



Los hombres de *Lisístrata*:  
algunas observaciones

Claudia N. Fernández

\*La comedia ática antigua encuentra su núcleo narrativo básico en la concreción de una idea revolucionaria, concebida por el héroe cómico para transformar una situación intolerable que coyunturalmente lo agobia. La ejecución de este proyecto, que por lo general produce una quiebra en las leyes de la lógica, se lleva a cabo contra la oposición de los que defienden el viejo orden<sup>1</sup>. De este modo, pues, el enfrentamiento agonal organiza estructuralmente la acción de la comedia<sup>2</sup>. Esta disposición en polarizaciones de extremos opuestos tiene su correlato ideológico y social en la Atenas de la época y parecería trazar la configuración del pensamiento griego en su conjunto.

Desde esta perspectiva, la acción en *Lisístrata* – producida por Calístrato en el 411 a.C. -<sup>3</sup> se sustenta a partir del antagonismo social de los dos grupos genéricos -mujeres y hombres- portavoces,

---

\* Una primera versión del presente trabajo fue presentada en las "I Jornadas de Estudios Clásicos", organizadas por la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador (Bs. As.), en el año 1995.

1 Sobre la estructura funcional de la comedia, ver, entre otros, Cartledge (1990: 19): "[...] the hero is a 'little man' who conceives a 'big idea' to transform (almost) single-handed some global situation that he finds intolerable", y Sommerstein (1992<sup>3</sup>: 13) "The functional structure of Aristophanic comedy, unlike the formal structure, undergoes very little alteration from the beginning to the end of the poet's career, and it may well be that this was Aristophanes' own distinctive contribution to the history of Athenian comedy [...].

2 La afirmación puede extenderse también a la tragedia. Cfr. Rodríguez Adrados (1983: 173): "[...] una pieza griega, Comedia o Tragedia, es prácticamente una combinación de *agones* diversos".

3 Calístrato no sólo fue el productor de las obras más tempranas de Aristófanes, como *Los convidados* (427 a.C.), *Babilonios* (426 a.C.) y *Acarnienses* (425 a.C.),

a la vez, de dos visiones políticas encontradas, pacifismo y belicismo. Al menos de esta forma lo expone Whitman en su famoso tratado *Aristophanes and the Comic Hero* (1964: 202):

What Aristophanes wants is the confrontation of the symbols of war and peace as embodied in the two sexes [...]

Estudios más recientes, sin embargo, han puesto en tela de juicio los modelos de descripción tradicional que reducen la estructura de la comedia a una esquemática confrontación, para sacar a la luz una trama de relaciones más compleja entre los componentes ideológicos de la obra. Entre ellos, los estudios de corte genérico-feminista han señalado el aprovechamiento de los ambiguos estereotipos griegos tradicionales de la mujer en la combinación de dos imágenes antitéticas: por un lado, la concepción de la mujer como peste y ruina del hombre, de naturaleza dolosa, visión misógina anclada en la historia de la Pandora hesiódica<sup>4</sup>; y, al mismo tiempo, la mujer como representante de los valores

---

sino también de *Aves*, del 414 a.C. Sobre la relación de Calístrato con Aristófanes, ver Hubbard (1993), "Appendix 1".

4 Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 42,89, 66-7, 373, 704-5 y *Theogonía* vv. 591-602. Como bien ha demostrado Vernant (1973: 62) en su ya clásico estudio sobre el mito hesiódico de Pandora, la mujer, entre los griegos, fue considerada a la vez muerte y vida, el vientre hambriento que devora los alimentos que el hombre hace germinar en la tierra y, a la vez, el vientre que da vida. La misma tradición misógina se revela en el yambo sobre las razas de las mujeres, de Semónides (7D).

domésticos y guardiana de los piadosos ritos religiosos<sup>5</sup>. En estos términos, no podría hablarse de una imagen cohesiva de la mujer en *Lisístrata*, sino, más bien, de la presentación de un rol genérico caracterizado por la autocontradicción. En la misma dirección, resulta difícil la identificación del personaje protagónico de Lisístrata con sus pares femeninos. Plasmada como una mezcla de atributos de su propio género y de rasgos masculinos, ella acepta la concepción tradicional de la mujer desde la visión del hombre y la utiliza para provecho de su plan<sup>6</sup>.

Ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κᾶσθ' ἃ σῶσειν προσδοκῶ  
τὰ κρωκωτίδια καὶ τὰ μύρα καὶ περιβαρίδες  
χῆγχουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτώνια. (vv. 46-8)<sup>7</sup>

A partir de los reparos a la percepción de una imagen homogénea de las mujeres en su conjunto, según hemos propuesto, percepción que redundaría en desmedro de entender un contraste tajante entre los grupos femenino y masculino, cabe preguntarnos si la pretendida

---

5 Cfr. Rosellini (1979: 21). También Loreaux (1993) hace hincapié en la dualidad de la imagería femenina en *Lisístrata*, en relación con las connotaciones de una u otra diosa, Atenea y Afrodita.

