definición del término para la tragedia es válida también para la comedia. El autor utiliza el término para referirse a los comentarios y acciones que preceden a la entrada o salida de un personaje y que conducen a este movimiento escénico. El concepto de preparación de Taplin es amplio: la preparación no se limita a las indicaciones concretas de que un personaje aparecerá en escena o efectuará su salida de ella; las formas de preparación son diversas, y la preparación misma, por otro lado, puede resultar más o menos intensa y explícita. La preparación es un recurso dramático de primer orden: el significado de una entrada o de una salida depende en gran manera de su preparación. Es ésta la que crea expectación y pone el acontecimiento en su contexto dramático; ello sin olvidar las oportunidades de sorpresa que el recurso brinda al poeta, ya sea frustrando la expectativa creada o prescindiendo incluso de la preparación misma. En fin, la preparación de una entrada o de una salida no se ciñe exclusivamente a la identidad del personaje, sino que otros aspec-

todos los casos. Los ejemplos de preparación más explícita e intensa los ofrecen *Ac.* 407-409 y *Aves* 92, donde las voces de Eurípides y de la Abubilla, respectivamente, se oyen en el interior de la casa tras la típica «escena de puerta».

En *Ac.*, nos encontramos exactamente con dos «escenas de puerta» consecutivas; la voz de Eurípides no sólo se oye después de una «escena de puerta», sino que también forma parte de otra. En la primera (393-402), Diceópolis solicita al esclavo de Eurípides que avise a su amo, a lo que el sirviente se niega; en la segunda (403-409), es el propio Diceópolis quien, golpeando otra vez la puerta, llama al poeta trágico (403-406). Éste le responde desde dentro y se entabla así un breve diálogo entre los dos personajes (407-409)¹³, que finaliza cuando Eurípides accede a la petición de Diceópolis y es sacado mediante el ἐκκύκλημα (410). En cuanto a *Aves*, la «escena de puerta» la protagonizan Pistetero y Evélpides, y el esclavo de la Abubilla (53-84). Más obediente que el de Eurípides, este pájaro esclavo accede a la petición de los dos atenienses y se adentra en el bosque con la intención de despertar a su amo (84); unos versos después, tras un breve intercambio de réplicas entre Pistetero y Evélpides, se oye a la Abubilla pedir que le abran el bosque¹⁴ (92), y a continuación sale por la puerta (93). La manera, por otro lado, en que Aristófanes explota la invisibilidad de la Abubilla¹⁵ merece un pequeño comentario: la orden formulada por ella en el interior del bosque tiene un color trágico¹⁶, apropiado al rey Tereo que en otro tiempo fue la Abubilla y al héroe de tragedia que ha hecho de él Sófocles en su obra *Tereo*; la voz del personaje, por tanto, crea la expectativa de un pájaro majestuoso. La sorpresa es grande cuando aparece por la puerta una Abubilla desplumada, que provoca la burla y el asombro de Pistetero y Evélpides (93-106).

En fin, volviendo a la cuestión que estábamos examinando, lo que se observa en ambos casos es una secuencia, bien definida, de tres elementos, que se suceden sin interrupción (*Ac.*) o al menos sin ningún corte notable (*Aves*): preparación explícita de la entrada, voz del personaje fuera de escena y entrada. Una secuencia, es importante mencionarlo, que aparece también en otros pasajes estudiados.

Por lo que se refiere a los que ahora analizamos, *Paz* 62-63 es el más semejante a *Ac.* 407-409 y *Aves* 92 en este sentido.

Paz 62-63 son dos trímetros mediante los cuales Trigeo se dirige a Zeus reprochándole el sufrimiento de los griegos por la guerra. Los dos versos interrumpen de manera repentina la típica resis *ad spectatores* que recita el Esclavo segundo para explicar la locura de su amo (50-81), empeñado en viajar al cielo para interrogar a Zeus sobre sus intenciones respecto a los griegos. En efecto, en medio de la exposición, cuando el sirviente acaba de señalar que

tos como el momento o el modo en que se produce el movimiento escénico pueden estar o no preparados.

¹³ *Ac.* 407-409 tiene la peculiaridad formal de ser un verdadero diálogo entre el personaje que está en el interior de la casa y el que está fuera, un hecho que no se repite en ninguno de los casos estudiados. En éstos, los personajes presentes sobre el escenario, o el coro en la orquesta, se limitan a hacer comentarios sobre los sonidos que se oyen fuera de escena (salvo en *Aves* 92 y *Lis.* 1216, donde las voces procedentes de dentro no provocan manifestación alguna).

¹⁴ La Abubilla dice ὕλην en vez del esperado πύλην. Al margen de que las dos palabras suenan parecido, ὕλην designa con más propiedad la entrada a su nido, situado en la espesura que representa el interior del edificio de la escena (Dunbar, *ad loc.*).

¹⁵ Th. Gelzer, «Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the *Birds*», *BICS* 23, 1976, pp. 1-14 (*vid.* 3-4).

¹⁶ El verso presenta características formales propias del trímetro de la tragedia, Dunbar, *ad loc.*

Trigeo se pasa el día mirando absorto al cielo y lanzando invectivas a Zeus, se detiene y se dirige a los espectadores para pedirles silencio —una reacción que aparecerá más veces—, pues, dice, ha oído una voz (60-61): Ἔα ἔα¹⁷ / σιγήσαθ', ὡς φωνῆς ἀκούειν μοι δοκῶ. Las palabras siguientes de Trigeo satisfacen al momento la curiosidad despertada por el comentario del esclavo, quien las apostilla con otro nuevo (64-65: las presenta como un ejemplo de la locura de su amo mencionada por él). Los dos versos dentro, y las correspondientes alusiones que suscitan, resultan sólo un pequeño paréntesis, tras el cual el esclavo reanuda su exposición, que finaliza con el anuncio de la entrada de Trigeo (79-81).

En definitiva, lo que tenemos aquí es lo siguiente: por un lado, el relato sobre un personaje, que como forma de preparación resulta menos explícita que la anterior (la «escena de puerta», en la que un personaje de fuera solicita la presencia de otro que está en el interior de la casa), pero destacada igualmente; y por otro, la voz del personaje dentro, que interrumpe este relato, en vez de seguirlo, posponiéndose la entrada hasta el final del mismo¹⁸. Los dos versos de Trigeo, además de anticipar su primera aparición en escena, tienen la función de confirmar la descripción del esclavo de las extravagancias de su amo y la de amenizar al mismo tiempo el relato del sirviente¹⁹.

