



“El marido de la generala”: escena de la
vida conyugal en *Asambleístas* de Aristófanes
(vv. 520-570)*

Claudia N. Fernández
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

“El marido de la generala”: escena de la vida conyugal en *Asambleístas* de Aristófanes (vv. 520-570).

Resumen

En la escena previa a la exposición del plan utópico de Praxágora, vale decir, cuando todavía no se ha promulgado la disolución de la familia, la heroína debe enfrentar en las puertas mismas del hogar a su esposo Blépiro, demandante de una respuesta convincente que pueda justificar su enigmática ausencia en horas tempranas con ropas masculinas. En el desarrollo de estas pocas líneas Praxágora hace gala de una inteligencia que la coloca en una posición de ventaja y en amplio dominio de una situación que bien podría resultar embarazosa. Si tenemos en cuenta que, con la sola excepción del pasaje en que Mirrina engaña a su marido Cinesias (en *Lisístrata*), no hay en la comedia conservada de Aristófanes otros pasajes en que esposos y esposas se enfrenten en situación de diálogo, la citada escena de *Asambleístas* cobra una importancia inusual como testimonio para evaluar la visión cómica de las relaciones conyugales. No en vano fue calificado como uno de los momentos más efectivos de la pieza. Sin éxito Blépiro intenta reafirmar su autoridad atrapado en las redes del embaucamiento femenino.

Palabras clave: *Asambleístas* | Aristófanes | Praxágora | Blépiro

“The Lady General’s Husband”: scenes of married life in Aristophanes, *Assemblywomen*, 520-570.

Abstract

Previous to the exposition of Praxagora's utopian scheme, when the family dissolution has not been proclaimed, the heroine has to confront her husband Blepyrus, who demands a convincing answer to explain her enigmatic departure in male clothes early in the morning. Along these lines, Praxagora exhibits the intelligence, which puts her in a profile place, in control of the embarrassing situation. With the exception of Myrrhine's scene, when she deceives her husband Cinesias (*Lysistrata*), there is no other piece in Aristophanes' extant comedies where husband and wife confront each other in dialogue, so the cited scene of *Assemblywomen* achieves unusual significance as an evidence to measure the comic vision of marital relationships. No wonder it was considered one of the most effective moments of the play. Unsuccessfully, Blepyrus tries to reassert his authority trapped in the nets of feminine tricks.

Keywords: *Assemblywomen* | Aristophanes | Praxagora | Blepyrus

Es frecuente leer que entre los antiguos griegos existía un modelo de relación recíproco entre las esferas de lo público y lo privado, de un lado, y el ámbito específico de los hombres y las mujeres, del otro.¹ Sin embargo, a decir verdad, la exclusión del varón del espacio del *oikos* a favor de su participación en el espacio de la *polis* es del todo aparente. Oportunamente se han puesto en tela de juicio tales afirmaciones reparando en el hecho de que para los griegos la familia era demasiado importante como para dejarla en manos de las mujeres (Pomeroy 1997). De la misma manera que sucede en otros ámbitos institucionales de la Atenas clásica, en la estructuración jerárquica del *oikos* se pone de manifiesto la dominación masculina en los tres roles en los que el hombre ejercía la autoridad dentro del hogar: como esposo, padre y amo.

La escena que vamos a analizar echa luz precisamente sobre las relaciones jerárquicas en el seno de la familia, pues se trata del diálogo entre los esposos Blépiro y Praxágora, un pasaje muy breve que inscribe la intrusión de lo doméstico en el desarrollo de una intriga cuya temática central es la reforma del estado.² No hace falta recordar que en *Asambleístas* de Aristófanes, una de las dos últimas comedias conservadas del comediógrafo, la heroína Praxágora lleva a cabo una verdadera revolución política, basada en la comunidad de los bienes, de las mujeres y la equidad de los sexos.³ Los cincuenta versos en cuestión (520-570) se destacan estructuralmente por encontrarse enmarcados entre

la segunda párodos (478-519), que pone en escena el reingreso de las mujeres exitosas luego de haber obtenido el traspaso del poder político por el voto de la Asamblea, y, hacia el final, por el agón formal de la pieza, momento en que Práxagora, elegida la "general" entre las mujeres (246), promulga los principios básicos sobre los que se asienta su utopía comunista (571-709).⁴ Blépiro permanece en escena durante el agón, pero sólo para cumplir un deslucido rol bufonesco en el espacio en que habitualmente el antagonista deja escuchar su voz opositora. La instancia es ilustrativa de lo poco que tienen para decir los hombres en esta comedia.⁵

