

EL USO DE LA ESTICOMITIA EN EURÍPIDES Y ARISTÓFANES. ANÁLISIS DE LA PARODIA DE *HELENA EN LAS TESMOFORIAS*

Álvaro Andrés Sáenz Alfonso

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

aa.saenz364@uniandes.edu.com

Resumen

Es generalmente aceptada la tesis de que Eurípides es el antecesor dramático directo de Menandro. Esta tesis supone además que Aristófanes, a pesar de ser el autor de comedia más antiguo que se conserva, tiene poca relación con la tradición cómica posterior. No obstante, las obras de Aristófanes están llenas de referencias a la tragedia de Eurípides. Este trabajo se centra en analizar la parodia que de la tragedia Helena hace Aristófanes en su comedia *Las Tesmoforias*. Con este análisis quiero demostrar que ciertas características propias del arte trágico euripídeo, en especial el uso de la esticomitia, pasaron a ser parte constitutiva del género de comedia gracias a que Aristófanes, al parodiar a Eurípides, las incorporó al género.

Palabras clave: parodia – comedia - Aristófanes – Eurípides – esticomitia – tradición.

Abstract

It is generally accepted the idea that Euripides is the main dramatic ancestor for Menander. This idea supposes also that Aristophanes, the oldest comedy author we still keep, is slightly related to the Western comic tradition. Nevertheless, many of the plays by Aristophanes are full with references to the tragedies of Euripides. This paper is focused in analyzing the parody that Aristophanes makes of Euripides's Helen in his comedy

Thesmophoriazusae. With this analysis, I try to prove that some of the main characteristics of euripidean Tragedy, specially the use of the stichomythia, became a essential part of the comic genre, thanks to it inclusión to the genre that Aristophanes did trough his parody.

Keywords: parody – comedy – Aristophanes – Euripides – estichomythia – tradition.

Bastante difundida es la idea de que el antecesor dramático más directo de Menandro, de la comedia nueva y, en últimas, de la idea moderna de comedia como género, es Eurípides y no Aristófanes, quien sería el mejor candidato por ser el comediógrafo más antiguo que conservamos¹. Tanto es así que, por ejemplo, el *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence* abre con un ensayo titulado “Euripidean Comedy”, escrito por Bernard Knox. En este ensayo, Knox defiende la idea de que, por un lado, “la comedia aristofánica no tiene descendientes”² (Knox, 2001: 4) y que, por el otro, en *Electra, Helena e Ifigenia en Táuride* empiezan a aparecer ciertos mecanismos y recursos extraños a la tragedia que culminan en *Ión* como una suerte de proto-comedia en el sentido ‘moderno’ del concepto³. Los

¹ La fuente más antigua que conservamos con esta tesis data del siglo II a.C. de la mano del biógrafo Sátiro (*Vit. Eur.* fr. 39 col. VII), según reporta Nesselrath (1993: 181). No obstante, en la crítica alemana esta idea aparece tan temprano como en Schlegel (1965: 176) alrededor de 1811 y es retomada, como veremos más adelante, por Nietzsche (1987:102) en 1872 con *El Nacimiento de la tragedia*. Esta tesis se fundamenta básicamente en la similitud en el tratamiento de los temas, personajes y trama que hay entre ciertas tragedias -no todas- de Eurípides y las comedias de Menandro, y que no están presente en Aristófanes. La tesis, como lo demuestra Knox (2001), sigue vigente y tiene bastante fundamento en las fuentes y en la tradición crítica.

² Traducción propia

³ De nuevo hay ecos de Schlegel (1965: 141) en esta afirmación, pues el

elementos que identifica Knox en estas tragedias y que considera se convertirán en rasgos esenciales de la comedia son cuatro: 1) El tratamiento y la puesta en escena de temas domésticos (comida, bebida, trabajo, problemas de la casa, problemas de enamorados y seducción de señoritas); 2) La construcción de tramas alrededor de un reconocimiento afortunado; 3) La resolución del problema por medio de un engaño maquinado generalmente por una mujer; y 4) La pérdida de conexión con la materia mítica, que implica un 'desinflamiento' de los personajes míticos más tradicionales (v.g. Helena y Menelao en *Helena*). Características similares a estas identifica Sátiro en su *Vida de Eurípides* (fr.39 col. VII), en especial los reconocimientos y el cambio de fortuna. No obstante, ya en Aristófanes se resaltan ciertas características del teatro de Eurípides que resultan innovadores y que concuerdan con lo expuesto por Knox y Sátiro. En efecto, en *Ranas* el personaje de Eurípides expone las siguientes cualidades de su nuevo arte: en primer lugar, el uso de un lenguaje menos elevado, comparado con el de Esquilo, y la inclusión de monodias (935-944); luego, la construcción de tramas más simples con la participación de todo tipo de personajes (mujeres, esclavos, doncellas y viejos) (945-951); y finalmente, y relacionado con el punto anterior, Eurípides defiende el haber enseñado al pueblo a hablar, lidiar, engañar y salirse con la suyas al poner en escena tales acciones. Esto implica, también, la construcción de un arte trágico más accesible para el pueblo, para el que se vuelve más sencillo criticar la tragedia (953-ss).