Veamos, para terminar el análisis de estas intervenciones más breves, el empleo de la técnica en *Ac.* 237 y *Lis.* 1216, dos casos que comparten ciertas características: son voces, por un lado, que anticipan la reaparición de un personaje tras una salida anterior, y no su primera entrada como en los pasajes examinados hasta ahora; la preparación del regreso a escena, por otro, es menos marcada que en los casos anteriores, y no precede inmediatamente a la voz del personaje, sino que ambas están separadas por un elemento coral. El pasaje de *Ac.* 237, no obstante, tiene características propias que hacen que destaque: así, el juego con las expectativas sobre la identidad del personaje que primero deja oír su voz y luego aparece en escena, y la reacción del corifeo de esconderse en el momento de la entrada de aquél, reacción, como veremos, que se encuentra en otras ocasiones, y que genera, por lo que se refiere a ésta, una fuerte tensión dramática. De *Ac.* 237 nos ocuparemos después de examinar el caso de *Lis.* 1216.

Lis. 1216 contiene, como *Aves* 92, una petición de abrir la puerta, formulada desde dentro y dirigida a alguien que está también en el interior de la casa. En esta ocasión la orden la formula el Delegado ateniense (1216a), y a ella se añade un pequeño comentario, que sugiere que el personaje tropieza con el portero (1216b: «Deberías haberte apartado»), un detalle fugaz que anticipa su actitud grosera con las personas que le cierran el paso al salir de la

¹⁷ Esta interjección, señala A. López Eire, *La Lengua coloquial de la Comedia aristofánica*, Murcia 1996, p. 93, «expresa la sorpresa del hablante que o bien reclama silencio al escucharse súbitamente un ruido o se extraña de lo que ve o de alguien que se le acerca». *Paz* 60 es un claro ejemplo de lo primero, y *Nub.* 1260, *Aves* 1495 y *Pl.* 824, de lo segundo.

¹⁸ Ya que la forma que adopta la introducción en escena de Trigeo (relato sobre el sufrimiento del héroe, gritos tras la escena que confirman el relato y entrada del personaje) tiene paralelos en la tragedia, se ha pensado que Aristófanes pudo haberla tomado de la obra *Belerofontes*, la tragedia perdida de Eurípides que se parodia en *Paz* (vid. P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, p. 91).

¹⁹ De modo semejante, Fidípides, hablando en sueños (*Nub.* 25, 28, 32), interrumpe oportunamente el relato de Estrepsíades sobre los problemas que le ha ocasionado la pasión de su hijo por los caballos (1 ss.), justificando así las quejas del viejo. Los sueños de Fidípides, por otro lado, animan también el relato de su padre. En cualquier caso, Fidípides está en escena, y Trigeo, fuera de ella.

Acrópolis²⁰ (1217 ss.), el lugar que representa aquí el edificio de la escena. A petición de Lisístrata (1182-1187), el Delegado, el resto de los miembros de la embajada ateniense y los Embajadores laconios han entrado en la ciudadela en 1188 para jurar la paz y ser agasajados por las mujeres con un banquete, tras lo cual, les ha prometido la protagonista, recuperarán a sus esposas y podrán regresar a casa con ellas. La ratificación de la paz y el banquete tienen lugar en el interior del edificio; el tiempo que duran ambas acciones lo cubre el canto del coro (1189-1215) que sigue a la salida de todos los personajes. Finalizada la canción, regresan primero sucesivamente las dos delegaciones (1216, 1221, 1241), y después entran las mujeres (en 1273 o quizá durante la canción precedente, 1247-1272). Sobre la escena se representa la otra acción planeada por Lisístrata (1186-1187a): los maridos recuperan a sus esposas, y, tras bailar y cantar alegremente, salen todos juntos (1273-1321).

En cuanto a *Ac.* 237, Diceópolis se dirige a sus familiares y a los esclavos que están con él en el interior de la casa y les pide silencio mediante la fórmula ritual (Εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.); a continuación, anunciada por el corifeo (238-240), se produce la entrada de todos ellos. Diceópolis, que ha abandonado la escena al final del prólogo, declarando su intención de celebrar las Dionisias del campo (201-202), regresa ahora para llevar a cabo lo planeado. Su reaparición, por tanto, no constituye ninguna sorpresa; sí lo es, en cambio, el momento en el que se produce. En efecto, Diceópolis regresa después de que el coro de Acarnienses ha irrumpido en la orquesta (204-233, sizigía, y 234-236, tetrámetros) buscando a Anfíteo, el cual ha salido con el protagonista al concluir el prólogo (203), precisamente escapando de los Acarnienses. La búsqueda del coro desvía la atención hacia Anfíteo y crea la expectación de su entrada, pero es Diceópolis quien aparece en escena. Sin duda, este juego con las expectativas hace singular al pasaje, como también lo hace, y así lo hemos señalado, la reacción del corifeo al oír dentro la voz del protagonista: primero, pide silencio a sus compañeros (238), petición ésta que ya hemos encontrado en *Paz* 61 —el Esclavo segundo formula la orden a los espectadores— y que encontraremos de nuevo en *Nub.* 297; y después, siendo esto lo que nos parece más relevante, les ordena hacerse a un lado (239 s.), evitando el encuentro con Diceópolis. Esta última reacción, que aparece también en *Paz* 233-235 y *Ran.* 315, crea una fuerte tensión dramática: el coro, que ha irrumpido en la orquesta buscando al portador de la tregua, Anfíteo, con la intención de agredirle, cuando tiene delante al verdadero responsable de la paz con los lacedemonios, en vez de abalanzarse sobre él, se pone al acecho y le deja, por añadidura, celebrar las Dionisias del campo, primera muestra de los beneficios de la paz privada de Diceópolis y los suyos. La celebración de estas fiestas, interrumpidas a causa de la guerra, transcurre bajo la mirada silenciosa y amenazadora de quienes se oponen a la tregua. El esperado encuentro del coro de Acarnienses con su adversario no se produce hasta 280-283, momento éste en el que el corifeo ordena a sus compañeros lanzarse al ataque.