Nos encontramos, pues, en los momentos previos a la promulgación de las reformas, vale decir, cuando todavía no se ha estatuido la disolución de la familia, según promueve el decreto de Praxágora con medidas como la libre unión de los sexos, el fin de la separación entre las casas y la educación comunitaria de los niños. Es por ello que Praxágora, todavía esposa de Blépiro, debe responder a las demandas inquisidoras de su marido que la intercepta en el instante mismo en que ella intenta entrar a la casa, para dejar en su lugar el atuendo masculino que había robado con el fin de inmiscuirse en la Asamblea. Las mujeres, disfrazadas con las ropas de sus esposos, han hecho posible el enroque del poder político. Recordemos también que a causa del robo, el pobre de Blépiro ha debido echar mano de la vestimenta de su mujer cuando urgido por la necesidad sale durante la madrugada a evacuar sus intestinos, de cara al público. Estando precisamente en estos menesteres, Blépiro se entera de que las mujeres poseen ahora el destino de la ciudad.

El éxito del plan de las mujeres se basa primordialmente en la planificación y el ensayo, este último recreado detalladamente durante el prólogo de la comedia.⁶ Nada ha quedado librado al azar. Se ha extremado el cuidado no sólo en la vestimenta sino en la apariencia general toda – ellas han procurado verse velludas y bronceadas, han ejercitado la forma de hablar masculina (117ss.) y la modalidad varonil de llevar el bastón (150) o atar las sandalias laconias (269-270), de modo que ningún imprevisto pusiera en peligro la concreción de lo pactado. Hasta podría hablarse del carácter obsesivo de la protagonista que reclama exactitud en la ejecución (162).⁷ Con la misma disposición previsora Praxágora, el verdadero líder entre el grupo femenino, aconseja a sus mujeres, ya de vuelta de la Asamblea, despojarse de la totalidad del disfraz arrojando cada uno de los componentes lejos de sí, no sea que algún hombre eventualmente las viera (506ss.). Y entendemos que ella pretende llevar a cabo lo aconsejado cuando sorpresivamente Blépiro la enfrenta, lo que viene a significar que es ella misma la que se encuentra a punto de hacer fracasar el plan. En su afán por mantener oculta la verdad, Praxágora despliega una serie de improvisadas estrategias que dan sobradas muestras de la magnitud de su habilidad que preferimos calificar de histriónica en su conjunto, antes que limitadamente retórica.⁸

La escena es del todo intersticial, pero ha llamado la atención de los estudiosos de la pieza que la han calificado de "efectiva" (Rothwell 1990) y "brillante" (Ussher 1986)⁹ y es que ella exhibe en su artificio la magistral mano del autor. Muy pocas líneas bastan para sancionar la derrota de Blépiro, cuyas facultades para interrogar se dejan leer como el intento, finalmente fallido, de reafirmar su autoridad en un hogar donde ha sido

despojado hasta de sus ropas. Sólo en apariencia lleva “la voz cantante” en este diálogo que inaugura con la pretensión de retener el poder que posee el interrogador sobre el interrogado. Praxágora sabe que no puede responder con la verdad, pues no le está permitido revelar dónde ha estado y, por lo tanto, esquivo primero la cuestión haciéndose la desentendida: “¿Qué te pasa, amigo?” (520). La ocasión la toma por sorpresa y debe darse tiempo para imaginar una respuesta convincente. Con sutileza toma las riendas del diálogo para desviarlo hacia donde la verdad no pudiera descubrirse. Gran parte del éxito de la protagonista reside precisamente en esa rapidez que deja al interlocutor desarticulado, vale decir, revierte la lógica del intercambio dialógico colocando al interrogador a merced del interrogado. De esta manera, antes de ser acusada, Praxágora niega haber visitado a un amante, algo que Blépiro todavía ni siquiera se ha atrevido a mencionar, pero que bien podría ser su preocupación primera. Adelantarse a la acusación resulta la mejor defensa. Pero además, como si se tratase de un verdadero juicio, ofrece ella las pruebas del caso cuando afirma que no exhala perfume de su cabeza (524). La asociación entre el afeitado, el adorno y el sexo se verifica en otros testimonios griegos. En Lysias (*Discurso de defensa por el asesinato de Eratóstenes*), por ejemplo, Eufileto menciona la pintura del rostro de su mujer como prueba de la aventura amorosa que la mantiene ocupada.¹⁰ Por otro lado, no debemos interpretar los temores inconfesados de Blépiro sobre los posibles amoríos de su mujer como la manifestación de una sensibilidad determinada por los celos –un sentimiento al parecer ajeno a las relaciones conyugales griegas–, sino más bien como la demostración fehaciente de su miedo ante la posibilidad de tener por propios los hijos

ajenos.¹¹ La función primordial de la mujer en el *oikos*, recordemos, era la de procrear herederos legítimos, futuros ciudadanos para la *polis* de Atenas.¹² Lejos está Blépiro de imaginar que en la nueva sociedad de Praxágora los hombres ni siquiera podrán reconocer a sus propios hijos (635-637).

