

LA ASAMBLEA DE MUJERES

Luis M. Macía Aparicio

La obra y su contexto

Como sucede con *Las tesmoforías*, *Lisístrata* y *Pluto*, no sabemos qué puesto obtuvo Aristófanes con esta pieza frente a los concursantes (seguramente cuatro) que compitieron con él, ni si presentó la obra en el concurso de las fiestas Leneas (enero-febrero) o en el de las Dionisias Urbanas (marzo-abril), ni si, como parece lo más probable, el 392 fue la fecha de aquella representación.

En todo caso, lo que es seguro, pues la propia comedia aporta pruebas indirectas de ello, es que la época de esplendor de Atenas había terminado hacía tiempo. Una docena de años antes, aproximadamente, su confrontación con Esparta en la Guerra del Peloponeso había concluido con su derrota total (404-403). Jamás Atenas consiguió recuperarse de ella. Los momentos inmediatamente posteriores a la entrada de Lisandro, el comandante de la flota de la Liga del Peloponeso que había aniquilado prácticamente a la ateniense en Egospótamos, como vencedor en el puerto ateniense de El Pireo tuvieron que ser especialmente duros: Atenas se vio forzada a entregar a Esparta los escasos restos de su flota derrotada; hubo de aceptar la demolición de los Muros Largos, que unían la ciudad con el puerto y garantizaban la llegada de suministros a la misma, un soporte imprescindible para su política constantemente mantenida de fiar la suerte de la ciudad en el dominio del mar. Tuvo que soportar aún una humillación posiblemente mayor: la imposición del gobierno de los denominados Treinta Tiranos, un grupo de oligarcas radicales (entre los que, por cierto, estaba Critias, un tío de Platón), que, respaldado por una guarnición militar espartana, sometió a la ciudad de la libertad a un estado permanente de

terror. Por suerte, sin embargo, ese odiado régimen sólo duró unos pocos meses, al cabo de los cuales el pueblo ateniense pudo recobrar su tradicional sistema de gobierno democrático, cuando las fuerzas mandadas por Trasibulo y que contaban en sus filas con personajes tan conocidos como el orador Lisias tomaron File, una aldehuela de gran valor estratégico en la comarca montañosa cercana a la frontera entre Atica y Beocia. Los Treinta abandonaron el poder y buscaron refugio en Eleusis.

Al cabo de cierto tiempo, Atenas trató de recuperar suposición preeminente, concertando alianzas con otras potencias helénicas enemigas de Esparta, a la sazón la ciudad-estado hegemónica; y lo hizo aliándose con enemigos tradicionales de Esparta, como Argos, y propios, como Beocia, principalmente (en 394-3, según Filócoro), pero poco antes de la representación de esta pieza la coalición ático-argivo-beocia no había querido aceptar una paz no del todo desfavorable y había sufrido sendas derrotas en Coronea y en Nemea: Praxágora, la protagonista, alude críticamente a esos hechos en la pieza.

Atenas no conseguía levantar la cabeza, y el pueblo ateniense cayó progresivamente en el desánimo más completo. No se veía forma de conseguir volver a poner a flote la antigua pujanza de la ciudad. Cualquier medida, cualquier intento terminaba inexorablemente en fracaso y aumentaba la sensación de que todo era inútil. En esas condiciones, para que los ciudadanos atenienses, otrora activísimos políticamente, perdieran el interés por los asuntos públicos hacia falta sólo un paso. Y ese paso se había dado ya en el momento de la puesta en

escena de esta pieza: cada uno ponía su atención sólo en sus propios asuntos, como se declara sin ambages en el verso 205 y siguientes. Es bien sabido, y en esta obra no faltan las referencias a ello, que para intentar frenar esta tendencia las autoridades fijaron un sueldo, el μισθὸς ἐκκλησιαστικός, por asistir a las sesiones de la Asamblea Popular, el cual, en el momento de la representación de esta comedia, había alcanzado su cota máxima: tres óbolos, media dracma; pero ese incentivo no era suficiente para atraer hacia aquélla sino a quienes necesitaban ese sueldo para comer, gente poco preparada, incapaz de tomar medidas importantes que pudieran dar un giro a la situación.

Desarrollo dramático

El desarrollo dramático, el «tema cómico», de esta pieza es el siguiente.

