

Laure K. Taaffe.

Aristophanes and Women,

London & New York, Routledge, 1994, xii + 214 pp.

Es el primer libro que propone una visión de conjunto de la mujer en la totalidad de las obras conservadas de Aristófanes. Está encabezado por un «Prefacio» y una «Introducción», la que considera algunos aspectos que dan cuenta del modelo teórico-metodológico de la autora. Por un lado, ofrece una breve síntesis acerca de las condiciones de producción del teatro griego antiguo. Resulta especialmente interesante la observación que surge de la pintura de vasos que ilustran escenas teatrales, las que siempre dejan al descubierto la ilusión del disfraz genérico, en el caso de actores a cargo de roles femeninos. Por otro lado, alerta sobre las diferencias de la representación de la mujer en la tragedia y en la comedia. Esta última exhibe, en manifiesta ostentación, la artificialidad de las convenciones teatrales; entre ellas, el hecho de que los papeles femeninos sean interpretados por actores. Taaffe continúa la línea crítica de reconocidas estudiosas feministas como Helen Foley y Froma Zeitlin, a quienes cita en esta Introducción, la que se cierra con precisiones conceptuales y metodológicas sobre el modelo de lectura genérica.

El libro consta de cinco capítulos, divididos, a su vez, en apartados temáticos. Los tres centrales están dedicados a las llamadas «piezas femeninas» y sus títulos trazan una entrelazada lectura de estas comedias: «Women as Women: *Lysistrata*», «Men as women: *Thesmophoriazusaë*» y «Women as Men: *Ecclesiazusaë*». El primer capítulo, en cambio, aúna el análisis de la representación cómica de las figuras femeninas en las obras anteriores al 411 a.C. Todas ellas contienen al menos un personaje femenino, ya sea esposa o hija del personaje masculino

central, personificaciones de conceptos abstractos, figuras mitológicas o viejas del mercado. En algunas comedias, como *Caballeros y Avispas*, la incidencia de las figuras femeninas no es tan relevante. Sin embargo Aristófanes, según lo señala Taaffe, no ha podido prescindir de los personajes femeninos, cuya presencia parece resultarle necesaria a la escena cómica. La autora hace hincapié en la relación de las mujeres con los contextos teatrales y metateatrales. En *Acarnienses*, por ejemplo la hija y la esposa de Diceópolis, canéfora, una, y espectadora del ritual de la Dionysia Rural, la otra, establecen ambas un marco teatral para la escena en la que intervienen. Se desprende de estas comedias tempranas, además, el valor de la figura de la mujer como emblema de una naturaleza engañosa y fraudulenta. Para Taaffe, incluso figuras como Eirene, Opora y Theoria, interpretadas tradicionalmente como símbolos de fertilidad, contienen además el estereotipo de la ambigüedad femenina. En *Aves*, se detiene especialmente en el análisis de la significación del personaje de Basíleia, fuente del poder de Zeus y una presencia crucial para que el héroe pueda cumplimentar su plan. Relaciona su presencia con el episodio mítico de Prometeo y Pandora en Hesíodo: Basíleia presentaría a Peisetero los mismos problemas que Pandora significó para la humanidad. Las constantes presencias femeninas al final de las comedias sugieren a Taaffe que la utopía no es tan ideal como parece.

Lysistrata se basa sobre determinados estereotipos de sexo y género y gran parte de su humor yace en la inversión de roles, por lo que el enfoque de Taaffe resulta especialmente fecundo. El capítulo contribuye con interesantes observaciones a medida que se revisa el comportamiento femenino en la obra, siguiendo la línea argumental. Destaca especialmente atractivas ambigüedades de la representación dramática de lo femenino en *Lysistrata*. Las mujeres se ven en la necesidad de asumir un rol masculino, pero para ello deben actuar el rol de la mujer según la imagen de la sexualidad masculina. Lo femenino, de esta forma, se construye miméticamente y la mujer es una

especie de «teatro en y de sí misma» (p. 54). Es muy clara la intención de Taaffe de enfatizar todo dato que conecte lo femenino con alguna línea de teatralidad o metateatralidad. Lo femenino no es sólo una construcción, sino una construcción falaz sostenida por hombres, lo que asegura la preeminencia de lo masculino sobre el escenario.

Admite Taaffe que la obra juega con los dos estereotipos tradicionales de la mujer: por un lado la esposa ideal, por el otro la mujer como ruina del hombre, inestable y falaz. Se detiene especialmente en el comentario de aquellas escenas, como la del próboulos o la de Mirrine y Kinesias, donde la problemática de la construcción genérica queda especialmente al descubierto. El agón con el magistrado hace hincapié en los roles de ambos géneros y produce la inversión visual de los mismos. Taaffe considera que se deconstruye en escena al actor masculino que juega un rol femenino. La escena de Myrrine (una obra dentro de otra obra) pone en evidencia de qué forma su femineidad es una construcción falsa de la imagen de la mujer «sexy». La aparición de Diallague como símbolo de paz no resulta sorprendente a la luz de las comedias anteriores. Taaffe sostiene que está representada por un actor masculino disfrazado de mujer desnuda, negando así la posibilidad de que una mujer real esté presente sobre el escenario griego, como otros especialistas han postulado. Por otra parte, su muda participación reubica a la mujer en su tradicional papel de objeto de intercambio entre los hombres.

En el análisis del personaje de Lysístrata, Taaffe adhiere a la posición de Henderson («*Lysistrata* The Play and Its Themes») que la considera una mezcla de atributos femeninos y masculinos. Postula que la idea del acceso de la mujer al protagonismo cómico pudo deberse a la disminución real de la cantidad de hombres a causa del desastre de la expedición a Sicilia. Es central la especulación de que tanto la heroína como sus pares estén representados por hombres. Para Taaffe la obra no es una

puesta en escena de femineidad como Rosellini había propuesto («*Lysistrata*: Una mise en scène de la féminité»), sino una celebración de la masculinidad y un regreso a los valores tradicionales.