6 Especialmente Henderson (1980) se ha ocupado por puntualizar los peculiares rasgos de la protagonista, la "más viril de las mujeres" (πασῶν ἀνδρειοτάτη, v. 1108), como la denomina la corifeo. De ella se desconoce la edad, el estado civil, el *status* social y la apariencia física. Por otra parte, parece liberada de las debilidades estereotipadas de su género. En razón de estas características, y a partir de la teoría desarrollada por Lewis ("Notes on Attic Inscriptions", 1955), muchos no dudan en afirmar su relación con la sacerdotisa de Atenea Polias, una tal *Lysimache*, de cuyo nombre Lisístrata bien podría ser una variante. Una visión opuesta ofrece Dover (1972: 152), quien acepta la asociación propuesta a partir de los descubrimientos de la epigrafía, pero interpreta de modo diverso.

oposición conceptual entre “guerra” y “paz”, que secunda el enfrentamiento genérico, es plausible de similares interferencias. La contradicción más evidente parece residir en el hecho de que la defensa de la paz por parte de las atenienses y espartanas no resulta un fin en sí mismo. Por el contrario, la paz se presenta sólo como un medio para objetivos menos nobles. Las mujeres buscan poner fin a su larga penuria sexual (vv. 99-118), ocasionada por la ausencia de sus maridos, ocupados en los asuntos de la guerra. Por momentos, incluso el proyecto parece fracasar a manos de las más jóvenes, a causa de la debilidad de una fortaleza impuesta (vv. 129-36, 708-61). Sin embargo, Lisístrata y las mujeres del coro, libres de las constricciones del deseo, permanecen firmes en su adhesión a los valores tradicionales del *oikos* y a la grandeza de la unidad panhelénica<sup>8</sup>.

Como es sabido, los personajes femeninos de *Lisístrata* han concentrado la atención de los especialistas en los últimos años y los resultados de sus estudios han producido interesantes aportes

---

7 Citamos en todos los casos según la edición de Sommerstein (1990).

8 Excede a los objetivos del presente trabajo analizar las conexiones ideológico-políticas que pueden establecerse con ambos géneros. Al respecto, ver Konstan (1995: 56): "The internal controversy within Athens over the prosecution of the Peloponnesian War and the negotiations for peace is projected onto the division between the sexes. The realignment or transposition of this social conflict into a struggle the genders enables an identification between the aristocratic peace party - broadly construed - on the one hand, and the nostalgic values of domestic order and communal solidarity, on the other".

críticos<sup>9</sup>. La razón de este interés parece más que obvia, se trata de la comedia conservada más antigua de protagonismo femenino, modelo que Aristófanes repetirá luego en *Thesmoforiantes*, también del 411 a.C., y *Asambleístas*, del 392 a.C.<sup>10</sup> En razón de que la femineidad y la masculinidad establecen relaciones de mutua resistencia, pero también de mutua cooperación<sup>11</sup>, consideramos que se impone la necesidad de examinar de qué manera la *gynaicocranía* temporaria que *Lisístrata* ilustra<sup>12</sup>, reescribe la tradicional imagen del hombre a partir de la inversión<sup>13</sup>.

Si exceptuamos el excepcional papel de algunos personajes aislados, podríamos afirmar que las figuras de esta comedia comportan un funcionamiento de tipo grupal. No nos referimos exclusivamente al número inusual de personajes de presencia escénica y participación activa en el drama, circunstancia que acarrea no pocos problemas a la hora de determinar la cantidad de

---

9 Nos referimos a estudios como los de Foley (1977), Rosellini (1979), Loreaux (1993) y Taaffe (1993), entre otros.

10 Esta datación de *Asambleístas* es estimativa. En cuanto a *Lisístrata*, la crítica ha acordado su representación para las Leneas del 411. A diferencia de la tragedia, donde el protagonismo femenino es frecuente, en comedias anteriores a *Lisístrata* sólo tenemos testimonios de figuras femeninas personificando conceptos abstractos o diosas, y de personajes menores, como hijas y esposas, sin mayor incidencia en la acción (cfr. Taaffe 1993).

11 Cfr. Taaffe (1993: 19).

12 Sobre *gynaicocranías* aristofanescas, ver Carrière (1979: 66-69).

13 Taaffe (1993) reconoce que un análisis del retrato cómico de las mujeres requiere, por balance y contraste, algunas consideraciones del retrato de los hombres y su masculinidad.

actores parlantes en la comedia<sup>14</sup>, sino, y sobre todo, porque cada personaje está inserto en un grupo que lo contiene, con el que ideológicamente se identifica y al mismo tiempo representa. Precisamente en esta dirección observamos en algunos casos la ausencia de atributos que permitan individualizarlos, lo que ha provocado significativas discrepancias en la distribución de los versos, dificultad que se deja ver en las diversas propuestas editoriales. Ediciones como la de Coulon, por ejemplo, tienden a diferenciar los personajes otorgándoles función pública o nombre propio. La de Sommerstein, en cambio, prefiere presentar personajes anónimos, simplemente ciudadanos, sin roles sociales o cívicos definidos<sup>15</sup>. Este anonimato, nos parece, acredita la entidad colectiva de las figuras de este drama.