Vistas, pues, las intervenciones más breves que se oyen fuera de escena, vamos a analizar ahora el extenso pasaje de *Nub.* 275-290 = 298-313.

5. *Nub.* 275-90 = 298-313 son las dos estrofas entonadas por el coro de Nubes mientras viaja desde algún lugar de la tierra hasta el Ática, atendiendo a la plegaria de Sócrates (263-

²⁰ A estas personas, probablemente esclavos que esperan la salida de sus amos de la fiesta (J. Henderson, *Aristophanes: Lysistrata*, Oxford 1987, ad 1216-1238 y 1217-1218a), las amenaza con una antorcha. Es posible que el Delegado regrese del banquete algo bebido (cf. 1227-1230; Russo, *Aristofane*, p. 282) y que a ello se deba su comportamiento brusco.

274). De nuevo, pues, nos encontramos con la secuencia de preparación de la entrada²¹, voz en *off* y entrada. La voz incorpórea de las Nubes crea fuertemente la expectación de su llegada a la orquesta, tanto por la extensión de las canciones como por su propio contenido: las Nubes anuncian en la estrofa el comienzo de su viaje, se exhortan a sí mismas a alzarse desde su padre Océano hasta las cimas de los montes elevados y a contemplar desde allí la tierra; después, en los versos iniciales de la antistrofa se alientan a encaminarse al Ática (298-301), precisando de este modo el lugar de su destino y haciendo que se las sienta más cerca; toda la canción, por otro lado, es un elogio del Ática. Ciertamente, la entrada de este coro se hace esperar: frustrada la expectativa de su aparición tras la plegaria de Sócrates, transcurren cincuenta versos desde que las Nubes dejan oír su voz (identificándose ya en el primer verso, Ἄεναοὶ Νεφέλαι, 275) hasta que aparecen en la orquesta, anunciadas por Sócrates (326-328). Este tiempo se rellena con las dos estrofas del coro y con los dos diálogos de Sócrates y Estrepsíades que siguen a cada una de ellas (291-297 y 314-328, tetrámetros anapésticos). Estos diálogos acentúan la expectación creada por las canciones: subrayan, por un lado, el canto de las Nubes y la personalidad de éstas (así las reacciones de Sócrates y Estrepsíades²², 291-295 y 314-315, y la revelación de las Nubes como diosas de la elocuencia, 316-321), y apuntan, por otro, ya más explícitamente, a la entrada del coro. Un comentario como el de Sócrates en 297, que sirve de puente a la antistrofa, aumenta la curiosidad por el momento de esta entrada: el maestro ordena a su discípulo guardar silencio —conocemos la reacción—, «pues un numeroso enjambre de diosas se aproxima cantando»; y lo mismo hacen la expresión de Estrepsíades de su deseo imperioso de ver a las Nubes (322), al saber que son éstas las diosas de la elocuencia, el arte cuyo dominio él pretende adquirir, y la descripción imaginaria de Sócrates del descenso de las Nubes del monte Parnes (323-325).

Sin duda, la función principal de *Nub.* 275-290 = 298-313 es la de anticipar la entrada del coro y al mismo tiempo crear una fuerte expectación en torno a ella; no obstante, las dos canciones tienen otra función añadida: la de caracterizar al coro. A ello contribuye, por una parte, el tono elevado del canto, que se refleja en el metro (dáctilos líricos) y en la lengua²³ (destacable es su color poético, del cual expresiones como ἄεναοὶ, 275, ὄμμα γὰρ αἰθέρος, 285, γαῖαν, 290, o la pomposa παρθένοι ὄμβροφόροι, 298, «doncellas portadoras de la lluvia», son una pequeña muestra, y destacable también en este sentido es la \bar{a} lírica por η, como en βαρναχέος, 278, ἀρδομένην, 282, o γὰν, 300); un estilo, en definitiva, que conviene al carácter divino del coro de Nubes. A la caracterización del coro contribuye, por otra parte, la invisibilidad misma de las Nubes: en efecto, el hecho de que las Nubes canten fuera

²¹ La plegaria constituye la preparación explícita de la entrada del coro, y su motivación al mismo tiempo. No obstante, de las Nubes se ha hablado ya en los versos inmediatamente anteriores (250-262, esp. 250-253), con los que se cierra el prólogo de la comedia.

²² El humor tiene también cabida aquí con la alusión de Estrepsíades a los efectos que el miedo, provocado por la voz de las Nubes y el rugido del trueno —efecto sonoro que, según el escoliasta, se oía durante la estrofa—, ha causado en sus intestinos (293-295). Para el papel importante que juegan la defecación y las ventosidades en el humor escatológico de la comedia, *vid.* J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 19912, pp. 187-192 y 195-199. El miedo y la rusticidad del personaje, como es el caso, son en efecto dos de las posibles causas que motivan tales actividades corporales.

²³ *Vid.* Zimmermann, *Form u. Technik*, vol. I, pp. 66-69, y Fisher, *Purpose and Technique*, pp. 92-95 y 102; también Dover, *Clouds*, p. xxxiii, y los comentarios a ambas estrofas.

de escena, y durante tanto tiempo, las dota, a nuestro entender, de un halo de misterio y de una distancia apropiados a su condición de diosas²⁴.

Finalmente, nos queda por analizar el pasaje de *Ran.* 312-317, donde también es el coro, formado por los Iniciados, el que deja oír su voz antes de aparecer en la orquesta para celebrar los Misterios; precediéndola, como ya hemos mencionado, se oye además un sonido de flautas.

6. En efecto, el contacto aural con el coro de Iniciados incluye el sonido de flautas²⁵, sobre el que Jantias llama la atención de su amo (312-313), y el grito repetido a Íaco, en versos cantados, que se oye poco después (316-317, dímetros báquicos). En cuanto a Dioniso y Jantias, los dos personajes presentes en escena, comentan lo que está sucediendo fuera de ella en breves diálogos en trímetros (312-315 y 318-322).