Pero Praxágora todavía no ha respondido a la pregunta primera ("Tú, ¿de dónde vienes, Praxágora?", 520) y Blépiro retoma el interrogatorio haciendo ahora hincapié en las notas más llamativas de su ausencia: la hora de la partida (el amanecer, 526) y el atuendo masculino que la acompañaba: manto, bastón y sandalias laconias (527, 535ss.). No queda otra salida más que el engaño y Praxágora, verdadera heredera de la Pandora hesiódica, equipada por Hermes para seducir y engañar, utiliza con virtuosismo las heredadas dotes. Es este proceder doloso el que precisamente la legitima como mujer. En momentos previos las propias mujeres se habían hecho cargo de la fama que las vinculaba con el engaño (238). Aun así, la situación para Praxágora es muy complicada pues pocas excusas podían resultar verosímiles para una mujer griega, si tenemos en cuenta que vivía recluida en su hogar durante la mayor parte del tiempo, a no ser que algún ritual religioso o la urgencia de un parto, como el que finalmente aduce Praxágora, la convocara a dejar la casa. No se contenta la heroína con la imagen solidaria que se forja de sí misma a partir de su disposición solícita para ayudar a su amiga parturienta, sino que esa misma entrega y preocupación la traslada hacia la persona de su marido, a quien dice dejar arropado en su manto (540-541), en tanto ella, mujer delicada y delgada según se describe, se rodea con el de su esposo a causa del frío (538-539).

Sin embargo, Blépiro no se deja engañar fácilmente y opone cierta resistencia inútil, sin duda motivadora de la sonrisa del público, cómplice de la heroína (529-543). No obstante, no todo es engaño. Ella afirma haberlo imitado en su caminar firme, golpeando fuerte los pies y haciendo retumbar el bastón sobre las piedras (544-546). Y efectivamente ha procedido de ese modo para engañar al resto de los hombres cuando junto con las otras mujeres ha ocupado las gradas de la Pnyx (Taaffe 1993: 121).¹³

En esta primera parte, la eficacia del valor dramático del diálogo se funda en la omnisciencia del espectador, que sabe que ambos personajes callan, por motivaciones diversas, aquello que primordialmente los preocupa, es decir, la concreción de la Asamblea. Praxágora, porque obviamente no puede decir que ha participado de ella, en tanto Blépiro también ha ocultado ante su mujer la verdadera causa de su desvelo: haber perdido la oportunidad de hacerse de los tres óbolos que le hubieran correspondido como asambleísta, desazón que ha encubierto bajo su papel de marido ofuscado, preguntando acerca del paradero de la esposa. Su actitud viene a dar crédito a la sostenida acusación a lo largo de la pieza acerca de la participación interesada de los asambleístas en pos de la retribución pecuniaria y el desinterés, en cambio, por los asuntos relevantes de la *polis* (185-188, 206-207, 301ss.). La confesión de este secreto surge en la mitad del diálogo y da pie al desarrollo de toda la segunda parte que prepara para la exposición programática del agón (547-570). El viraje se produce además en el momento de mayor explosión humorística. En ese preciso instante se pone al descubierto la obsesión obnubilante de Blépiro:

ΒΛ. Οἶσθ' οὖν ἀπολωλεκυῖα πυρῶν ἕκτέα,
ὄν χρῆν ἐμ' ἐξ ἐκκλησίας εἰληφέναι;
ΠΡ. Μὴ φροντίσης ἄρρην γὰρ ἔτεκε παιδίον.
ΒΛ. Ἡκκλησία;
ΠΡ. Μὰ Δί', ἀλλ' ἔφ' ἦν ἐγὼχόμην.

Blépiro: ¿Sabes acaso que has echado a perder los ocho cuartos
de trigo que debía tomar de la Asamblea?

Praxágora: No te preocupes. Pues dio a luz un varoncito.

B.: ¿La Asamblea?

P.: No, por Zeus, sino (la mujer) hacia cuya casa fui.
(vv. 547-550)

De aquí en más Praxágora acaba por componer un personaje a la medida de las expectativas de su marido. Finge ignorancia cuando éste le informa sobre la concreción de la Asamblea (550) y finge sorpresa cuando oye de boca de Blépiro que la ciudad fue entregada a las mujeres (555). Este desinterés por la vida política de Atenas quizá sea el reflejo más certero de la actitud de las mujeres griegas de la época, al menos sabemos que los hombres no esperaban otra cosa de sus esposas. Pero en Praxágora eso no es todo, porque termina silenciando cualquier objeción del marido al proyecto de las mujeres, haciendo propio un razonamiento típicamente masculino, por el cual se expresa la incredulidad de los hombres acerca de la capacidad femenina para manejar cuestiones ajenas a la casa.