Sobre la escena, los personajes masculinos se reparten en dos grandes grupos: los ancianos, que dan cuerpo a uno de los coros de la comedia y arriban en la búsqueda de la recuperación de un

---

14 Tratan el tema Dover (1972), Henderson (1980), Thiery (1986) y, en detalle, MacDowell (1994). Se acordaría que al menos se necesitaron cuatro actores para la representación de esta comedia. Sigue vigente la cuestión de determinar si esta modalidad constituye una excepción o una regla en la actuación cómica.

15 Las variantes en la identificación de los personajes resulta trascendental para la interpretación de la pieza. El problema se agudiza en el reparto de los versos del éxodo; Sommerstein (1990) atribuye los vv. 1273-1280 y 1295 a Lisístrata, otorgándole, de esta forma, una presencia activa en el final de comedia. Henderson (1988), en cambio, reparte estos mismos versos entre el embajador espartano y el ateniense, sometiendo al personaje protagónico a un significativo silenciamiento.

espacio perdido que consideran propio<sup>16</sup>; y, por otro lado, los esposos guerreros, referentes del orden doméstico y militar de la *polis*. Pertenecen también a esta última clase el heraldo espartano y los delegados de las ciudades en lucha. Entre todos ellos la filiación queda visualmente sancionada en el emblema de sus urgencias sexuales, el falo<sup>17</sup>. Al margen de ambos grupos, el *proboulos*, magistrado ateniense, representa la autoridad y obra como metonimia del poder político. En sus intervenciones, ambas comunidades no logran interferirse. Por el contrario, alternan su supremacía, evitando, de esta forma, cualquier tipo de superposición. Para decirlo de otro modo, el tiempo escénico de los ancianos corresponde esencialmente a la primera parte de la comedia<sup>18</sup> y, de algún modo, conceden su lugar a los jóvenes esposos que recién hacen su aparición en la segunda parte de la pieza. Por su parte, el *proboulos* participa únicamente en el debate agonal, ubicado aproximadamente hacia la mitad de la obra (vv. 467-607), y su figura resulta mediadora entre ambas clases masculinas. Interviene como consecuencia directa de la toma de la

---

16 Los hombres hablan de "mi Acrópolis" (cfr. vv. 263 y 487); para las mujeres, en cambio, la Acrópolis es el espacio de Palas Atenea (cfr. vv 241 y 345).

17 Según Artana (1995), el falo se presenta como símbolo permanente del sufrimiento de los hombres, ahora víctimas manifiestas de la guerra.

18 Los ancianos están presentes en toda la pieza y prefiguran en su reconciliación con las ancianas la paz entre espartanos y atenienses. Sin embargo, hacia el final de la comedia el interés se ha desplazado hacia la problemática de los esposos.



Acrópolis, al igual que los ancianos<sup>19</sup>, pero, al mismo tiempo, se vincula con los hoplitas, pues requiere el dinero cuyo acceso las mujeres retienen y él necesita para continuar la guerra (v. 422).

Cada grupo se enfrenta física y/o dialécticamente con su equivalente femenino. En primer término, el encuentro de los dos coros de ancianos posibilita la teatralización de la pugna inicial en "la guerra de los sexos"<sup>20</sup>. El imaginario griego presenta a la par dos visiones contrastadas de la vejez. La imagen del viejo sabio, a la manera del Néstor homérico, junto con una visión degradada, temida y odiada, del paso del tiempo. La comedia, en general, se hace eco de un consenso implícito de descrédito hacia la condición senil, que se pone de manifiesto en las reiteradas apariciones de viejos decrepitos y burlados. En este sentido, tanto las ancianas como los viejos resultan un fértil dispositivo humorístico del género cómico. En *Lisístrata*, el coro masculino ha emprendido una acción desmedida para sus posibilidades (vv. 291, 295-301), discrepancia que se enfatiza a través de la inconsistencia producida entre su ferocidad verbal (vv. 266 ss., 356-7, 360-1, 364, 366, 381) y su discapacidad física. El coro de viejos nunca logrará su propósito de ingresar en la Acrópolis - ni siquiera después de la reconciliación - y

---

19 Como ellos, el magistrado también sería viejo y, por lo tanto, condicionado a permanecer ajeno al proyecto de huelga de la mujeres (cfr. Henderson 1980). Thiery (1986: 221), sin embargo, deja suponer que el *proboulos* podría no ser anciano.

20 De este modo titula Whitman (1964) el capítulo correspondiente a *Lisístrata*: "The War between the Sexes".

en esta su primera aparición deben resguardarse del peligro potencial de las ancianas y de los objetos que ellos mismos acarrear, pues se vuelven en su propio perjuicio: los maderos les “destruyen” los hombros y el humo les “muerte” los ojos (vv. 295, 305, 312)<sup>21</sup>. Los viejos han fracasado aun antes de empezar y el final de la párodos los encuentra desarmados, muertos de frío a causa del baño que le han prodigado las ancianas tan “gentilmente”<sup>22</sup>.