El encuentro de Dioniso y Jantias con los Iniciados se produce súbitamente al final del prólogo, cuando, apenas terminada la aventura de Empusa, comienza a oírse el sonido de flautas, en el que repara el esclavo (312-313a), y se percibe el olor de las antorchas rituales, que llama la atención de Dioniso (313b-314). Éste, prudente, ya que no saben con seguridad de qué se trata, sugiere agazaparse y escuchar (315) —recuérdese la reacción del coro de los Acarnienses, *Ac.* 239-240—. Esta actitud cauta tampoco significa que los dos viajeros desconozcan absolutamente lo que sucede, ya que, si bien la introducción de los Iniciados en la obra es repentina, no carece de cierta preparación, eso sí, escasa y lejana. En efecto, al final del prólogo comienza a suceder lo que Heracles había predicho en 154-163, cuando, en su descripción del viaje al Hades, advierte a Dioniso que le envolverá un soplo de flautas y verá a los felices Iniciados. El adjetivo *μυστικωπάτη* (314), con el que Dioniso califica la fragancia de antorchas, revela la sospecha del dios sobre la identidad de quien se acerca.

A este primer contacto con el coro le sigue la invocación a Íaco (316-317), que se oye repetida cuatro veces. El grito al dios que era conducido en procesión desde Atenas hasta Eleusis, con ocasión de los Misterios, despeja las dudas sobre la identidad del personaje invisible, como queda patente en el diálogo de Dioniso y Jantias que le sucede (318-322): el esclavo, tomando de nuevo la iniciativa, reconoce por este grito a los Iniciados mencionados por Heracles (318-320), los cuales, dice, «se divierten *en algún sitio cerca*» (*ἐνταῦθά που*²⁶ *παίζουσιν*, 319a), señal de que no les ve. Con todo, Dioniso se muestra cauto otra vez y

²⁴ Si el escoliasta de *Nub.* 292 y 294 está en lo cierto, y se oía durante la estrofa un ruido de truenos, parece que tal ruido serviría también para caracterizar al personaje: sin duda, el trueno es un fenómeno natural, físico, que no sorprende en el contexto (*βροντησικέραυνοι*, 265, llama Sócrates a las Nubes), pero creemos también que en ese supuesto ruido de truenos se manifestarían unas diosas poderosas que infunden temor y respeto (*vid.* las reacciones de Sócrates y de Estrepsíades, 292-295). Es éste uno de los casos dudosos de utilización de sonidos tras la escena a los que nos referíamos en la introducción de este trabajo. Sobre el *βροντήιον*, la máquina empleada para imitar el sonido del trueno, *vid.* P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, pp. 89 s., quien señala la falta de datos para llegar a cualquier conclusión sobre el uso de este artilugio en el teatro del siglo V: no puede asegurarse pero tampoco puede ser negado con rotundidad.

²⁵ En algunos manuscritos se encuentra la indicación escénica *αὐλεῖ τις ἔνδοθεν*, deducible, por otro lado, del diálogo de los personajes.

²⁶ Para *ἐνταῦθά που*, *vid.* Dover, *Frogs*, *ad loc.*

sugiere permanecer tranquilos para enterarse bien (321-322). A continuación, el coro de Iniciados entra²⁷ en solemne procesión cantando la estrofa del himno a Íaco (323-336).

En definitiva, los sonidos fuera de escena sirven aquí, como en los casos anteriores, para anticipar una entrada, y una importante: la del coro. Si ya, por otro lado, la introducción de un sonido —más si constituye una sorpresa— llama la atención del espectador y crea en él suspense, este efecto se acentúa en el pasaje analizado con la incertidumbre que suscita la identidad de los Iniciados: no sólo se desvela de modo paulatino, sino que, ya desvelada, la prudencia de Dioniso parece dejar abierta la posibilidad de que Jantias y él estén equivocados, lo que necesariamente mantiene despierta la curiosidad del espectador; tampoco hay que olvidar en este sentido que la «introducción» del coro de Iniciados alcanza cierta extensión, no comparable en absoluto a la del coro de Nubes, pero superior en cualquier caso a las otras ya vistas: la intervención fuera de escena de los Iniciados es breve, pero, si a ella se añaden las reacciones que provoca en Dioniso y Jantias, resulta que transcurren once versos desde que se percibe la música de flautas hasta la entrada del coro²⁸. El contacto aural con los Iniciados, previo a su aparición, los comentarios que suscita, y que alargan la «introducción» del personaje, y el suspense creado por la identidad de éste subrayan sin duda la entrada del coro. En fin, no nos parece desacertado reconocer en el uso de los sonidos en *off* en *Ran.* 312 ss. la intención del poeta de dotar de cierto aire de misterio a la entrada de los Iniciados, algo adecuado no sólo a la personalidad del coro y al tono cultural de la párodo, sino también al marco en el que transcurre la acción, el Hades, un espacio desconocido para los dos viajeros; estos sonidos cumplirían, pues, una función caracterizadora, semejante a la observada en las canciones del coro de Nubes.

Para concluir el estudio de las voces, debemos analizar aún *Lis.* 240 y *Ran.* 755-758, los dos únicos pasajes, como ya se ha dicho anteriormente, donde las intervenciones fuera de escena no aparecen en el texto: al menos como lectores, las conocemos sólo por las referencias a ellas de los personajes presentes en el escenario.

7. *Lis.* 240 y *Ran.* 755-758 guardan un paralelismo muy notable. En ambos casos, las voces que se oyen son gritos que surgen de manera repentina e interrumpen la acción que se está llevando a cabo sobre el escenario; uno de los personajes presentes en él pregunta por el griterío, y otro explica sus causas. Por otro lado, el suceso que tiene lugar tras la escena, y que es evocado mediante los gritos de sus protagonistas, sirve en las dos ocasiones para introducir un paso importante dentro de la acción dramática —ésta es, a nuestro entender, la función principal de ambos pasajes—; finalmente, estas voces no anticipan la entrada en escena del personaje que habla dentro. El caso de *Lis.* es claro al respecto: las viejas que gritan

²⁷ Hay quien piensa, no obstante, que esta entrada se produce más tarde, y que el coro canta todavía fuera de escena la estrofa del himno a Íaco; de esta opinión son, por ejemplo, P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904, p. 143, y Russo, *Aristofane*, p. 329; en contra, se muestran, entre otros, Dover, *Frogs*, ad 323/4-353, y L. Radermacher, *Aristophanes: Frösche*, Wien 19542 (besorgt von W. Kraus), p. 183. La extensión que alcanza la intervención fuera de escena del coro de Iniciados es un asunto que debería tratarse al examinar los casos donde la utilización de los sonidos en *off* suscita dudas.