Esta caracterización de Eurípides que aparece en *Ranas* está a la base del argumento de Nietzsche que afirma que en Eurípides

romántico alemán asegura que los temas de *Helena* son más propios de la comedia que de la tragedia.

la tragedia empieza a decaer. En efecto, el filósofo alemán en *El nacimiento de la tragedia* concluye, como con el resto de la tradición, que es Eurípides el padre de la comedia nueva, es decir, de Menandro, lo que implica la muerte de la tragedia: “Esa agonía de la tragedia fue obra de Eurípides; aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de comedia ática nueva” (1987: 102)⁴. Al usar a Aristófanes como principal fuente crítica de Eurípides y amarrar esta caracterización con una interpretación negativa de la tragedia euripídea, Nietzsche automáticamente establece una cierta rivalidad entre el cómico y el trágico. Esto pues si es gracias a que Aristófanes identifica ciertas características ‘distintas’ en Eurípides que hacen de su teatro algo ‘malo’ para la tragedia, entonces Aristófanes sería un fuerte crítico del arte de Eurípides y en este no vería nada bueno. O al menos así lo toma Knox al aislar a Aristófanes de la línea de sucesión de la comedia: Eurípides innova, la comedia nueva toma y transmite, Aristófanes se aleja y critica, sin tener herederos.

Esta línea de argumentación trae consigo serios problemas: en primer lugar, separa tajantemente a la comedia antigua y a la nueva, haciéndolas casi dos géneros distintos. Aristófanes queda completamente aislado de una tradición en la cual él es el representante más antiguo que conservamos. Esta visión se ve acentuada cuando se presentan las diferencias entre la comedia antigua y la nueva (la desaparición del tinte político, de los chistes vulgares y de la coyuntura histórica) que hacen de los dos tipos de comedia manifestaciones dramáticas muy distantes y que terminan por exaltar la comedia nueva y degradar la antigua⁵. En segundo lugar, y como lo presenta

⁴ Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

⁵ Esta tesis también data de la antigüedad. Plutarco en la *Comparación de*

muy bien Nesselrath (1993), esta tesis deja de lado dos otras fuentes antiguas que presentan tesis alternativas sobre quién es el antecesor dramático de Menandro: por un lado, una biografía de autor desconocido de Aristófanes que asegura que en *Kókalos*, la última obra del comediógrafo, hay escenas construidas alrededor de la seducción y de algún reconocimiento que, como ya vimos, son características de la nueva comedia; por el otro, una entrada en *Suda* (α 1982) que asegura que Anaxandrides, un comediógrafo poco conocido de la comedia media, fue el primero en introducir seducciones e historias de amor en el teatro antiguo.

Aunque sea difícil establecer realmente la paternidad del género cómico, es de notar que ya desde la antigüedad este era un problema interesante para la literatura. Es de hecho significativo que tan temprano como en Aristófanes, estando Eurípides vivo y en plena producción teatral, surjan apreciaciones como la de *Ranas* en las que se diga explícitamente que la tragedia euripídea es innovadora y se diga por qué y que luego estas características resulten ser las principales que el género cómico ostentó en la antigüedad. Por esto es difícil negar de entrada la tesis que, por decirlo así, ha resultado más exitosa a la hora de definir quién es el padre de la comedia nueva. Pues, como se ha mostrado acá, Eurípides fue el primero que en la tradición teatral que hoy conservamos construyó tramas alrededor de engaños, cambios de fortuna, reconocimientos afortunados,

Aristófanes y Menandro (853b-854d) señala que la comedia de Aristófanes es extremadamente vulgar y que presenta a los personajes peores de lo que son. Por el contrario, Menandro compone una poesía más culta y construye personajes universales, imitando a cada quien a su medida. En el siglo XX, esta tesis reaparece en autores como Petrie (1946: 159-161). Estas distinciones son bastante fundamentales y alimentan la idea de que difícilmente haya continuidad entre la versión más antigua de la comedia y la de Menandro.

seducción de doncellas y enamoramientos. Cosas que hoy en día asociamos más a la comedia que a la tragedia por ser temas cotidianos que requieren de personajes menos elevados y más comunes.