Con frecuencia los ancianos, sean trágicos o cómicos, se enorgullecen de la gloria obtenida en el pasado<sup>23</sup>. En *Lisístrata*, los viejos recuerdan como experiencias propias sucesos bélicos de un pasado para ellos remoto. Se trata del asedio a la Acrópolis en el 505 a.C. (vv. 274-80), y de la batalla de Lipsidro, cien años antes

---

21 Los objetos que los coreutas transportan sobre el escenario podrían tener un valor simbólico sexual (cfr. Henderson (1980: 192-3 y Loreaux 1993: 159, n. 53). La rutina del coro en su conjunto ha sido explicada de dos maneras diversas: por un lado, como una escena estereotipada de valor farsesco, sin mayor incidencia en el desarrollo de la acción, por el otro, como un elaborado juego de palabras donde el fallido ingreso en la Acrópolis podría simbólicamente prefigurar la guerra de los sexos. Faraone (1997) advierte la dificultad de negar alguna de estas posibilidades, pero sugiere un nuevo significado a la párodos, como reflejo de un tipo muy popular de mito de salvación. El público al ver a las mujeres correr con sus *hydriai* las habría considerado salvadoras de la ciudad, precisamente el rol positivo que ellas se adjudican.

22 Las mujeres hacen hincapié en sus modos gentiles, frente a la rudeza y violencia masculina (cfr. vv. 1116-1118). Sin embargo, el comportamiento de las ancianas acentúa una ferocidad desmedida (vv. 358-9, 362-3, 367, 656-7, 685, 687-95, etc.).

23 El recurso vale también para las mujeres. Las ancianas del coro recuerdan con detalle su intervención en los rituales religiosos de la *polis*, en su calidad de

(667-69 a.C.). Estos desconcertantes recuerdos se han tratado de explicar por la posibilidad de que una serie de eventos pudiera haber estado ligada convencionalmente a la generación más antigua – al margen de toda verosimilitud cronológica<sup>24</sup>. Sin embargo, preferimos concederle a esta mención un valor ambiguo, y aceptar también la posibilidad de que el espectador, alertado de la incoherencia, interpretara tales afirmaciones como ejemplos del desequilibrio senil, que las ancianas ponen de manifiesto con el epíteto apelativo de "viejos imbéciles" (τυφολόγηροντας, v. 336). Por otra parte, a lo largo de la pieza las mujeres se ocupan de vincular muy estrechamente la guerra con la falta de sentido común y la locura (vv. 342 , 572, 556-7). De modo más sutil, ciertamente, el clamor de los recuerdos bélicos se expande en el mismo sentido.

La iniciativa de las mujeres de defender la Acrópolis con todas sus fuerzas representa para los viejos una ejemplificación de los temores que los hombres se han encargado de alimentar acerca del género femenino. Por esto sus palabras dan cuenta de una "sostenida anagnórisis", en el reconocimiento de que todo aquello que se decía acerca de las mujeres ha resultado efectivamente

---

jóvenes especialmente escogidas entre las familias más nobles para realizar estos servicios (vv. 638-647).

24 Así interpreta Dover, citado por Sommerstein (1990: 168, n. 281). MacDowell (1995: 234) entiende que el punto central de este pasaje en su conjunto es dejar sentado que la toma de la Acrópolis fue y es un acto contra la democracia. Como resistieron exitosamente antes, del mismo modo los ancianos esperan vencer en esta circunstancia.

cierto<sup>25</sup>. Las mujeres encarnan un peligro que, por lo desconocido, los hombres no saben aniquilar. Esta ignorancia aporta lo suyo para que se llegue a la victoria femenina.

Por otra parte, y esta vez desde la perspectiva de la mirada femenina, se progresa hacia una nueva dicotomía en el seno de la comunidad de los hombres. En el interludio coral de los vv. 781-820, ambos coros escogen una figura histórico-mítica con la cual identifican su conducta y sentimientos más profundos. Los viejos adhieren fervorosamente a la propuesta de vida de Melanio, famoso misógino que vivía en un lugar desierto con tal de huir del matrimonio. Las mujeres, contra lo que pudiera esperarse en vista de la construcción de un paralelismo, dejan de lado aquellas figuras femeninas afamadas por su resistencia o repudio al género masculino - como sin duda podrían serlo las amazonas<sup>26</sup> - y se asocian con un tal Timón, recreado como un oponente de los hombres perversos y, al mismo tiempo, amigo de las mujeres. Ambos episodios falsearían la verdad histórica, lo que poco cuenta en este momento. Destacamos en este desarrollo, en cambio, la instauración de una escisión de tipo moral, difícilmente desprovista de su intrínseco carácter también clasista. Frente a la raza

---

25 Sus convicciones acerca del género femenino repiten la tradicional concepción de la mujer considerada una desgracia, "un bello mal" para los hombres. Por esto para ellos "no hay poeta más sabio que Eurípides" (cfr. vv. 368-369).