²⁸ Un número de versos mayor transcurre desde que se oye la voz de Trigeo (*Paz* 62 s.) hasta su entrada (79-81), pero el caso es distinto: la reacción del esclavo tras oírse la voz la constituyen los vv. 64-65; lo que sigue hasta la aparición del personaje es otra cosa: se trata de la continuación del relato del esclavo sobre su amo tras la interrupción provocada por la voz de éste dentro.

en el interior de la Acrópolis en 240 aparecen 200 versos más tarde (439 ss.)²⁹, con lo cual la relación entre los gritos y la posterior aparición de las mujeres se muestra totalmente desdibujada. En cuanto a *Ran.*, Esquilo y Eurípides vociferan dentro de la casa de Plutón en 755 ss. y aparecen por la puerta en 830; hasta ese momento asistimos, primero, al diálogo de los dos esclavos presentes en escena (755-813), iniciado con motivo de los gritos, y a través del cual uno le hace saber al otro la disputa de Esquilo y Eurípides por el trono de la tragedia; y, después, a la canción del coro (814-829) que sigue a la salida de los esclavos y que evoca un verdadero combate entre los dos poetas. En definitiva, las voces de Esquilo y de Eurípides no son, obviamente, la señal de su entrada inmediata, pero guardan con ella una relación más estrecha que la observada en el otro caso: al margen de que el intervalo de tiempo que transcurre entre los gritos de ambos y su entrada es menor que en *Lis.* 240 (pero muy amplio de cualquier modo), los dos poetas y la disputa que les enfrenta —esto es lo que nos parece más importante— se convierten en el centro de interés desde el momento en que se oye el alboroto hasta la entrada de ambos rivales. Se invierte así en cierto modo la secuencia conocida: en vez de seguir a la preparación de la entrada del personaje, aquí la voz que se oye fuera de escena da pie a ella (el diálogo de los dos esclavos y el canto del coro).

Dicho esto, pasemos ahora a examinar cada uno de los pasajes.

En *Lis.*, cuando, al final del prólogo, Lisístrata y sus compañeras beben de la copa para sellar el juramento de secundar la huelga sexual, de repente se oye dentro un griterío: «¿Qué griterío es ése?» (Τίς ὠλολυγία; 240a), pregunta Lámpito. Lisístrata aclara al instante que los gritos son de las mujeres que han tomado la Acrópolis³⁰ (240b-242a). De este modo, la toma de la ciudadela por las más viejas ha tenido lugar fuera de escena mientras en ella Lisístrata persuadía a las jóvenes para seguir su plan, cumpliéndose así lo expuesto por la protagonista anteriormente (175-179). Tras la ocupación del recinto sagrado, indicada por el griterío, la Acrópolis (el lugar con el que se identifica desde este momento la *skene*) se convierte en el telón de fondo para el resto de la obra, y su defensa frente a los hombres constituye, junto con el enfrentamiento de Lisístrata con el Comisario, la base de la acción dramática hasta la parábasis (614-705). Las líneas generales de la acción se perfilan en los versos que siguen a la aclaración de Lisístrata y que cierran el prólogo (242b-253). Primero, dos órdenes de la protagonista preparan la salida de todas las presentes: Lámpito debe ir a Laconia (242b-244), y las demás han de acudir a la Acrópolis para ayudar a sus amigas a atrancar los Propileos (245 s.); sigue después un breve diálogo de Lisístrata y Cleonice, en el que esta última sugiere que los hombres acudirán contra ellas (247-248a), y Lisístrata la convence de que, si lo hacen, no lograrán que les abran las puertas, a no ser que acepten sus condiciones (248b-253). Vacía la escena, entra en la orquesta el semicoro de Viejos (254), dispuesto a acosar con fuego a las mujeres de la ciudadela si no desatranca los Propileos.

²⁹ No hay unanimidad, por otra parte, sobre la identidad de las mujeres que salen de la Acrópolis en 439 ss., para ayudar a Lisístrata cuando el Comisario pretende apresarla, ni tampoco sobre el número de ellas. Henderson (*ad* 439-440), a quien seguimos, considera que aparecen tres mujeres (439 s., 443 s. y 447 s.) y que éstas son las viejas que han tomado la ciudadela; Coulon, en cambio, piensa que entran dos (439 s., 443 s.) y las identifica con Cleonice y Mírrina (447 s. se lo atribuye a Lisístrata). *Vid.* sobre la cuestión Russo, *Aristofane*, pp. 279 s., quien coincide con Henderson en la identidad de las mujeres, pero piensa que son dos y no tres las viejas que acuden a escena.

³⁰ Lisístrata ha ordenado a las mujeres de más edad apoderarse de la Acrópolis, aparentando que ofrecen sacrificios (175-179). De ahí el grito ritual que ahora se oye: ὠλολυγία (Henderson, *ad* 240).

Por lo que se refiere a *Ran.* 755 ss., la animada conversación que Jantias y otro criado mantienen tras la parábasis, intercambiando chismes de esclavos (738 ss.), se interrumpe por el alboroto que se oye dentro de la casa. Jantias pregunta por él a su compañero (755b-758a): «Y dime, por Zeus, protector de los que somos carne de látigo, ¿qué son ese alboroto de dentro, ese griterío y esos insultos?» (καί μοι φράσον³¹ / πρὸς Διός, ὃς ἡμῖν ἐστὶν ὁμομαστιγίας, / τίς οὗτος οὖνδον ἐστὶ θόρυβος καὶ βοή / χῶ λοιδορησμός;). Lo que se oye —le responde— son los gritos de Esquilo y Eurípides (758b). Tras la reacción de Jantias y la aclaración primera de su congénere, el diálogo prosigue hasta la salida de los esclavos en 813: a través de la conversación el compañero de Jantias le revela el motivo de la disputa, el deseo de los dos trágicos de disfrutar de los privilegios que, según costumbre del Hades, corresponden al mejor poeta, y le informa asimismo de la decisión de Plutón de celebrar un certamen para saber cuál de los dos merece tal calificativo. El diálogo de los esclavos y la canción siguiente (814-829), en la que el coro presagia una batalla épica entre los dos rivales, sirven de transición al certamen literario³² que constituye el eje de la comedia desde la aparición, tras el canto coral, de los dos poetas y Dioniso hasta el final de la misma.

Examinadas, pues, las voces, nos quedan por analizar los ruidos fuera de escena.