El enfoque de la autora en el análisis de *Thesmoforiantes* acentúa los mismos rasgos que destacó en *Lysistrata*, aunque esta vez la mayor parte de las observaciones se centra en los personajes masculinos. Nuevamente el poder de los hombres se reafirma y la inversión de roles juega un papel fundamental en la presentación de sugerentes alternativas de representación genérica. Por un lado el pariente, que es un hombre en ropas femeninas, dentro de un festival de mujeres, en defensa de otro hombre, Eurípides. Taaffe lo considera un «Dionysos cómico» (p. 85), espectador y espectáculo al mismo tiempo se resiste al rol femenino y su representación es una misión imposible. Su masculinidad no puede esconderse totalmente. Por otro lado está Agathón, quien biológicamente hombre, elige actuar como mujer por razones poéticas. Taaffe llama la atención sobre la seguridad de su actuación, tanto física como lingüística, y sobre su llamativa mezcla de género y sexo que produce una efectiva incongruencia humorística. Clístenes, por su parte, permanece hombre pero representa a las mujeres en la asamblea masculina. La autora interpreta que, a pesar de ser biológicamente hombre y funcionar en un mundo masculino, su identidad genérica es femenina. Su análisis exhaustivo, persuade de que ninguna representación masculina ha logrado tener éxito en crear una ilusión de mujeres, tampoco las mujeres «reales» pueden verse completamente como hombres.

La autora traza recurrentes simetrías en sus afirmaciones y enfatiza, a veces demasiado, el juego de planos de inclusión (cajas chinas). Por otro lado es cierto que la obra invita a atrasar ingeniosos paralelismos. Por ejemplo, mientras el pariente se viste y actúa como mujer en el festival, las mujeres

proceden como hombres en la *ecclesia*. Observa, también con acierto, que las parodias eurípideas a *Télefo*, *Helena* y *Andrómeda* indicarían que lo que Aristófanes objeta y crítica a Eurípides, no es más que la adopción de rasgos esenciales de su propio humor, como son el escape, el engaño y la femineidad. Deconstruye la tradicional visión crítica que identifica la tragedia con lo femenino y la comedia con lo masculino y demuestra, que la comedia necesita de lo femenino para existir.

La lectura genérica de *Asambleístas* repite y profundiza los presupuestos que habían sostenido el análisis de *Lysístrata* y *Thesmoforiantes*. Lo más atractivo del capítulo se encuentra en las conclusiones que proyectan el problema de la construcción genérica en esferas extrateatrales. Al igual que *Lysístrata*, el final de la comedia vuelve a restaurar el orden genérico establecido. En él ve Taaffe la advertencia a la ciudadanía ateniense de que los impostores pueden gobernar y de que el poder puede ser ganado con las tácticas del engaño y el artificio propio de los actores. El procedimiento mimético de las mujeres para obtener el poder político hace explícita la conexión entre la masculinidad y el gobierno competente. Sin embargo las mujeres nunca llegan a ser ilusionariamente hombres, pues algún elemento traiciona su disfraz.

Extensamente la autora ejemplifica con pasajes de la pieza los motivos que considera significativos en *Asambleístas*, como el engaño, la decepción, el paralelismo entre *ecclesia* y teatro, el comportamiento propio de cada género, los accesorios, el disfraz físico y sobre todo el lingüístico, el valor de la vestimenta, la actuación. Las mujeres adquieren cierto grado de poder público arropadas con trajes masculinos. En cambio los hombres, en ropa femenina, connotan siempre una burla degradante de la femineidad. En esta comedia, empero, ambos géneros son objetos de degradación y se prueba también que pueden ser eliminados rápidamente.

En la consideración del nuevo orden impuesto por Praxágora, Taaffe repite lecturas feministas anteriores que desarrollaron especialmente la idea de un *oikos* ampliado. La caracterización de Praxágora, como la de Lysístrata en su momento, examina sus peculiaridades. Sólo ella logra hablar a la manera masculina, con recursos retóricos compone un discurso en forma tradicional, sobre tópicos adecuados. Retiene, para su ventaja, la maña propia de su naturaleza femenina. Para el lector poco atento Taaffe vuelve a recordar que, después de todo, Praxágora «es un hombre bajo su traje» (p. 123). Bien reconoce Taaffe que el final de *Asambleístas* no ofrece una resolución satisfactoria. No hay rejuvenecimiento, ni fiesta, sólo caos. El gobierno de las mujeres se derrumba socavado por sus propios principios.

El último capítulo revisa el cambio que se produce en la representación dramática de las figuras femeninas de *Ranas* y especialmente de *Plutos*. Lo femenino parece perder su calidad metateatral y sobre todo la última comedia conservada muestra un claro corte con el pasado. Concluye con una rápida visión de comedias posteriores a las de Aristófanes; comenta brevemente a Menandro, Terencio, Plauto y hasta a Shakespeare (*As you like it*).

Las notas a los capítulos evidencian una muy buena documentación, lo mismo que la exhaustiva Bibliografía expuesta al final. Cierra el libro un «Index» general y un índice de pasajes literarios discutidos, según autor, obra y número de verso, de suma utilidad. Sin dudas, *Aristophanes & Women* hace una importante contribución a la investigación de Aristófanes en general, y a la crítica genérica en particular. Uno de sus principales aportes reside en la preocupación de la autora por no olvidar el perfil «performativo» del texto, y combinar la lectura genérica con la semiótica teatral.

Claudia N. Fernández
Universidad Nacional de la Plata, Argentina.