26 Los ancianos del coro sí asocian la conducta de las mujeres con el modelo paradigmático de las Amazonas (v. 678), pero las mujeres no pueden identificarse con una "especie" guerrera.

monolíticamente perversa de las mujeres que el imaginario masculino de los ancianos de *Lisístrata* expone, las ancianas ya habían establecido el reconocimiento de dos categorías diversas de hombres: los "piadosos y honestos" (χρηστοί-εὐσεβεῖς v. 351) frente a los "malvados" (πονηροί, v. 350)<sup>27</sup>. El recorrido de una categoría a otra se percibe como una potencialidad que prefigura la posibilidad de una reconciliación final, como en verdad sucede<sup>28</sup>.

En lo que concierne al *proboulos*<sup>29</sup>, su acotada intervención escénica se reduce a entablar un desequilibrado debate contra Lisístrata, en el agón formal de la pieza. Su participación poco feliz lo condena a varias derrotas: primero fracasa en su intento de someter a las mujeres a través de la violencia (vv. 387-462), y se ve luego imposibilitado a la exposición de sus argumentos; enuncia algunas preguntas y atiende todas las respuestas<sup>30</sup>. La escena pone sobre el tapete las hasta ahora calladas insatisfacciones de las mujeres, y ejecuta por primera vez la inversión completa que implica

---

27 Χρηστός y πονηρός son términos que aluden a dos grupos sociales antagonistas. La connotación axiológica no se puede desprender de su uso político-social. Esta ambigüedad semántica revelaría la asimilación implícita de cualidades morales a las clases sociales.

28 Loreaux (1993: 158) también llama la atención sobre la historia de Timón.

29 Miembro del Consejo de diez hombres, instaurado luego del desastre de la Expedición a Sicilia del 413 a.C. Los *probouloi* eran hombres mayores, con atribuciones de sugerir propuestas según la ocasión lo requiriera.

30 El *proboulos* no expone ningún argumento, su parlamento más extenso son los dos primeros versos que pronuncia (vv. 486-7).

el intercambio de roles. Se esperaría, sin duda, que en este momento el *proboulos* defendiera la política belicista del estado (algo que no ocurre en toda la comedia), pero Lisístrata lo somete a dos de las pautas culturales del comportamiento femenino: *sophrosyne* y silencio (σωφροσύνης, v. 508 y σίγῳν, v. 515). Queda entonces impotente para toda expresión. La humillación llega a su punto culminante cuando se lo arroja con pertenencias femeninas. A Lisístrata le cabe la dádiva de su velo, en tanto Kalonike completa el atuendo con una canastilla de utensilios femeniles, mientras le ordena cardar la lana (vv. 531-38). La ejecución escénica del travestismo fue interpretada como la deconstrucción de la condición genérica del actor que representa roles femeninos (Taaffe, 1993: 65). Antes de retirarse, las mujeres lo revisten con la ornamentación propia de un cadáver, presto a recibir las honras fúnebres<sup>31</sup>.

Puede considerarse al magistrado un símbolo del estereotipo masculino<sup>32</sup>. En su exposición previa al agón ocupa un lugar preponderante la revelación de uno de los temores más acuciantes con respecto a la fidelidad de las esposas. Confiesa la debilidad de los hombres, finalmente responsables de los frecuentes amoríos de los que acusan a sus mujeres (vv. 403 ss.), aunque la acción de

---

31 "Les structures des deux séquences sont donc similaires et établissent un rapport d'équivalence, du point de vue des hommes, entre devenir femme et mourir" (Rosellini 1979: 18).

32 Cfr. Thierry (1986: 220): "Comme Lamachos, le Proboulos n'est qu'un bravache et symbolyse justement l'ordre établi par les hommes, sa faiblesse et sa stupidité".

*Lisístrata*, impulsada por la castidad de estas últimas, poco tiene que ver con la amenaza que representa el adulterio. El magistrado imputa a los hombres el origen de sus propios males: ellos dejan a solas a sus esposas y aprovechan la ocasión para tomar la mujer del otro<sup>33</sup>. También Lisístrata censuraba a sus pares femeninos por corresponder al comportamiento que había generado su mala fama entre los hombres (vv.1 ss.)

La escena en cuestión ilustra en su desarrollo los presupuestos culturales de ambos géneros. En ella se infiere el valor del lenguaje como medio de ejercitación y control del poder, incluso dentro del orden doméstico y en el seno de una cultura que ha entronizado la palabra<sup>34</sup>. Precisamente la posesión de un discurso articulado, opuesto estructuralmente a los gritos orgiásticos que el *proboulos* reconoce como representativos de las mujeres (vv. 387 ss.)<sup>35</sup>, masculiniza al personaje de Lisístrata, mucho más que la posesión de la Acrópolis, que ella considera sólo una ampliación de su función de administradora del *oikos* y que tiene un alcance meramente circunstancial. Nadie proclama al vencedor del agón y se ha explicado que es la división del coro la que no coopera para el pronunciamiento de un veredicto unánime sobre el vencedor.