ΒΛ. Ὑμῖν δέ φασι παραδεδοῦσθαι τὴν πόλιν.

ΠΡ. Τί δρᾶν; Ὑφαίνειν;

Blépiro: Dicen que a vosotras fue entregada la ciudad.

Praxágora: ¿Para hacer qué? ¿Tejer? (vv. 555-556)

El tejido es la labor doméstica femenina por antonomasia y pasa a ser uno de los símbolos genéricos de la feminidad más recurrentes a lo largo de la literatura griega, desde sus manifestaciones más arcaicas, como las de la épica, por ejemplo. En ese contexto la labor del tejido cifra las expectativas masculinas con respecto al comportamiento apolítico de las mujeres. En *Ilíada*, Héctor ordena a Andrómaca regresar a la casa a ocuparse del telar y la rueca, "que de la guerra se ocuparán los varones" (cfr. 6.490-493), y en *Odisea*, Penélope escucha sorprendida cómo su hijo le impone que vuelva a la habitación, al telar y la rueca, "que de hablar se cuidarán los hombres" (cfr. 1.356-359).¹⁴ Asimismo, se puede establecer una conexión significativa entre el tejido y el ambiguo discurso femenino, fuente de mentira y de verdad.¹⁵ Pensemos en el caso de Penélope, que dilata la boda con los pretendientes con la promesa falaz de concluir un tejido que no tiene fin. A la luz del paradigma que provee este mito, el tejido se inscribe en el mismo marco doloso que caracteriza el discurso de las mujeres.¹⁶

Insistimos en este desarrollo en destacar el hecho de que el robo de Práxagora no se limita a las vestiduras de Blépiro. También le ha robado, en forma más sutil ciertamente, la posibilidad de enunciar un razonamiento genuino de acuerdo con los patrones de su rol genérico. Blépiro no puede reconocerse como varón ni en su ropaje ni en su pensamiento, porque Praxágora se ha apropiado también de la ideología masculina. El esposo termina silenciado, graciosamente satisfecho, diríamos obscenamente despojado, exponiendo en escena toda su simplicidad. No sería desacertado compararlo con un niño, sobre todo si traemos a cuento la

papilla de puré que le toca en suerte en el festín del final de la pieza (1176).¹⁷

En las últimas líneas del diálogo, y ajena a toda verosimilitud, Praxágora abandona el papel de esposa sumisa, subordinada al patrón del hogar, para asumir el rol de la ideóloga de la nueva revolución. El desarrollo de la intriga demanda una metamorfosis tal, pues estamos a punto de escuchar de su boca en qué consiste la nueva legislación de Atenas. Por ello la comedia se desentiende de cualquier pretensión de verismo psicológico y no hay necesidad de que la heroína oculte sus verdaderos intereses. Durante la discusión con el marido ha desarmado a un eventual oponente. Las últimas palabras de Blépiro, antes del agón, ilustran con creces los logros de la actuación memorable de esposa fiel, verdadera guardiana del *oikos*. Es que enterado Blépiro de que no habrá ya más testigos ni delatores, lanza un ruego desesperado para no ser despojado de sus recursos de vida. En sólo cincuenta versos se ha visto obligado a transitar el largo camino que va de inquisidor a suplicante.¹⁸

Pero la comedia no es literatura y la *performance* teatral descansa tanto en signos acústicos como visuales. En consecuencia, un análisis de la vestimenta de los comediantes aportará una dimensión nueva para interpretar la escena.¹⁹ Al respecto la única información procedente del diálogo es la referida a la orden de Praxágora, ya mencionada por otra parte, acerca de la necesidad de que las mujeres se quiten prontamente de encima todo objeto masculino. Es de suponer que la acción sea ejecutada por ellas entre los vv. 504-513. Pero, ¿qué decir de Praxágora? Bien podría haber obrado como sus compañeras. Así lo entiende Sommerstein

(1999), que postula la posibilidad de que haya ingresado a su casa para dejar sus ropas entre las líneas 513 y 520. Lo cierto es que el texto dramático nada nos dice acerca de este desplazamiento. Es por eso que Ussher (1986), por el contrario, cree que Praxágora no ha tenido tiempo para semejante cambio de vestimenta y su marido la encuentra entonces con ropas masculinas cuando la intercepta.²⁰ La misma problemática se traslada a Blépiro. ¿Continúa el esposo vestido con el atuendo femenino que había lucido en la escena de su primera aparición (311ss.),²¹ o ha encontrado la ropa que su esposa ha dejado momentos antes? Es factible suponer cuatro situaciones en tal sentido: o ambos personajes llevan ropas femeninas, o ambos personajes están vestidos como hombres, o cada uno porta los atuendos propios de su género o los dos están travestidos.