Con ocasión de la celebración de una festividad religiosa —una de las contadas ocasiones que tenían las mujeres de Atenas para abandonar legalmente su casa—, un grupo de mujeres se pone de acuerdo para dar un golpe de timón, un auténtico golpe de Estado. Conforme a las disposiciones adoptadas en aquella fiesta, las mujeres se han vestido con las ropas de sus maridos y, así disfrazadas, acuden suplantándolos a una sesión ordinaria de la Asamblea Popular, en cuyo orden del día figura la discusión de planes para la salvación del Estado. Antes de ir a la Pnix, preparan su futura actuación cerca de la casa de Praxágora, nuestra protagonista, donde se han ido reuniendo muchas para acudir a la Asamblea. Allí, después de varios intentos fallidos por parte de diversas oradoras, que descubren su condición femenina por caer en los errores que el tópico fija como señas de identidad de su sexo, concretamente su afición a la bebida, se decide que sea Praxágora, cuyo nombre parlante es toda una premonición de su

Así estaban, a grandes rasgos, las cosas en Atenas, y en esas circunstancias, exagerándolas para aumentar el efecto cómico, encontró Aristófanes el tema para esta comedia, su «idea crítica». En una situación como la descrita, una obra como *La asamblea de las mujeres* se integra y se justifica plenamente: hartas de contemplar el imparable declive de la ciudad, las mujeres de Atenas se deciden a tomar el poder, como lo habían hecho veinte años antes (en 411) sus congéneres en Lisístrata, una comedia con la que la nuestra presenta numerosas coincidencias que más adelante señalaremos.

capacidad de actuación en reuniones públicas, la que hable en nombre de todas e intente hacer triunfar los planes de las mujeres. Mientras tiene lugar la Asamblea, Blépiro, el marido de Praxágora, se ha visto acuciado por una inaplazable necesidad fisiológica y, ataviado con las ropas de su mujer (que se ha llevado las suyas), se queja ante un vecino de su desdichada situación de hombre viejo casado y de la necesidad que le apremia y de la que no puede librarse; tras quedar un rato solo, haciendo explícitas muy cómicamente sus dificultades para satisfacer su urgencias, traba conversación con otro vecino, Cremes, que, aunque no llegó a tiempo de entrar en la sesión, se ha enterado perfectamente de sus resoluciones: la Asamblea Popular ha decidido poner el poder en manos de las mujeres. Praxágora regresa entonces, y tras breves momentos en que disimula y parece no estar al tanto de la decisión, se declara autora del plan y encargada de llevarlo a efecto y sostiene con su marido y con Cremes el *agón*. En esta disputa a tres, como es habitual en casos semejantes (lo hemos visto en *Los*

pájaros), Praxágora va respondiendo una tras otra a las objeciones de uno de sus oponentes, Cremes, en tanto que las intervenciones de Blépíro son completamente exageradas y se ajustan más bien a las de un simple bufón. Los argumentos de Praxágora son irrefutables, y débil la oposición de sus rivales, y en poco tiempo consigue imponer sus tesis y que Blépíro y Cremes acepten con entusiasmo el programa político del nuevo gobierno: habrá una comunidad total, que afectará a bienes y personas, una especie de comunismo absolutamente maniqueo y primario. Desde este punto hasta el final de la pieza aparecen, como sucede en otras ocasiones, algunas escenas episódicas, cuyo cometido es ilustrar las consecuencias del agón. El contenido de las mismas no resulta esta vez, sin embargo, tan claramente ejemplificador de dichas consecuencias como suele ser habitual, pues, como veremos, es discutible hasta qué punto las escenas que siguen evidencian el triunfo de las tesis de Praxágora o más bien su fracaso.

En la primera de ellas se atiende a la puesta en práctica de la primera parte de las disposiciones de las mujeres: todos los bienes serán comunes. La desarrollan un ateniense que podría pasar perfectamente por el modelo del ciudadano de la época, desinteresado de lo común y absolutamente individualista (sofístico, incluso, en su comportamiento y en su modo de razonar), y Cremes, que se dispone a llevar su hacienda al depósito común. ¿Es necesario entregar a la comunidad los bienes privados? Lo es para Cremes, pero no para su oponente: hacerlo es propio de tontos y, en todo caso, algo prematuro, pues en Atenas se cambia de opinión muy deprisa. Conviene, no obstante (ya se ha hablado de su condición sofística), en que todo buen ciudadano está obligado a participar en el banquete común que piensan ofrecer ese mismo día las mujeres, en un alarde de

solidaridad ciudadana con el nuevo gobierno.