No obstante, aceptar esta tesis no implica, como quisieran Nietzsche y Knox, aceptar que Aristófanes no tiene ningún tipo de influencia en la tradición cómica ni que en Eurípides recaiga toda la responsabilidad por la innovación. Si bien es cierto que Aristófanes critica fuertemente en el pasaje de *Ranas* ya mencionado a Eurípides y que también lo hace en otros lugares de su obra⁶, no por esto ha de pensarse que Aristófanes se aleje de las innovaciones de Eurípides. Es decir, no ha de considerarse que su crítica sea del todo negativa: él no está señalando que estas características sean malas para el teatro ni nada por el estilo. Todo lo contrario. En este texto quiero probar que Aristófanes en su crítica al teatro de Eurípides está identificando ciertas innovaciones que le parecen interesantes e útiles para la comedia. En este sentido, sigo la propuesta de Nesselrath (1993), trabajo ya referido anteriormente. En su ensayo, este autor no solo presenta los tres testimonios que en la antigüedad postulan un padre distinto para la comedia nueva, sino que los trata de unificar. Así, la propuesta de este autor es que las características que concuerdan entre la tragedia de Eurípides y la comedia de Menandro se conectan a través de la parodia que hace Aristófanes: en primer lugar, en el *Kókalos*, Aristófanes construye una trama a la manera de Eurípides,

⁶ Además de *Ranas*, en *Tesmoforias*, *Caballeros* y *Nubes*, el teatro de Eurípides o Eurípides mismo son tema de ridiculización constante. En las demás obras también aparecen chistes más esporádicos que se refieren al trágico. Esto nos debería indicar que Aristófanes es un gran conocedor del teatro de su contendor y que tiene sus razones para hablar tanto de él.

en un ejercicio paródico no extraño a su trabajo; luego, los comediógrafos posteriores, como Anaxándrides, repiten estas tramas, considerándolas ya naturales del género cómico; y, finalmente, Menandro las explora y mejora, volviéndose el principal autor de comedia nueva que hoy conservamos.

En mi caso, me centraré en la parodia que hace Aristófanes en su obra *Tesmoforias* de la tragedia *Helena* de Eurípides. Con esto espero demostrar a partir de las fuentes de qué manera la parodia le permite apropiarse de ciertos mecanismos propios de la tragedia de Eurípides que resulten bastante útiles a la hora de construir el aspecto humorístico de la comedia. Afortunadamente tanto *Tesmoforias* como *Helena* se conservan en su totalidad, lo que permite tener mayor soporte textual para sustentar la idea que esboza Nesseralth sirviéndose de algunos fragmentos y uno que otro testimonio. También con esto, busco probar que la insistencia de Aristófanes en criticar y hablar acerca del teatro de Eurípides no implica un desprecio de este sino, por el contrario, supone un cierto grado de admiración, pues para lograr hacer un ejercicio paródico tan masivo como el que hace Aristófanes es necesario conocer muy bien y a fondo el material a parodiar. Así pues, en primer lugar definiré qué entiendo por parodia en el caso de Aristófanes. Luego, analizaré los versos parodiados por Aristófanes centrándome en la manera como Aristófanes se apropia del recurso de la esticomitia en las escenas de reconocimiento para aumentar el efecto humorístico dentro de su comedia.

El término 'parodia' no es extraño a la antigüedad y menos en contextos cómicos. La definición que nos ofrece *Suda* para el término παρωδούμενος (ser parodiado) (π 715) es extraída literalmente de un escolio al verso 8 de *Acarnienses* de, precisamente, Aristófanes. La definición es la siguiente: parodia

es ὅταν ἐκ τραγωδίας τι μετενεχθῆ εἰς κωμωδίαν (cuando algo es trasladado de la tragedia a la comedia)⁷. La traslación de algo propio de la tragedia (y por algo pueden entenderse temas, metros, personajes, escenas e inclusive versos) en el contexto cómico produce una dislocación que exige que el público tenga en mente el referente (de lo contrario, no se dará cuenta de que algo ha sido sacado de su contexto y puesto en otro, es decir, no identificará la parodia)⁸. Lelièvre (1954) hace un análisis minucioso de los distintos tipos de parodia presentes en la literatura antigua e identifica distintos modos en que se realizaba la traslación propia de este mecanismo: hay traslado de un tema épico a un contexto cómico (*Ranas*); hay uso de personajes cómicos en contextos épicos (*Batracomiomaquia*) o simplemente hay uso de versos, expresiones o escenas típicas de la tragedia en contextos cómicos (muchas obras de Aristófanes). En todo caso, la parodia ya en la antigüedad viene relacionada con cierto efecto cómico, que se deriva de la traslación de contextos: la risa es el principal efecto de la comprensión que tenemos como espectadores que lo que estamos viendo no debería estar ahí. Finalmente, el ejercicio paródico implica cierta maestría por parte de quien lo realice del material a parodiar, de modo que se logre el efecto cómico de la mejor manera posible⁹.