No hay dudas de que cada una de estas opciones implica una lectura distinta de la escena. Sabemos que la comedia se vale reiteradamente del cambio de vestimenta, del disfraz genérico, como un fértil dispositivo humorístico. Saïd (1987) ha demostrado cómo esta manipulación del vestido se inscribe además en la ideología misógina del género cómico. El pasaje de lo masculino a lo femenino tiene consecuencias funestas para los hombres (Saïd 1987: 233). Por el contrario, las mujeres que han escogido las ropas masculinas legitiman de este modo su superioridad y se les reconoce el poder público típico de la sociedad patriarcal de la época.²² A decir verdad, *Asambleístas* es la única comedia que presenta mujeres disfrazadas de hombres, porque pone en escena un cruce de vestimentas completo para ambos géneros ("cross-dressing"), un "juego intersexual".²³

Al respecto, Olson (1989), rechazando la interpretación que hace Ussher (1986) con respecto al desenvolvimiento dramático del pasaje en

cuestión –y en esto fue seguido por Sommerstein–, sostiene que tanto Praxágora como Blépiro han recuperado sus vestimentas, afirmación que, a nuestro entender, no puede ser confirmada. Su tesis se funda en la lectura del v. 503 tal como aparece en el manuscrito: χαῦται γὰρ ἤκουσιν πάλαι τὸ σχῆμα τοῦτ' ἔχουσαι ("Pues también ellas [Praxágora y sus compañeras] han llegado teniendo esta apariencia desde hace un tiempo"), contra la enmienda propuesta por Ussher: χαῦται γὰρ ἄκουσιν πάλαι τὸ σχῆμα τοῦτ' ἔχουσιν ("Pues inclusive ellas [las mejillas] desde hace tiempo llevan este disfraz contra su voluntad"). Esta línea cierra el parlamento de las coreutas y es precedida por la siguiente orden: "Detesten tener la barba en las mejillas", esto es: "Quitense las barbas". Ciertamente es que la enmienda parece del todo inmotivada para sostener, como lo hace Ussher, que Praxágora retiene la ropa de su marido, pues el manuscrito sólo informaría del rostro lampiño de Praxágora y sus compañeras, pero nada diría acerca de sus vestimentas. De hecho, al comienzo de la pieza, las mujeres aparecían ya vestidas de hombres, pero sin las barbas, situación que certifican las reiteradas órdenes de la protagonista que insta a sus mujeres a atárselas en la cara, para practicar, de esta manera, el modo de hablar masculino. Esta manipulación de las barbas está ligada a la facilidad con que podrían ser colocadas o quitadas del rostro, al mismo tiempo que sabemos de la incomodidad de su uso para las mujeres, por lo que hasta sería previsible que fuera el primer elemento del cual intentan despojarse. Por otra parte, además, la ostensión de la barba hubiera perturbado todo intento de Praxágora por justificar su ausencia delante de Blépiro, mientras logra en cambio ofrecer verosímiles excusas por llevar la ropa del marido.

A nuestro entender la escena adquiere relevancia si Praxágora retiene el atuendo masculino, porque el encuentro conyugal implica de este modo una situación de riesgo en relación con el desarrollo de la intriga. En ese caso, no habría tampoco necesidad de suponer, como lo hace Ussher (1986: 147), que Blépiro saliera vestido con su túnica, aunque descalzo, porque la luz del día le ha permitido encontrarla. Por el contrario, el enfrentamiento de ambos esposos travestidos potencia los efectos cómicos y subraya ciertos motivos fundamentales de la pieza. Por ejemplo, adelanta la disolución de las jerarquías en el seno del *oikos* (consecuencia inmediata de las reformas femeninas), así como simbolizó en la primera parte de la pieza el trueque de los roles en la arena pública (la Asamblea). Por otro lado, y en los términos que dicta el "poder del vestido", podría anticipar los éxitos y fracasos de cada interlocutor en este debate dialógico. Vale decir, acentuaría la discrepancia entre el esfuerzo denostado de Blépiro por ejercer la autoridad que le compete y su posición desventajosa frente a una mujer cuya inteligencia superior puede leerse en su ropaje masculino. Pero, sobre todo, explicaría la necesidad de Praxágora por parecer toda una mujer y su esmero por construirse una imagen de la feminidad basada en un compendio de atributos simbólicamente femeninos: ella alude en este breve pasaje a la fecundación de hijos varones,²⁴ quehacer que superpone hábilmente al peligro de la adicción al sexo sobreentendido en la mención del amante, se escuda, además, tras la ignorancia en los asuntos de la *polis* y el cuidado del esposo, y hasta responde a un patrón femenino de discurso jurando por las dos diosas, Deméter y Perséfone (532), y por Afrodita (558).²⁵ No se ha olvidado siquiera de nombrar el tejido.²⁶ Y hasta podría pensarse que

la persistencia del traje masculino en Praxágora sirva para destacar su carácter excepcional con respecto al resto de las mujeres, su perfil andrógino. Ella es la única que pudo internalizar una retórica masculina y por ello fue la oradora en la Asamblea. Frente a Blépiro, se muestra sabedora de los aspectos mentales de la masculinidad, expresando como propios pensamientos varoniles. Su androginia ciertamente advierte sobre un comportamiento desviado del código social de la época.