---

33 Sobre la expresión de las ansiedades típicamente masculinas en la comedia de Aristófanes, ver Gardner (1989).

34 Las instituciones de la cultura ateniense dan sobradas muestras de ello.

En la segunda mitad de la comedia se hacen visibles los jóvenes maridos, cuya presencia discursiva se patentiza como tópico desde el diálogo inicial. Aparecen fuertemente connotados por dos atributos identificados en la comunidad ateniense: la condición de esposo y de soldado hoplita. Destaca muy especialmente Winkler (1994: 60ss.) que el guerrero hoplita era la personalidad ideal hacia la cual tendía todo ciudadano acomodado. Constituía, por lo tanto, la definición social dominante de la masculinidad. En la formación cultural de los géneros de la Atenas clásica, la valentía y la virilidad delineaban la imagen comunitaria de una elite vigorosa. Los hombres de *Lisístrata*, jóvenes y viejos, representan la expresión privilegiada de la ciudadanía guerrera, dignidad de clase que se infiere de la posesión de las armas<sup>36</sup>. No llama la atención que la vestidura militar -escudo, puñal, espada o lanza- sea objeto de desprecio por parte de las mujeres en virtud de su carácter simbólico para representar la guerra que las priva de sus maridos<sup>37</sup>.

---

35 Rosellini (1979) llama la atención sobre la oposición entre los gritos rituales inarticulados de las mujeres y el discurso político estructurado, propio de los hombres.

36 La posesión de las armas pone al descubierto la capacidad económica de los individuos (cfr. Garland 1993: 77).

37 Cfr. Rosellini (1979: 14): "On est loin de la fascination qu'exerçait sur Andromaque et le petit Astyanax la vue du casque empanaché d'Hector sur les remparts de Troie (13): les femmes ont perdu l'amour de l'uniforme". En razón de esta apreciación inobjetable nos parece inadecuado estipular que las mujeres de *Lisístrata* aparecieran vestidas para la guerra, como Newiger (1980: 235) supone. El militarismo femenino se reduce, para nosotros, a un rasgo exclusivamente lingüístico (vv. 94, 453-4, 456, etc.).



En este marco, recurre la mención del escudo, que desde las manifestaciones literarias más arcaicas conlleva unpreciado sentido figurado de valentía y virilidad<sup>38</sup>. "Arrojar el escudo" era la expresión griega que marcaba los contornos de la cobardía y humillación, pues significaba la desertión del campo de batalla (Winkler, 1994: 71)<sup>39</sup>. Las mujeres de *Lisístrata* se resisten al uso del escudo para realizar su juramento de mutua cooperación con el fin de obtener la paz (v. 190) y se burlan también de la apariencia de los hombres armados en el mercado (vv. 557-60)<sup>40</sup>.

Como suele ocurrir en la comedia aristofanesca en general, los objetos son portadores de significaciones que no pueden obviarse en el análisis de la obra dramática. Razón por la cual cabe destacar el paralelismo funcional entre las armas de la guerra, índices de la manía militar, y el falo, expresión sintética y acabada, objeto emblemático, de la categoría del esposo<sup>41</sup>. Este último compendia en sí la naturaleza que parece definir las relaciones maritales.

---

38 Es el arma que protege el flanco del compañero y emblema del coraje guerrero. En Esparta se decía: "Volved con el escudo o sobre el escudo".

39 La situación de arrojar el escudo o el epíteto  $\pi\iota$  aparece en Aristófanes vinculado a Cleónimo, imputado de cobardía (cfr. *Nubes* vv. 352-3, *Avispas* vv. 15-27, 592, 822 s., *Paz* vv. 446, 673-8, 1295 ss. y *Aves* vv. 290, 1470-81. Arquíloco habría hecho lo mismo, transgrediendo de este modo los códigos del honor (6D).

40 La mezcla de dos dominios antinómicos, la alimentación y la guerra, originan visualmente el escándalo.

41 Las mujeres también se vinculan con objetos simbólicos, como el tejido. Sobre el significado del tejido y la vestimenta, ver Loreaux (1993: 175 ss).

Cinesias, arquetipo del esposo destrozado<sup>42</sup>, deshecho por el deseo erótico, ejemplifica la instauración de un nuevo orden familiar<sup>43</sup>. El vaciamiento del *oikos* - a esta altura de la comedia ya por el sexto día - comienza a rendir sus frutos y las relaciones conyugales de poder se revierten (vv. 880-1). Redfield (1993) asigna a la escena entre Cinesias y Mirrina el mote de pieza única en la literatura griega clásica por su carácter singular. Allí se exponen las intimidades del matrimonio con alta connotación positiva<sup>44</sup>. Recordemos que la desesperación de Cinesias traspasa los límites de la urgencia sexual:

ὡς οὐδεμίαν ἔχω γε τῷ βίῳ χάριν,  
ἔξ οὔπερ αὐτὴ ξηλθεν ἐκ τῆς οἰκίας,  
ἀλλ' ἄχθομαι μὲν εἰσιῶν, ἔρημα δὲ  
εἶναι δοκεῖ μοι πάντα, τοῖς δὲ σιτίοις  
χάριν οὐδεμίαν οἶδ' εσθίων· ἔστυκα γάρ (vv.865-869).

El ingreso de la mujer en la vida pública permite la extraña

---

42 ἐπιτρίβω, vv. 936, 876, 888, 952.