8. Son ruidos de naturaleza diversa, de los que sabemos por las palabras de los personajes presentes sobre el escenario. Así, el ruido de puertas que se abren, como en *Cab.* 1326 y *Ran.* 603b-604, o el ruido producido por Filocleón dentro de la chimenea en *Avisp.* 143; en *Aves* 1196-1198, se oye el aleteo de la diosa Iris, y en *Paz* 232-235, el ruido del mortero provocado por Pólemo³³ en el interior de la casa; finalmente, el sonido de la flauta, unido a la voz del coro de los Iniciados, se oye en *Ran.* 312 ss., pasaje que ya hemos analizado al estudiar las voces, por lo que ahora sólo nos referiremos a él brevemente.

Todos los ruidos sin excepción anticipan la entrada en escena de un personaje, y todos, salvo *Ran.* 312 ss., se insertan en la secuencia ya conocida de preparación previa de la entrada, señal acústica que la anticipa (ahora un ruido en vez de una voz) y entrada del personaje. Respecto a *Ran.* 312 ss., ya hemos visto, en efecto, al estudiar el pasaje, que el sonido de las flautas y el grito de Íaco, que se oyen antes de la aparición en la orquesta del coro de los Iniciados, surgen súbitamente apenas terminado el episodio de Empusa; el encuentro de Dioniso y Jantias con los Iniciados tiene, pues, un carácter repentino, si bien, como ya ha

³¹ Para la interpretación de que καί μοι φράσον introduce la pregunta de Jantias sobre los gritos de dentro, *vid.* Dover, *Frogs*, ad 755 (igual Coulon y Radermacher). W. B. Stanford, *Aristophanes: Frogs*, London 19632, ad 755 ss., sin embargo, opina que Jantias se dispone a intercambiar con su compañero algún otro chisme de esclavos y se detiene después de ὁμομαστιγίας debido al griterío; éste desvía la atención del esclavo y le impide terminar su intervención, preguntando entonces por el alboroto que se oye dentro de la casa. La lectura de Stanford, dejando inconclusa la oración, supone una interrupción muy brusca del diálogo de los esclavos por los gritos en el interior; la otra lectura supone un corte menos fuerte.

³² La pugna literaria entre Esquilo y Eurípides recupera en cierto modo el motivo del viaje de Dioniso al Hades, el llevarse a Eurípides al reino de los vivos, un motivo que había pasado a un segundo plano eclipsado por las aventuras mismas del trayecto, que se suceden hasta la parábasis.

³³ Acompañado quizá de gritos del personaje. Trigeo menciona explícitamente el ruido del mortero (235), y Hermes afirma que Pólemo «está armando alboroto» (θορυβεῖ, 233) dentro de la casa. Sobre θορυβεῖ, S. Douglas Olson, *Aristophanes: Peace*, Oxford 1998, ad 232-233, señala que Aristófanes emplea siempre este verbo y palabras de la misma familia para referirse a un ruido confuso producido por la voz de una o varias personas.

quedado dicho, se trata de un encuentro del que Heracles ha prevenido a Dioniso anteriormente (154-163).

Si examinamos el resto de los casos, se observa que la preparación adopta una forma similar en las apariciones anticipadas por los ruidos que se oyen en *Cab.* 1326, *Avisp.* 143, *Paz* 232-235 y *Aves* 1196-1198: los personajes presentes en escena hablan sobre la figura que después entra³⁴ (respectivamente, Pueblo, Filocleón, Pólemo e Iris); en *Cab.*, *Paz* y *Aves*, dos personajes (actor-coro en *Cab.*) sostienen un diálogo en el que uno informa al otro sobre dicha figura, y en *Avisp.*, esta información queda contenida en una resis. Veremos, por otra parte, al analizar los pasajes, que en *Avisp.* y *Aves* se suma a la resis y al diálogo mencionados un segundo elemento con la misma función de preparar la entrada. En fin, sólo la preparación que precede a *Ran.* 603b-604 no se adapta al tipo descrito: aquí es el nuevo cambio de disfraz entre Dioniso-Heracles y Jantias lo que deja abierta la posibilidad de que aparezca «otro» personaje del Hades (después de las apariciones de Éaco, 464, de la sirvienta de Perséfone, 503, y de las dos Mesoneras, 549), que permita a aquellos dos representar sus nuevos papeles; nada se dice de la identidad del personaje en cuestión, que se descubre en el momento mismo de la entrada³⁵: se trata de Éaco, que regresa a escena tras su salida en 478. De este caso nos ocuparemos después de examinar los otros.

Cab. 1316-1325, que forma parte de la esticomitia (1316-1334) que mantienen Agorácrito y el corifeo cuando aquél reaparece (1316) tras la segunda parábasis, constituye una preparación breve, pero tensa, de la entrada de Pueblo investido de su poder soberano, el momento culminante de la obra³⁶: Agorácrito, que ha salido con Pueblo antes del intermedio coral (1263), regresa ahora y revela al coro que lo ha transformado (1316-1321); las preguntas del corifeo sobre Pueblo (1322, 1324) despiertan el interés por la entrada del personaje; anticipada por el ruido de los Propileos³⁷ al abrirse (1326), ésta, con su correspondiente anuncio (1331 s.), se produce finalmente en 1331.

En el caso de la aparición de Pólemo en *Paz*, las alusiones de Hermes y Trigeo al ruido provocado por aquél en el interior de la casa (232-235) siguen a la conversación en la que Hermes informa al protagonista de la nueva situación que hay en el cielo tras la mudanza de los dioses (195-231): Pólemo, ahora en el lugar de éstos, ha encerrado a Paz en una cueva (221-226) y se propone machacar a los griegos en un enorme mortero (227-231). Inmediatamente después se oye dentro el ruido del mortero, y a continuación Pólemo sale de la casa con el mencionado objeto (236).

Por lo que se refiere a la entrada de Iris en *Aves*, el diálogo entre el Mensajero segundo y Pistetero (1170-1185a), así como las reacciones de éste (1185b-1187) y del coro (la estrofa

³⁴ Con la diferencia, no obstante, de que en *Avisp.* y en *Cab.* y *Paz*, antes de oírse el ruido, no se hace ninguna alusión a dicha entrada. La primera, obviamente, es una forma de preparación más explícita.