En razón de la mayoritaria presencia de esposos entre los personajes masculinos de las obras de Aristófanes, podría afirmarse que el matrimonio constituye el horizonte normal del ciudadano de comedia (Loraux 1993). Sin embargo, las esposas cómicas no alcanzan otra manifestación más que la discursiva o se limitan, en el mejor de los casos, a ser presencias escénicas fugaces e irrelevantes. Más raro aún, no llegan a entablar ningún diálogo con sus maridos. Por tal motivo, el encuentro de Praxágora y Blépiro viene a constituirse en una rara excepción junto con el ejemplo más transitado, el encuentro de Mirrina y Cinesias en *Lisístrata*, en pleno auge de la huelga sexual y la toma de la Acrópolis. La comparación de ambas escenas llama la atención sobre varios puntos de contacto en el modo en que ambos esposos ejercitan su poder y así lo han señalado los especialistas. Los dos hombres son honestos y hasta justos en el control que quieren ejercer sobre sus mujeres, pero a los dos les falta inteligencia para equiparar a la mujer que les ha tocado en suerte (MacDowell 1997). Los dos terminan siendo manipulados por ellas, uno por medio del sexo, otro por medio de la palabra y la actuación (Taaffe 1993). Las evasivas de

ambas esposas logran distraerlos y ninguno de los dos consigue lo que quiere (Rothwell 1990).

De Praxágora hemos destacado cómo, con gran pericia, logra escapar de las restricciones del hogar invirtiendo las divisiones tradicionales de la autoridad basada en las diferencias sexuales y todo ello sin que Blépiro logre darse cuenta. Su estrategia ha sido evitar la confrontación haciéndole escuchar lo que él precisamente quiere oír. De esta manera deja satisfecho a un marido engañado. No ha tenido necesidad de persuadirlo, lo suyo ha consistido en desarmarlo.

Los modelos femeninos de transgresión trágica subrayan el carácter bochornoso de que sea la esposa la que presida el hogar. Clitemnestra y su amante Egisto componen la pareja más famosa en tal sentido.²⁷ "Un varón sin dominación es un varón sin rol, luego no existe", afirma Wulff Alonso (1997: 224). También en este punto la comedia invierte los parámetros del género trágico, porque Blépiro se declara orgulloso de la autoridad de su esposa cuando expresa su complacencia de ser reconocido como el "marido de la generala" (727),²⁸ en lo que es una clara doble inversión de las costumbres atenienses. Por un lado, porque eran las mujeres las que recibían el nombre del esposo y por él eran identificadas. Por otro lado, es un verdadero absurdo la magistratura femenina. Nunca podremos saber en qué porcentaje debe medirse la proporción de realidad y de ficción que la comedia nos ofrece en su imagen de los hombres y las mujeres de la Atenas de la época. No obstante, podemos estar seguros de que los ciudadanos atenienses de ese tiempo han sabido reírse, sin temor, de los propios temores.

Notas

* Una primera versión del presente trabajo fue presentada en las "Segundas Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos", organizadas por el Departamento de Filología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo), 25 al 27 de abril de 2002.

¹ Sobre la inoperancia de las ecuaciones que equiparan los roles genéricos a los conceptos de naturaleza y cultura, lo público y lo doméstico, ver Foley (1981).

² No es la única intrusión de lo privado. Por el contrario, la obra desarrolla en varias escenas cuestiones individuales y domésticas, como el intento fallido de Blépiro de liberar sus heces (311ss.) o la salvaje disputa por los derechos sexuales entre tres viejas y su eventual amante (877ss.). Esta tensión entre lo político y lo privado podría justificar aquellas interpretaciones que consideran que las reformas de Praxágora no hacen sino convertir el estado en una gran casa (cfr. Said 1996, entre otros).

³ La asombrosa semejanza entre las reformas del estado en *Asambleístas* y la propuesta platónica de *La República* ha dado origen a una vasta literatura. Mayormente se acepta que uno y otro autor derivan sus ideas de una fuente común (contra Sommerstein 1999, que propone la influencia aristofánica en Platón). Sobre los estadios de la utopía en Grecia, ver Dawson (1992), sobre las utopías en Aristófanes, ver Auger (1979) y Zimmermann (en Rösler & Zimmermann 1991).