43 Henderson (1991<sup>2</sup>) observa que el nombre *Cinesias Paionides* - derivado de *kinein* y *peos* - es representativo de todo hombre en general, razón por la cual el esposo de Mirrina vale como un arquetipo de su clase. Mac Dowell (1995: 243), en cambio, identifica a Cinesias con el poeta del mismo nombre que visita la ciudad de las aves junto con una serie de *alazones*, que finalmente son rechazados (*Aves*). No encontramos asidero para semejante identificación.

44 Casi no tenemos fuentes con respecto a la vida doméstica de los griegos en la época clásica. Este dato, según Redfield (1993: 183), resalta la necesidad de los atenienses de proteger al público de la intrusión de lo doméstico en la realidad "[...] la única escena realmente notable entre un hombre y su esposa es la de *Lisístrata*, cuando Mirrina niega sus favores a su esposo".

posibilidad de atisbar el desenvolvimiento del hombre en la vida doméstica.

La escena entre los cónyuges está conformada como una representación dentro de la *performance* cómica (un caso especial de teatro dentro del teatro). Lisístrata había previsto el curso de la acción (vv. 149-54) que los actores, de ambos sexos, reproducen al pie de la letra. Descontamos que Cinesias no está advertido de su competencia actoral, ni presente tampoco la existencia de un público femenino que lo observa con especial atención. Ciertamente se daría el caso de una nueva inversión, si es verdad que las mujeres no concurrían al teatro<sup>45</sup>. Taaffe (1993) ha destacado el papel de Lisístrata como autora, directora y productora de la *troupe* dramática de las mujeres<sup>46</sup>. Esta función directriz se expande, entonces, sobre Cinesias. Momentos antes la heroína había hecho del *proboulos* un espectador pasivo de un protagonismo nuevo: el de las mujeres preocupadas por los asuntos de la guerra. El desconcierto y la indignación del magistrado bien podrían reflejar la propia situación de la audiencia.

Hemos observado cómo la intrusión femenina en la órbita de acción masculina ocasiona desplazamientos significativos en las

---

45 Con respecto a la composición de la audiencia, ver MacDowell (1995: 13 ss.).

46 Inclusive los vv. 839-41 pueden leerse como las instrucciones de un director al actor.

formas más tradicionales de la representación dramática de los hombres. No se trata solamente de la inversión de roles señalada por las voces de la crítica, sino, además, de la presentación de un mosaico de imágenes variadas sobre la masculinidad lo que *Lisístrata* proyecta sobre la escena y expone al debate. El protagonismo femenino incorpora al género cómico la construcción de una nueva percepción de los hombres, percepción que oscila desde una actitud conmisericordiosa hacia los esposos, víctimas de sus deseos sexuales, hasta la desacreditación sin compasión de los ancianos y el *proboulos*.

Todo parece indicar, para colmo, que el varón que se enorgullece del trofeo que recuerda su paso por Maratón (v. 285), no puede vencer el peligro que se agazapa en su propia casa, aunque la comedia le conceda finalmente la gracia de tomar nuevamente las riendas de la vida pública. Pero eso no es todo. Con frecuencia las mujeres cómicas corroboran la opinión que las hace poseedoras de dos atributos característicos de su naturaleza deficiente: la avidez por lo sexual y la adicción a la bebida<sup>47</sup>.

En *Lisístrata* son los hombres los que se han rendido sucumbiendo a sus deseos<sup>48</sup> – acceden a la paz motivados exclusivamente por la fascinación que les provocan las redondeces

---

47 Cfr. *Asambleístas*, vv. 228, 256-7, 265, 132-46, 227, 1118-23; *Thesmoforiantes*, vv. 347-8, 393, 556-7, 630 ss., etc. Un repertorio muy completo de citas sobre la sexualidad femenina y su debilidad por la bebida, ofrece Finnegan (1995: 101-131)

48 Olvidan la ideología viril de autodominio, ver Winkler (1994: 67 ss).

de Reconciliación - y, completamente borrachos, descubren en la bebida el mejor medio para entablar negociaciones de paz:

ὄρθως γ' ὅπη νήφοντες οὐχ ὑγιαίνομεν (v. 1228)<sup>49</sup>

*Lisístrata* no sería exclusivamente una puesta en escena de la femineidad, como propone Rosellini (1979), ni de la masculinidad, como interpreta Taaffe (1993), sino de la interferencia, complementación<sup>50</sup> y confrontación de ambos géneros.

La obra produce un complejo balance entre mujeres que se comportan como hombres y hombres que terminan comportándose como mujeres, entre miradas femeninas en personajes masculinizados –como Lisístrata- y miradas masculinas en personajes feminizados –como el magistrado-, entre hombres domésticos y mujeres públicas, entre hombres como los hombres creen que son y mujeres como los hombres temen que sean. No

---

49 Cfr. la totalidad del pasaje: vv. 1225-32. Bowie (1997) otorga al simposio, a partir del cual se explica el citado verso, una connotación positiva, interpretándolo como símbolo de la liberación de la guerra para todo el mundo. Relaciona, además, con la mención del vino en la inauguración de la acción de las mujeres (vv. 181 ss.), aunque reconoce que la imaginería simpótica en relación con los personajes femeninos articula una posición moralmente ambigua. Sin embargo, priva de la misma ambigüedad a la celebración simpótica del final, y sobre todo a la mención del vino en las negociaciones de paz. Coincidimos, no obstante, en entender que la participación femenina en el simposio final y el *komos* festivo – anómala con respecto a la realidad social- es un reflejo tácito de la imposibilidad de la acción de la comedia.