³⁵ A nuestro juicio, esta preparación se ajusta bien al tipo denominado por Taplin, *Stagecraft*, p. 10, preparación «by situation»: «an arrival may be prepared for by situation, so that it is his function rather than the character himself who is expected». Aquí no se espera la entrada de alguien concreto, sino la de «un» personaje que brinde a Dioniso y a Jantias la oportunidad de representar sus nuevos papeles.

³⁶ Recordemos que la situación inicial de la que parte *Cab.* es la pérdida de autoridad de Pueblo a manos de su esclavo Paflagonio.

³⁷ La puerta por la que aparece Pueblo se convierte para la ocasión en los Propileos, un «decorado» acorde con la nueva condición del personaje y que le confiere la dignidad que ahora le corresponde. C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, p. 44.

en docmios de 1188-1195) a la noticia recibida, preparan la entrada de la diosa. Anunciado por Pistetero (1168-1169), el mensajero llega a escena e informa al protagonista de que un dios se ha infiltrado en la ciudad de las aves, advirtiéndole que el intruso está cerca (1184-1185a); esta alusión a la proximidad del dios, así como las reacciones exaltadas de Pistetero y del coro, incrementan la expectación por la entrada del personaje: Pistetero da órdenes apremiantes de atrapar al intruso, y las Aves del coro se exhortan a sí mismas a permanecer vigilantes para que éste no se les escape cuando pase volando. Las expectativas se confirman con el ruido de las alas de Iris (1196-1198) y la entrada de la diosa a continuación (1199).

Finalmente, la preparación de la entrada de Filocleón en *Avisp.* 144 consiste fundamentalmente en una resis sobre el personaje. Se trata de la típica resis *ad spectatores* (54-135), que recita el Esclavo segundo en presencia de su compañero³⁸ y de Bdelicleón, dormido en el tejado; el sirviente relata la pasión enfermiza de Filocleón por los tribunales y los intentos fallidos de su hijo Bdelicleón por apartarle de ellos. La última idea del hijo ha sido encerrar a su padre en casa y cubrirla con una red para impedir que el viejo se escape, ordenando además a los dos esclavos montar guardia delante de ella (es ésta la situación de la que arranca la comedia). Finalizada la resis, la preparación de la entrada de Filocleón continúa en el breve diálogo siguiente entre Bdelicleón, ya despierto, y los dos esclavos (136-142), diálogo que crea la expectación de la entrada inmediata del juez³⁹: el hijo alerta a los sirvientes de que su padre está correteando por la casa buscando algún agujero por donde escaparse (139-140), y les ordena a uno de ellos meterse adentro (138, 141) y al otro quedarse junto a la puerta (142). A continuación se oye un ruido en la chimenea y Filocleón aparece en ella⁴⁰ (144).

Examinemos ahora la entrada de Éaco en *Ran.* 605, cuya preparación, como ya hemos señalado, reviste un carácter diferente. Aquí no hay alusiones expresas al personaje que después aparece; ocurre que la propia forma en que se desarrollan los hechos prepara la entrada de un personaje indeterminado.

La situación que apunta a la entrada de algún otro habitante del Hades se dibuja en 579 ss.: tras el encuentro con las dos Mesoneras (549-578), encolerizadas al pensar que están ante Heracles (en realidad, Dioniso disfrazado), quien les vació la despensa cuando bajó en busca del Cerbero, Dioniso le propone a su esclavo Jantias intercambiarse de nuevo las ropas, a lo que éste accede (579-589); en el amebio lírico siguiente entre el coro y Jantias (590-604), el coro aconseja al esclavo sobre la actitud valiente que debe adoptar al hacerse pasar por Heracles, y Jantias acepta el consejo. La oportunidad de representar cada uno su nuevo papel no se hace esperar: Jantias concluye el amebio con la alusión al ruido de la puerta al abrirse (603b-604), y, acto seguido, Éaco aparece por ella (605).

³⁸ Sobre un posible diálogo entre los dos interrumpiendo la resis, *vid.* D. M. MacDowell, *Aristophanes: Wasps*, Oxford 1988, *ad* 74-85.

³⁹ En rigor, toda la parte del prólogo previa a la entrada de Filocleón sirve para preparar la aparición del personaje, como ocurre también en el caso de la entrada de la Abubilla en *Aves* 93 y de la de Trigeo en *Paz* 79. No obstante, nuestro interés se centra fundamentalmente en la preparación más inmediata e intensa.

⁴⁰ Es una sorpresa el que Filocleón aparezca por la chimenea: la orden de permanecer en la puerta (142), dada por Bdelicleón al Esclavo segundo, hace pensar que éste es el lugar por el que el juez va a intentar escaparse, cosa que no sucede. En este juego con las expectativas creadas sobre el lugar de la entrada de Filocleón, repara D. M. MacDowell, «Clowning and Slapstick in Aristophanes», en: J. Redmond (ed.), *Themes in Drama 10: Farce*, Cambridge 1988, pp. 1-13 (*vid.* 4).

Vista, pues, la relación de estos ruidos con la entrada en escena de personajes, y vista también la frecuencia extraordinaria con la que preparación de la entrada, ruido y entrada se suceden, vamos a detenernos ahora en los comentarios de los personajes presentes en escena a propósito de estos ruidos, comentarios que acentúan el interés por la entrada que despiertan los sonidos por sí mismos.

En efecto, Aristófanes no se contenta en ningún caso con la mención del ruido y la entrada del personaje a continuación, sino que se sirve de los comentarios señalados para hacer más tenso el paso a la escena siguiente, empleando para ello distintos recursos⁴¹. Así, los personajes interpretan el ruido como indicio de una entrada que todavía no se ha producido (*Cab.* 1326a, *Paz* 232, *Aves* 1197 s., *Ran.* 603b-604), creando, pues, expectación por ella. Estos mismos toman sus precauciones ante una aparición que se siente amenazadora o que despierta alguna duda: así, en *Paz* 232-235 Hermes abandona la escena al oír al temido Pólemo (232-233a), y Trigeo se esconde (233b-235); igual reacción es la de Dioniso y Jantias en *Ran.* 315, quienes deciden apartarse hasta saber con seguridad quiénes tocan la flauta cuyo sonido llega a sus oídos; en *Aves* 1196, el corifeo exhorta a sus compañeros a permanecer vigilantes ante la proximidad del dios infiltrado en la ciudad de las aves; y en *Ran.* 603, Jantias se dispone a mostrarse valiente en su papel de Heracles al oír el ruido de la puerta, señal de una entrada que no sabe lo que le deparará. En fin, deben mencionarse también, en este sentido, la revelación paulatina de la identidad del coro de los Iniciados y las dudas que ésta suscita hasta el final (*Ran.* 312-315, 318-322), así como el interrogante que supone (más para los personajes del drama que para el espectador) el ruido de la chimeña de *Avisp.* 143 (Ἄναξ Πόσειδον, τί ποτ' ἄρ' ἡ κάπνη ψοφεῖ;).