⁴ Seguimos la edición de V. Coulon (Les Belles Lettres)

⁵ La falta de iniciativa en Blépiro podría estar cifrada en su nombre parlante: "el que ve los hechos" (del verbo βλέπω), frente a Praxágora: "la que es efectiva en los encuentros públicos" (de πράττω y ἄγορα).

⁶ Allí se nos informa que la reforma fue pactada en la celebración de las Esciras (18, 59), ritual de participación exclusivamente femenina.

⁷ Sobre el éxito o fracaso de esta pretensión de ser tomadas por hombres, Taaffe (1993), por ejemplo, sostiene que el triunfo de la actuación de las mujeres se constituye en la prueba de la fácil construcción de las representaciones genéricas; Said (1996), en cambio, entiende que las mujeres nunca dejan de hablar como tales.

⁸ El trabajo de Rothwell (1990) sobre *Asambleístas* destaca muy especialmente la vinculación estrecha entre mujer, persuasión y retórica. También Said (1996) advierte que la retórica, lejos de ser incompatible con la feminidad, está asociada con ella a través de la imagen cómica de los oradores afeminados.

⁹ En la misma dirección McDowell (1995: 312): "This is the most effective piece of feminine bamboozling".

¹⁰ En *Lisístrata*, Mirrina dilata el encuentro con su esposo con la excusa de ponerle perfume (938ss.). La estrecha relación del afeitado femenino con el acto sexual también se pone de manifiesto en la escena de las viejas maquilladas que demandan los favores del joven (*Asambleístas* 877ss.). Cfr. también *Lisístrata* 42-45.

¹¹ Sobre los temores de los hombres y su relación con la defensa del *oikos*, ver Gardner (1989).

¹² La ley de Pericles acerca de la ciudadanía, del 451, reconocía sólo a los hijos de madre y padre ateniense.

¹³ Praxágora se excusa de haber llevado bastón y zapatos "para salvar el manto" (544), frase que ha recibido disímiles interpretaciones. Ussher (1986) aclara que las calles

atenienses eran peligrosas durante la noche, aludiendo a la posibilidad de algún robo; en cambio Taaffe (1993) entiende que los zapatos le servirán para mantener el manto limpio.

¹⁴ La misma idea reproduce Lisístrata en boca de su marido (*Lisístrata* 519-520), lo que es índice de la pervivencia de estos pensamientos en el hombre del s. V.

¹⁵ Al respecto, ver Bergren (1983) y sobre todo Marquardt (1993).

¹⁶ Irónicamente, las mujeres seguirán tejiendo durante el régimen comunista de Praxágora (654), cuando el trabajo sea cosa de esclavos. Es curioso observar que no cambian todos los roles. Los soldados, de acuerdo con la fundamentación de Praxágora, seguirán siendo hombres (233).

¹⁷ En esa misma dirección Auger (1997) señala que Blépiro viene a sintetizar la imagen de un ciudadano pasivo, inerte, infantil, lo que no es sino el símbolo de la "mise à mort" del político.

¹⁸ El tono fuerte del interrogatorio de Blépiro, en el comienzo, se deja entrever en la respuesta de Praxágora (ὦ μέλε, del v. 520) que denota cierta objeción (cfr. Ussher 1986: 147).

¹⁹ Hemos obviado otras cuestiones relevantes de la representación teatral como es la identificación del tercer interlocutor que aparece hacia el final de la conversación (564) para permanecer también durante la escena agonal siguiente. La crítica lo ha identificado como Cremes (Rogers) o, alternativamente, como el vecino de Blépiro (Willems).

²⁰ De la misma opinión Dover (1972: 191). Praxágora se quitaría el atuendo masculino recién en el v. 571 (terminado el diálogo), cuando ya no habría necesidad de que permaneciera disfrazada.

²¹ Blépiro aparece con túnica azafanada (331-332), calzado persa (319) y manto femenino (318). Sobre la descripción de cada uno de estos objetos, ver Stone (1984²).

²² Taaffe (1993: 111) se hace eco de la misma idea: "*Men in women's clothes embody a mockery of femininity and become symbolically stripped of their public power*". Esta inferioridad del hombre travestido a la que aludimos se hace explícita cuando el travestido es comparado con un cadáver, como lo hace el propio Blépiro (536-538), o en *Lisístrata*, en referencia al *próboulos* (611-613).

²³ La frase es de Zeitlin (1981) y ella la aplica a *Thesmoforiantes*.