De manera similar, pero específicamente para el caso de Aristófanes, Tsitsiridis (2010: 363) identifica que la parodia no sólo implica la imitación de algún modelo lingüístico o verbal

⁷ Traducción propia.

⁸ Por esta razón, frecuentemente no entendemos el chiste o el mecanismo paródico en las comedias de Aristófanes, dado que carecemos del referente del que se está haciendo la parodia.

⁹ Sobre la parodia en la antigüedad es de necesaria referencia el trabajo de Rose (1993) que amplía y actualiza el trabajo de Lelièvre, incluyendo un interesante estudio filológico del desarrollo del término en la antigüedad.

(frases, expresiones, acentos) sino también de cuestiones extra verbales (como rituales, estructuras dramáticas, códigos de comportamiento de determinado grupo, etc.) y que requiere por parte de los espectadores la posibilidad de reconocer el original imitado, para que pueda existir el efecto cómico. El caso de las *Tesmoforias* es, sin temor a exagerar, una fuente inagotable de investigación para el tema de la parodia en Aristófanes; un ejemplo excepcional dentro del corpus antiguo y un caso excepcional dentro de las once comedias que conservamos del comediógrafo más antiguo. La manera en que esta obra está construida revela imitaciones paródicas a todos los niveles posibles: personajes, versos, escenas, actitudes, disfraces, técnicas teatrales y rituales son imitados y trasladados a un contexto cómico para hacer una reflexión profunda y humorística del teatro de Atenas, en especial el de Eurípides¹⁰. La trama de la obra es sencilla: Eurípides ha oído rumores de que las mujeres decidirán sobre su destino en las festividades de las Tesmoforias. Esto porque, según ellas, la manera en que Eurípides retrata a las mujeres en sus tragedias está generando desconfianza por parte de los hombres atenienses, pues todas las protagonistas de Eurípides son mujeres engañosas, traicioneras, lascivas y demasiado inteligentes. Para lograr su cometido, Eurípides acude a Agatón para que travista a

¹⁰ Bastante literatura crítica se ha ocupado de explorar los distintos niveles de parodia en la obra de Aristófanes y en esta comedia en específico. Además de Tsitsiridis (2010), ya mencionado, cabe resaltar el trabajo de Schlesinger (1937) que busca referir todas las parodias presentes en la obra de Aristófanes; Miller (1946) que se limita a buscar las referencias trágicas en *Tesmoforias*; Dane (1984), que usa las escenas paródicas para discutir acerca de las convenciones teatrales de la época clásica; y Clements (2014), que se encarga de identificar las referencias a la filosofía presocrática que están detrás de la parodia que ocupa los primeros versos de *Tesmoforias*.

un familiar suyo, quien se infiltra en la ceremonia y trata de defender a Eurípides. Las mujeres descubren rápidamente la trampa y, para escapar, el familiar de Eurípides arma todo un escenario en el templo donde se reúnen las mujeres e imita, de manera seguida, cuatro obras distintas de Eurípides (*Télefo*, *Palamedes*, *Helena* y *Andrómeda*)

La parodia que aquí nos ocupa ocurre entre los versos 845-923 de la obra e implica la traslación de personajes, versos (unos copiados al pie de la letra, otros modificados) y escenas de *Helena* de Eurípides. Como ya expliqué, en esta escena el pariente de Eurípides, disfrazado de mujer, está subido a un poste mientras lo vigila una mujer (Mujer 2^a) mientras el resto de personajes están buscando un arquero para atrapar al infiltrado. Eurípides ha logrado llegar al escenario gracias a las parodias anteriores y entonces, para engañar a la mujer vigilante, él y su pariente actúan como si fueran Helena y Menelao, respectivamente, montando toda una tragedia en frente del tercer personaje.

De los setenta y ocho (78) versos que componen este episodio, Aristófanes pone en total cuarenta y ocho (48) versos en boca de Eurípides y de su pariente actuando. Lo que deja treinta (30) versos para el personaje de la Mujer 2^a. De los 48 versos que son propiamente parodia, es decir, que pretenden imitar la tragedia de Eurípides, veinte (20) son tomados al pie de la letra del original trágico, tres (3) son tomados y modificados de manera cómica, uno (1) es tomado de Sófocles¹¹ y el resto

¹¹ Según noticia del escoliasta, el verso 870 es una "fórmula" trágica muy común y que aparece también en el *Télefo* de Sófocles. Nauck&Snell (*GTF*) lo consideran un testimonio válido para el fragmento 453 del trágico. Eso demuestra que los escolios antiguos a Aristófanes son de vital importancia a la hora de recuperar obras perdidas. En muchos casos, las obras parodiadas se han perdido (en el caso que nos ocupa, sólo conservamos una de las cuatro obras explícitamente

(24) es compuesto en tono trágico por el mismo Aristófanes. Estos últimos veinticuatro versos, de confección original del comediógrafo, son los más interesantes, pues son el resultado del ejercicio de reconstruir la estructura dramática del original en pocos versos. Es decir, estos veinticuatro versos articulan los otros parodiados, que son extraídos de distintas partes de la tragedia de Eurípides.