Subrayemos, para terminar, otro hecho, a saber: el de la presencia misma en las comedias de Aristófanes del recurso del ruido de la puerta anticipando una entrada (*Cab.* 1326 y *Ran.* 603b-604). La razón de ello es que estamos ante un precedente de una forma de introducción de personajes que llegó a ser típica en la Comedia Nueva, si bien, para la historia del motivo, es preciso aclarar que el ruido de la puerta que anticipa la entrada en escena de un personaje lo utiliza Eurípides antes que Aristófanes⁴².

Con esta última observación, venimos al final de nuestro estudio, y llega el momento, por tanto, de extraer las conclusiones.

9. Resulta obvio que la elaboración de conclusiones definitivas exigirá saber con seguridad en qué pasajes se utilizan los sonidos fuera de escena, y ya hemos señalado que esta

⁴¹ Ello sin olvidar el uso de otros recursos distintos de los expresados verbalmente por los personajes en sus comentarios, como, por ejemplo, el hecho de que la identidad de Iris y la de Éaco no se conozcan hasta el momento mismo de sus respectivas entradas (*Aves* 1199 y *Ran.* 605), o el que no se cumpla la expectativa de la aparición inmediata de Pueblo en *Cab.* 1327: tras la alusión de Agorácrito al ruido de los Propileos al abrirse, que él interpreta como indicio de la entrada de Pueblo (1326), tiene lugar la aparición imaginaria de la antigua Atenas, no produciéndose la entrada del personaje esperado hasta 1331.

⁴² Para una descripción general de la utilización del recurso por parte de Menandro, *vid.* K. B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988, pp. 6-7. Frost, por otro lado, menciona los precedentes de Eurípides y de Aristófanes, pero no recoge ningún ejemplo: los pasajes de Aristófanes ya los conocemos, y en cuanto a Eurípides, *vid.*, p. ej., *Íón* 515-516, *Hel.* 858-860 y *Or.* 1366 s. (N. C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965, pp. 15-16).

certeza sólo existe para un número determinado de casos —los estudiados aquí—, habiendo otro número similar de pasajes, excluidos del presente trabajo, que plantean dudas por lo que hace a la utilización del recurso. Considerando, por tanto, exclusivamente, los casos estudiados por nosotros, y los únicos seguros respecto al uso del elemento sonoro que nos ocupa, podemos afirmar que los sonidos fuera de escena constituyen un recurso dramático de cierta entidad en las comedias de Aristófanes: el poeta no sólo se sirve de ellos en un número de ocasiones nada desdeñable (catorce exactamente), sino que, además, entiende, y explota, las posibilidades dramáticas que le ofrecen dichos sonidos.

Así, a lo largo de las páginas precedentes, hemos visto que 1) los ruidos y las voces en *off* crean la ilusión de un espacio escénico dramático exterior y sirven para señalar que, mientras los personajes actúan sobre la escena, algo está ocurriendo al mismo tiempo fuera de ella, un suceso que puede ser importante dentro de la acción dramática, como es el caso de la toma de la Acrópolis en *Lis.* 240, y el de la disputa de Esquilo y Eurípides en *Ran.* 755-758, evocados los dos a través de los gritos de sus protagonistas. Hemos visto también 2) la estrecha vinculación de los sonidos fuera de escena con la entrada de personajes —y ésta nos parece quizá la aportación más destacada del presente trabajo—: salvo en *Lis.* 240 y *Ran.* 755 ss., los ruidos y las voces procedentes de fuera del escenario anticipan la aparición de un personaje, resultando ésta, a nuestro entender, la función principal del recurso dramático estudiado; a ello hay que añadir, por otro lado, la tendencia de tales sonidos a seguir a la preparación de la entrada. La secuencia de preparación de la entrada, señal acústica que la anticipa y entrada constituye una forma definida de introducción de personajes, que aparece en la mayoría de los casos: como es sabido, las excepciones son *Ran.* 312 ss., donde la entrada del coro de los Iniciados se prepara mucho antes de que éstos dejen oír el sonido de sus flautas y el grito a Íaco, y *Ac.* 237 y *Lis.* 1216, donde un elemento coral separa notablemente, sobre todo en *Lis.*, la preparación de la entrada del personaje y la voz de éste en el interior de la casa. Siguiendo con la relación existente entre los sonidos que se oyen dentro y la llegada a escena de personajes, el análisis ha puesto de manifiesto asimismo 3) que Aristófanes no se sirve de estos sonidos como un mero procedimiento mecánico de introducción de personajes, sino que los utiliza para llamar la atención del público y crear expectación en él por la entrada; en ello hemos hecho especial hincapié al estudiar los pasajes, y justo es señalar, por otro lado, que esta capacidad de estimular la curiosidad del espectador la tienen también los gritos de las viejas de *Lis.* 240, y los de Esquilo y Eurípides en *Ran.* 755 ss., los cuales no anticipan la aparición de estos personajes: introducidos repentinamente, los gritos provocan la sorpresa del espectador y crean en él un pequeño suspense hasta que se aclara su origen. 4) Finalmente, aunque no deja de ser una interpretación personal, nos parece reseñable la función caracterizadora que tienen por sí mismos los sonidos fuera de escena en *Ran.* 312-317 y, sobre todo, en *Nub.* 275-290 = 298-313: pensamos que la voz del coro de Nubes, oída además durante tanto tiempo, rodea de misterio a las Nubes, lo que conviene a su condición de diosas; en cuanto al sonido de flautas y la invocación a Íaco que precede a la entrada del coro de *Ran.*, nos parece que crean también cierto aire de misterio, apropiado tanto a la personalidad del coro, formado por los Iniciados, y al tono cultural que envuelve a la párodo de esta comedia, como al lugar mismo en el que transcurre la acción, el Hades.