50 Para Rosellini (1979) la comedia destaca la posición dominante de la mujer, mientras Taaffe (1993) subraya que la presencia de la masculinidad es permanente. La convención de que sean actores masculinos los que representen roles femeninos asegura esta constante. Por otra parte, la obra celebra la masculinidad y el regreso a los valores tradicionales.

podemos olvidar que el teatro griego, en su conjunto, es una manifestación de hombres ciudadanos para receptores también masculinos.

*Lisístrata* presenta entonces también hombres como los hombres sospechan que las mujeres los imaginan. Expone sin duda las ansiedades masculinas sobre el género femenino, pero éstas no son más que las ansiedades sobre su propio género<sup>51</sup>.

## Bibliografía

### - Ediciones

- COULON, V. & VAN DAELE, H. (1950). *Aristophane: Lysistrata*, Paris.  
ROGERS, B.B. (1924). *Aristophanes: The Lysistrata. The Thesmophoriazousae. The Ecclesiazusae. The Plutus*. Cambridge (MA).  
SOMMERSTEIN, A. (1990). *The Comedies of Aristophanes: Lysistrata*. Edited with translation and notes. Warminster.

### - Estudios bibliográficos

- ARTANA, S. (1995). "Lisístrata: la guerra y la inversión de sexos", en *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*. 28, 29 y 30 de octubre de 1993, Montevideo; 93-98.  
BOWIE, A.M. (1997). "Thinking with drinking: wine and the symposium in Aristophanes", *Journal of Hellenic Studies* CXVII; 1-21  
CARRIÈRE, J.C. (1979). *Le carnaval et la politique. Une introduction a la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*. Paris: Les Belles Lettres.  
CARTLEDGE, J. (1990). *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*. London: Bristol Classical Press.

---

51 Afirma Winkler (1994: 65): "[...] la vida del varón es una guerra, la masculinidad es un deber y un logro arduamente conquistado y la tentación de desertar es muy grande. [...] para el mundo antiguo, los dos sexos no son simplemente opuestos, sino que se sitúan en los polos de un continuo que puede recorrerse".

- DOVER, K. (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- FARAONE, C.A. (1997). "Salvation and female heroics in the parodos of Aristophanes' *Lysistrata*", *Journal of Hellenic Studies* CXVII; 38-59.
- FINNEGAN, R. (1995). *Women in Aristophanes*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- FOLEY, H. (1977). "The 'Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*", *C. Ph.* 77; 1-21.
- GARDNER, J. (1989). "Aristophanes and Male Anxiety: The Defence of the *oikos*", *Greece & Rome* vol. XXXVI, # 1; 51-62.
- GARLAN, I (1993). "El militar", en Vernant, J. P. (ed.) *El hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial. (*L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- HENDERSON, J. (1980). "*Lysistrata*: The Play and Its Themes", *Yale Classical Studies* 26; 153-218
- \_\_\_\_\_ (1988). *Aristóphanês Lisístrata*. Translated with Introduction and Notes. Cambridge, MA.
- \_\_\_\_\_ (1991<sup>2</sup>). *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New York: Oxford University Press.
- HUBBARD, Th.K. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- KONSTAN, D. (1995). "*Lysistrata*", en *Greek Comedy and Ideology*. Oxford: Oxford University Press; 45-60.
- LOREAUX, N. (1993). "The Comic Acropolis: Aristophanes' *Lysistrata*", en *The Children of Athena. Athenian Ideas about Citizenship and the Division between the Sexes*. Princeton: Princeton University Press; 147-183. (Título original: *Les enfants d'Athéna: Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, 1984).
- MACDOWELL, D. (1994). "The Number of Speaking Actors in Old Comedy", *Classical Quarterly* 44; 325-335.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford: Oxford University Press.
- NEWIGER, H-J. (1980). "War and Peace in the Comedy of Aristophanes", en *Yale Classical Studies* 26; 157-215. (= "Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes", Atenas, 1975).
- REDFIELD, J. (1993). "El hombre y la vida doméstica", en Vernant, J. P. (ed.) *El hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial. (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

- ROSELLINI, M. (1979). "Lysistrata: Une mise en scène de la féminité", *Les Cahiers de Fontenay* 17; 11-32.
- \_\_\_\_\_ (1992<sup>3</sup>). "General Introduction", en *The Comedies of Aristophanes: Acharnians*. Edited with translation and notes, Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- TAAFFE, L. (1993). *Aristophanes and Women*. London: Routledge.
- THIERCY, P. (1986). *Aristophane: Fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres.
- VERNANT, J. P. (1973). "Estructuras del mito", en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel. (Título original: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965).
- WHITMAN, C. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- WINKLER, J. (1994). *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Manantial. (Título original: *The Constraints of Desire*, New York, 1990).