En *Helena* original, Eurípides pone en escena una versión alternativa del mito. En esta obra, Menelao naufraga en Egipto cuando vuelve después de asediar Troya. Allí lo espera Helena, quien nunca estuvo captiva en Troya sino que estuvo siempre bajo cuidado del rey egipcio por orden de los dioses. La Helena que Menelao rescató es sólo un fantasma y es designio del héroe en Egipto recuperar a su verdadera esposa. No obstante (y ahí el elemento trágico de la obra) el hijo del rey Egipcio no quiere cumplir su promesa y busca casarse con Helena (y matar a Menelao, si es necesario). La obra consta, pues, de dos partes principalmente: el reconocimiento y el plan de escape. Menelao llega vestido de manera andrajosa por su naufragio y le cuesta creer que la mujer que encuentra allí sea su verdadera esposa, y no la mujer que tiene resguardada en una cueva. Es por esto que la obra se ocupa tanto en describir una escena de reconocimiento y también es por esta escena que se considera que Eurípides es el padre de la comedia nueva, pues este esquema se repetirá bastantes veces en Menandro.

parodiadas de Eurípides). Los escolios antiguos, probablemente escritos cuando aún se conservaban mayor número de obras, sirven no sólo para informarnos de que estamos frente a una parodia sino también para recuperar títulos, nombres, versos partes enteras de obras perdidas. Aristófanes es, pues, una gran fuente de fragmentos de la tragedia antigua que desafortunadamente no llegó a nosotros.

Aristófanes toma únicamente versos de esta primera parte de la tragedia y por ende se encarga de parodiar solo la escena de reconocimiento (que ocupa más o menos hasta el verso 570 de la tragedia). Sin embargo, para que esta parodia tenga sentido y logre cumplir el objetivo dramático dentro de la comedia, estos casi seiscientos (600) versos han de reducirse a los escasos ochenta (80) versos que componen este episodio. Por 'objetivo dramático' me refiero, en este caso, a la función dentro de la trama de la comedia que esta parodia cumple, esto es, lograr engañar a la Mujer 2ª, con estrategias teatrales, para que el pariente pueda escapar. Para este efecto, Aristófanes toma versos del prólogo de la obra, en el que Helena explica su situación y se crea el pacto ficcional con el público; versos de la parte en que Menelao llega al palacio del rey y, finalmente, los versos que son el núcleo del reconocimiento entre ambos personajes.

La labor de Aristófanes no se limita a copiar y pegar, sino que implica, como ya dije, una reconstrucción rápida de los versos más importantes para crear la ilusión teatral. Puede decirse, pues, que consta de tres bloques principalmente distribuidos de la siguiente manera. Del verso 845 al 869, cuando aparece finalmente Eurípides en escena, se parodia el prólogo de la tragedia. En esta parte, Aristófanes toma versos del 1 al 58 del original (todos pertenecientes a la monodia de Helena) poniéndolos en boca del pariente. Del verso 870 al 902, Eurípides, haciendo de Menelao, llega al palacio y pregunta insistentemente qué lugar es ese y por qué Helena se está quejando. En esta parte, varios de los versos parodiados son tomados de personajes secundarios (que son más bien pocos, tomados de entre los versos 68 y 478 de la tragedia) y son usados simplemente con el fin de conectar el prólogo con el encuentro. Por esto mismo, la mayoría de los versos dichos por Eurípides

y su pariente son completamente compuestos por el propio Aristófanes. Finalmente, el bloque que ocupa del verso 902 al 923, traslada una gran cantidad de versos de la tragedia original ya que es, precisamente, donde finalmente Helena y Menelao se reconocen el uno al otro.

Ahora bien, como se puede deducir del análisis esquemático anterior, y como ya he apuntado un par de veces, la reconstrucción apresurada que hace Aristófanes de la primera parte de la tragedia implica mucho trabajo por parte de él y la inclusión nada deliberada del personaje de la Mujer 2ª, para quien está dirigido todo el artificio teatral. También, como expliqué con Lelièvre y Tsitsiridis, la parodia es un ejercicio que no solo implica trasladar elementos trágicos a un contexto distinto, en este caso el cómico, debe tener un efecto cómico también. En el caso de *Tesmoforias*, el elemento en el que recae el efecto cómico es en el personaje de la Mujer 2ª, quien tiene igual cantidad de versos que los otros dos personajes y que, por ende, no puede pasarse por alto.