²⁴ Zeitlin (1981, 1990) ha hecho hincapié en la capacidad específica de la mujer para la mimesis, entendida como una categoría explícita de lo ficticio, de "hacer creer". En su artículo sobre *Asambleístas* (1999) señala además la mención del parto, en esta escena, como una referencia a la fuente de poderío político de la mujer, un argumento que en la Asamblea las mujeres también enarbolaron en relación con el cuidado de los soldados (233-235).

²⁵ Cfr. Taaffe (1993: 120): "*Praxagora's linguistic abilities prove formidable later on when she meets Blepyrus after the Assembly meeting. Through language she creates an extremely feminine image of herself that will deceive her husband and conceal her recent escapade*".

²⁶ Olson (1989) no acierta a dar una respuesta satisfactoria a este dato que también le llama la atención: "*What is considerably more striking, however, is the submissive, distinctly 'feminine' rol that Praxagora adopts throughout the scene*" (226).

²⁷ Cfr. *Electra* de Eurípides, 930ss, cuando la protagonista impreca al cadáver de Egisto.

²⁸ El texto oscila entre el uso del término tradicional que designa a quien ocupa la magistratura (στρατεγός) con artículo femenino, y el nombre στρατεγίς (cfr. 246, 491, 727,

835, 870). Es habitual en las comedias femeninas la presencia de neologismos para designar a aquellas mujeres que tienen a su cargo ocupaciones habitualmente masculinas, como la heralda en *Asambleístas* 713, o la arquera escita en *Lisístrata* 184.

Bibliografía

-Ediciones

- COULON, V. (1954). *Aristophane: Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele*. Paris, Tome V.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1999). *The Comedies of Aristophanes, vol. 10. Ecclesiazusae*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Warminster.
- USSHER, R. G. (1986). *Aristophanes: Ecclesiazusae*. Edited with Introduction and Commentary by R. G. Ussher. Bristol, (1973₁).

-Bibliografía citada

- AUGER, D. (1979). "Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes" en *Les Cahiers de Fontenay* 17: 71-102.
- _____. (1997). "Figures et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane" en Thiery, P. & M. Menu. *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*: 361-377. Bari.
- BERGREN, A. (1983). "Language and the Female in Early Greek Thought" en *Arethusa. Semiotics and Classical Studies*, vol.16 N° 1 y 2: 69-95.
- DAWSON, D. (1992). *Cities of the Gods. Communist Utopias in Greek Thought*. New York.
- FOLEY, H. (1981). "The Conception of Women in Athenian Drama" en Foley (ed.) *Reflections of Women in Antiquity*. Philadelphia.
- DOVER, K. (1972). "Women in Assembly", en *Aristophanic Comedy*: 190-201. Berkeley & Los Angeles.
- GARDNER, J. (1989). "Aristophanes and Male Anxiety - The Defense of the OIKOS" en *GR xxxvi*, N° 1: 51-62.
- LORAU, N. (1993). "Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre" en Bremer, J. M. & E. W. Handley (edd.) *Aristophane*, Fondation Hardt vol. XXXVIII: 203-44. Vandoeuvres-Genève.

- MAC DOWELL (1995). "Women at the Assembly" en *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*: 301-323. Oxford.
- MARQUARDT, P. (1993). "Penelope as Weaver of Words" en Deforest, M. (ed.) *Woman's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of J. K. King*: 149-58. Wauconda.
- OLSON, S. D. (1989). "The Staging of Aristophanes, EC 504-727" en *AJPh* 110: 223-6.
- POMEROY, S. (1997). *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representations and Realities*. Oxford.
- ROTHWELL, K. (1990). *Politics and Persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*. Leiden.
- RÖSLER, W. & B. Zimmermann (1991). *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*. Bari.
- SAID, S. (1987). "Travestis et travestissements dans les comedies d'Aristophane" en *CGITA* 3: 217-48.
- _____. (1996). "The Assemblywomen: Women, Economy and Politics" en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford.
- SLATER, N. (1997). "Waiting in the Wings: Aristophanes' Ecclesiazusae" en *Arion* 5: 97-129.
- STONE, L. (1984₂). *Costume in Aristophanic Poetry*. Salem, New Hampshire, (1977₁).
- TAAFFE, L. K. (1993). *Aristophanes and Women*. London.
- WULFF ALONSO, F. (1997). *Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca.
- ZEITLIN, F. (1981). "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' Thesmoforiazousae". Philadelphia.
- _____. (1990). "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama" en Winkler, J & F. Zeitlin (edd.). *Nothing to do with Dionysos?*: 63-96. Princeton.
- _____. (1999). "Aristophanes: the performance of utopia in the Ecclesiazousae" en Goldhill, S & R. Osborne (edd.) *Performance Culture and Athenian Democracy*: 167-197.

Recibido: 9 de diciembre de 2002 Evaluado: 16 de diciembre de 2002