En general se puede decir que la labor de esta mujer consiste en romper la ilusión teatral que los otros personajes pretenden crear para ella, recordándonos que lo que se pone en escena está salido de su contexto y causando risa en el espectador. Esta inclusión de un tercer personaje implica una doble translación, pues no solo se llevan personajes y versos propios de la tragedia a un contexto cómico sino que, específicamente en la parte del prólogo, se está rompiendo la estructura monódica propia del coro por medio del uso de la esticomitia. En efecto, los versos correspondientes al prólogo de *Helena* (1-69) están contruidos para introducir la atmósfera de la obra, explicando con elevado lenguaje la trágica situación que se va a poner en escena. No obstante, los trece (13) versos del prólogo que Aristófanes

traslada a su parodia no aparecen puestos en conjunto sino que son constantemente interrumpidos por las intervenciones de la Mujer 2ª, casi línea a línea, hasta completar veinticuatro (24). Esta construcción verso contra verso, llamada esticomitia, tiene un efecto bastante cómico en esta parte de la parodia, pues rompe con la ilusión trágica, rebaja el nivel excelso de su poesía a un nivel literal y vulgar. Veamos como ejemplo los primeros versos de la parodia:

PARIENTE. (*Haciendo de Helena*). Del Nilo son estas virginales aguas,

 río que en vez del celeste rocío, la llanura

 del blanco Egipto riega para su pueblo de oscuros...

purgantes

MUJER 2ª. Eres un mamarracho, por Hécate que trae la luz del día

PARIENTE. Mi patria no es desconocida

 Esparta; y Tindáreo es mi padre.

MUJER 2ª. ¿Ése tu padre, canalla? Frindonas, yo diría.

PARIENTE. Y mi nombre es Helena

MUJER 2ª. ¿Otra vez haces de mujer, y eso antes de sufrir el castigo por el travestido de antes? (*Ar. Th.* 855-863)¹²

La Mujer 2 crea el efecto cómico al irrumpir y responder, de manera grosera, a lo dicho por el pariente que se hace pasar por Helena. Además, desmiente todas las referencias propias del mito que el pariente quiere construir alrededor de su nombre, mencionando personajes que para el espectador ateniense debían resultar bastante comunes. Este ejercicio se repite a lo largo de la primera y segunda parte de la parodia.

¹² Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.

En la tercera parte, la escena de reconocimiento, este recurso de la esticomitia con la participación de la Mujer 2ª no se usa; Aristófanes simplemente transcribe al pie de la letra los versos 558 al 567 (con una sola modificación de carácter burlesco en el verso 564 para meter el ya conocido chiste de que Eurípides es hijo de una verdulera). Esto se debe a que la escena de reconocimiento original en Eurípides viene ya dada con esa forma. La escena consiste entonces en un intercambio línea a línea entre ambos personajes en un proceso de reconocimiento. Dubischar (2007a/b) identifica un uso especial de la esticomitia en la tragedia euripídea. Si bien este recurso aparece en el resto de los trágicos, en Eurípides cumple por primera vez una función de amplificación emocional. Para demostrar esto, Dubischar se centra en las escenas en las que un personaje da una mala noticia a otro (generalmente esta noticia implica la anagnórisis central de la tragedia). El intercambio línea a línea dilata el momento en que uno de los personajes se entera de las malas noticias. El público, que ya sabe de qué se trata la noticia, está a la expectativa de la reacción del personaje. Esta dilación entonces aumenta la emoción, trágica en este caso, que se deriva de este intercambio dialógico.

Aunque no lo explore, Dubischar (2007b: 197) reconoce que la esticomitia cumple una función similar de amplificación emocional en las escenas de reconocimiento y ésta que Aristófanes escoge es un buen ejemplo de esto. En la tragedia original, el espectador sabe quién es quién y está a la espera de que ambos personajes se reconozcan; la expectativa se crea, además, desde el tono lamentable que establece Helena en el prólogo. Así que ver cómo ambos personajes se reconocen con cada línea del intercambio dialógico aumenta la emoción, de alegría en este caso, que busca la escena. Aristófanes reconoce este mecanismo teatral en Eurípides y por eso mismo decide

usarlo para convencer a la Mujer 2ª de que está de hecho presenciando el reconocimiento entre dos esposos largamente separados para lograr rescatar a su pariente. No obstante, este mecanismo resulta fallido, pues la Mujer 2ª no se las cree. Veamos cómo se da el reconocimiento en la escena de las *Tesmoforias*. En este punto, la Mujer 2ª vuelve a ofender al pariente de Eurípides y a desmentir que él diga ser Helena. A lo que él responde:

PARIENTE. (*Haciendo de Helena*). Di lo que quieras
Jamás voy a casarme con tu hermano,
Y a ser infiel a Menelao, mi esposo, que está en Troya.
EURÍPIDES. (*Haciendo de Menelao*). ¿Qué me has dicho mujer? Vuelve a mí tus pupilas.
PARIENTE. (*Se quita el velo*). Tengo pudor de ti: me han ultrajado las mejillas.
EURÍPIDES. ¿Qué es esto? Me he quedado sin habla
¡Dioses! ¿Qué visión veo? ¿Quién sois, señora?
PARIENTE. ¿Y tú quién eres? La misma pregunta
Se nos viene a la boca a ti y a mí.
EURÍPIDES. ¿Eres griega o de esta tierra?
PARIENTE. Griega. Quiero saber lo tuyo yo también.
EURÍPIDES. Os veo, señora, muy semejante a Helena.
PARIENTE. Y yo a ti a Menelao; [...]
EURÍPIDES. Bien has reconocido a un varón infeliz
PARIENTE. ¡Oh qué tarde llegaste de tu esposa al abrazo!
(*Ar. Th.* 898-912)¹³

Como se ve, en este pasaje ha desaparecido a participación de la Mujer 2ª. Todo el intercambio ocurre entre ambos supuestos

¹³ Traducción de Francisco Rodríguez Adrados. La mayoría de estas líneas corresponden a los versos 558-567 de *Helena* de Eurípides.

esposos que con cada línea van acercándose al momento del reconocimiento. De algún modo, ambos ya han reconocido al otro, pero como la situación en la que se encuentran hace que tal encuentro sea imposible, se hace necesaria una confirmación. La manera en que está construida la escena causa lo que Dubischar (2007a: 17) denomina un efecto de amplificación por medio del incremento emocional: con cada línea se acumula un poco más de expectativa emocional¹⁴. Si no se construyera de esta manera, es decir, si el reconocimiento se diera en la primera línea cuando Helena menciona a Menelao, ni el espectador ni los personajes llegarían a sentir la emoción del reconocimiento a tal grado. Este uso estratégico de la esticomitia para amplificar el efecto emocional y capturar emocionalmente al público es, como bien identifica Dubischar (2007a: 17), un uso retórico del lenguaje¹⁵. Esta estrategia es, por lo tanto, una demostración de la acusación que Nietzsche, siguiendo a Aristófanes, hace: en Eurípides la retórica como una técnica entra con mucho más fuerza que en el resto de la tragedia¹⁶.

Ahora bien, ¿por qué Aristófanes decide replicar esta estrategia en la primera parte de su parodia? En un sentido, como ya dije, el trasladar versos propios de una monodia a un esquema esticomítico produce un efecto cómico producto de la

¹⁴ Esta denominación es extraída de Quintiliano (*Inst.* 8.4.3) refiriéndose a la figura retórica usada para aumentar el efecto emocional de un evento presentándolo más fuerte o grande de lo que realmente es. De esta manera, el uso de la esticomitia en Eurípides consistiría en aumentar el efecto emocional de una noticia (el reconocimiento en este caso) de manera gradual.

¹⁵ En el sentido que es propio del arte retórica ocuparse por la manera de atar emocionalmente al público para obtener el objetivo propuesto: convencer, conmover, etcétera.

¹⁶ Para profundizar el tema de la retórica en la tragedia eurípidea, vale la pena revisar Labiano (2006)

descontextualización de los versos trágicos. En la primera parte, como ya vimos, las intervenciones de la Mujer 2^a interrumpen el pretendido tono trágico del prólogo de toda tragedia. Sus palabras cómicas nos recuerdan que lo que dice el pariente de Eurípides como Helena no es otra cosa que teatro, actuación o fantasía y que ese tono trágico no tiene cabida en esta comedia. No obstante, la insistencia con que Aristófanes lo hace (la Mujer 2^a interrumpe al pariente seis veces en total) tiene el mismo efecto de amplificación emocional que el que luego se verá en la escena de reconocimiento. De la misma manera en que cada línea de la escena de reconocimiento suma emoción en los espectadores, cada intervención de la Mujer 2^a refuerza la idea cómica de la parodia, trayendo de vuelta constantemente a la conciencia de los espectadores el carácter descontextualizado de este pasaje. Así, la parodia no sólo genera risa sino que esta risa es ampliada conforme la Mujer 2^a sigue interrumpiendo la monodia de Helena.

Lo anterior es solo un ejemplo de cómo un elemento innovador de la tragedia de Eurípides resulta exitoso como mecanismo cómico en Aristófanes. La acusación de que en las tragedias de Eurípides los personajes comunes tienen voz y que el lenguaje se reviste de estrategias sofisticadas no es rechazada en absoluto por Aristófanes, sino que, por el contrario, es apropiada por este autor para lograr el efecto propio del género cómico. En contra de lo que plantea Knox, no es únicamente la comedia nueva la que identifica en Eurípides rasgos útiles para la comedia sino que el mismo Aristófanes, a la vez que critica, resalta y saca provecho de las estrategias innovadoras de Eurípides que para Nietzsche llevaron a la muerte de la tragedia. La esticomitia usada de esta manera (como mecanismo de amplificación del tono cómico de alguna escena) se vuelve un recurso más que recurrente en el resto de las comedias de Aristófanes y en las

comedias de Menandro¹⁷. Así pues, es claro cómo, de la manera en que Nesselrath (1993) propone, una de las características propias de la tragedia de Eurípides llega a formar parte esencial de la comedia gracias a la parodia que Aristófanes hace.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernardakis, C. M. (ed.). (1888-1896) *Plutarchi Moralia*. Leipzig.
- Bernhardy, G. (ed.). (1853). *Suidas*. Halle.
- Clements, A. (2014). *Aristophanes' Thesmophoriazusae : philosophizing theatre and the politics of perception in late fifth-century Athens*. Cambridge University Press.
- Dane, J. A. (1984). Aristophanic Parody: "Thesmophoriazusae" and the Three-Actor Rule. En *Theatre Journal* 36 (1), pp. 75-84.
- Dubischar, M. (2007a). 'Microstructure' in Greek Tragedy: From Bad to Worse – Wrong Guesses in Euripidean Sticomythia (Including a Comparison with Aeschylus and Sophocles) Part I. Description and Analysis. En *Mnemosyne* 60 (1), pp. 1-24.
- (2007b). 'Microstructure' in Greek Tragedy: From Bad to Worse – Wrong Guesses in Euripidean Sticomythia (Including a Comparison with Aeschylus and Sophocles) Part II. The Larger Context. En *Mnemosyne* 60 (2), pp. 196-212.
- Knox, B. (2001). Euripidean Comedy. En Segal, E. (Comp.). *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence* (pp. 3-26). Oxford: Oxford University Press.
- Labiano, J. M. (2006). Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica. En *Studia Philologica Valentina* 9 (6), pp. 1-41.

¹⁷ Como principal ejemplo, léase la escena final de *El misántropo*, que consiste en un intercambio entre dos esclavos y el misántropo de la obra, construido en forma esticomítica y lleno de chistes físicos cuyo objetivo no puede ser otro que el mero entretenimiento del público.

- Lelièvre, F. J. (1954). The Basis of Ancient Parody. En *Greece & Rome. Second Series I* (2), pp. 66-81.
- López Férez, J. A. y Labiano, J. M. (trads.). (2001). Eurípides. *Tragedias*. Madrid: Cátedra. III vols.
- Miller, H. W. (1946). Some Tragic Influences in the Thesmophoriazuses of Aristophanes. En *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 77, pp. 171-182.
- Müller, C. (ed.). (1868). Satyrus. En *Fragmenta Historicorum Fragmenta*. Paris, p 151.
- Nesselrath, H. (1993). Parody and Later Greek Comedy. En *Harvard Studies in Classical Philology* 95, pp. 181-195.
- Nietzsche, F. W. (1978). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Petrie, A. (1946). *Introducción al estudio de Grecia. Historia, antigüedades y literatura*. (Alfonso Reyes, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Radermacher, L. (ed.). (1959). *M. Fabii Quintiliani Institutionis Oratoriae*. Leipzig: Teubner.
- Rodríguez Adrados, F. (Trad.). (1996). Aristófanes. *Los Acarnienses; Los Caballeros; Las Tesmoforias; La Asamblea de Mujeres*. Madrid: Cátedra.
- (2006). Aristófanes. *Las Nubes; Las Ranas; Pluto*. Madrid: Cátedra.
- Rose, M. A. (1993). *Parody. Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlegel, A. W. (1965). *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. New York: AMS Press, Inc.
- Schlesinger, A. C. (1937). *Indetification of Parodies in Aristophanes*. En *The American Journal of Philology* 58 (3), pp. 294-305.
- Tsitsiridis, T. (2010). On Aristophanic Comedy. En *ΠΑΡΑΧΟΡΗΓΗΜΑ. ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ*, Heraklion.