La segunda escena desarrolla la puesta en práctica de la segunda parte de las medidas de gobierno de las mujeres: la comunidad de cuerpos. Es una de las más graciosas de esta clase en el conjunto de las once comedias que conservamos. Presenta ante el público, que sin duda reiría con ganas, como se ríen los espectadores de cualquier época que tienen la suerte de verla, los frustrados amores de un joven calavera, que acude a algún mal afamado barrio de Atenas en busca de una putilla de pocos años con la que dar rienda suelta a su pasión amorosa después de haber cenado opíparamente en el banquete comunal, y que se ve acosado sucesivamente por tres viejas a cuál más horrorosa, que reclaman su derecho de prioridad para acostarse con hombres jóvenes frente a las mujeres jóvenes y a dos de las cuales se ve forzado finalmente a dar satisfacción. En realidad, es el mismo derecho que, visto desde el punto de vista masculino, contribuyó decisivamente a que Blépíro y Cremes aceptaran el programa de gobierno de las mujeres. Como puede apreciarse, y esto justifica que algunos estudiosos opinen que estas escenas no son congruentes con la trama, sino todo lo contrario, en ellas tan sólo puede verse a medias plasmado el «todos iguales» y el «todos contentos» que prometían las medidas políticas de las mujeres: contentos, si acaso, quedan sólo las dos últimas viejas que se meten en una casa con el muchacho, y el ateniense remiso a entregar sus bienes, si finalmente consigue entrar en la cena, pero no Cremes ni los dos jóvenes frustrados amantes.

El banquete final, al que, según la broma tantas veces repetida, están invitados todos los presentes, a condición, eso sí, de que cada cual se procure su cena, y la petición del voto

favorable a los jueces del concurso cierran la obra.

La asamblea de las mujeres en la producción de Aristófanes

Aristófanes fue, según los testimonios antiguos, autor de cuarenta y cuatro comedias, aunque ya en la Antigüedad se dudaba de que fuese el autor de cuatro de ellas. Entre las once que conservamos ésta es la penúltima y, como ya hemos dicho, no sabemos ni qué resultado obtuvo ni en qué concurso la presentó.

La estructura de esta pieza es nítida y simple, como suele serlo en todas las comedias, cuya trama argumental se resuelve en el *agón*, un apartado que por lo general se coloca más bien al principio, lo cual es algo característico de la comedia griega, particularmente en su fase más antigua, y ajeno a la norma de fases más modernas, donde el desenlace suele reservarse para el final. En esta pieza la división en dos partes está muy marcada; de hecho podría decirse que es una comedia en dos actos. En la primera parte asistimos indirectamente, por medio del relato de Cremes y, sobre todo, del *agón*, a la toma del poder por las mujeres y conocemos las medidas de gobierno que han decidido impulsar; en la segunda, se nos ofrecen dos imágenes directas de la vida en Atenas tras la implantación del comunismo absoluto que propugnan las nuevas dueñas del poder. Un comunismo total —en la Comedia no sirven las medias tintas— que contempla la misma comunidad de mujeres e hijos que, según Heródoto, regía entre ciertos pueblos escitas, y la alimentación de todos los ciudadanos a expensas del fondo común, previamente constituido mediante la aportación de los bienes particulares. Semejante sistema de gobierno hace innecesaria la celebración de asambleas y deja sin razón de ser a los procesos judiciales. Una verdadera utopía, porque de tomarse en serio la propuesta política de Praxágora y sus amigas, se destruirían de un solo golpe las bases del sistema

político de Atenas, se acabaría con la democracia, basada en la soberanía popular de la Asamblea y en el poder judicial de los tribunales. Pero sobre esto volveremos enseguida.

Respecto a los personajes de esta comedia, merece la pena señalar que, salvo un par de menciones aisladas de Agirrio, un demagogo de la época, el responsable del monto que en ese momento había alcanzado el *misthós ekklasiastikós*, sólo salen a escena tipos populares, gente anónima, representante del común de los ciudadanos, lo cual nos sitúa de pleno en el imparable tránsito de la Comedia hacia las formas menos comprometidas en lo político y en lo personal, con temas amorosos y de enredo que, por medio de Menandro y otros autores de la Comedia Nueva, se transmitirán al teatro romano y, desde allí, al teatro moderno occidental.

Por lo que toca a los rasgos de comicidad de esta pieza, no merece la pena entrar en una descripción de detalle, pues su lectura, y mejor aún, la asistencia a su representación teatral, descubrirán por sí mismas los numerosos pasajes graciosos de la obra. Bastará, pues, con destacar los detalles más generales.

En primer lugar, el argumento, una propuesta completamente utópica no tanto por sí misma sino por las circunstancias históricas de la época, un tema cuya gracia reside en su decidida apuesta por lo extraño, lo absurdo y lo fuera de lo normal. Porque anómalo es que las mujeres atenienses, recluidas como están en realidad siempre en el gineceo, se presenten en la Asamblea Popular, y más anómalo aún es que tomen la palabra en ella, como lo era ya, simplemente, que hablasen en público, pues el tópico de la mujer buena incluye entre sus cualidades la discreción y el

silencio. Pero probablemente lo más sorprendente, si se mira con atención, es que sean precisamente las mujeres, conservadoras y amantes de las tradiciones por naturaleza, según el tópico, las que se atrevan a dar tan avanzado paso, a dar un golpe de timón tan radical: algo que no se les ha ocurrido hacer a los hombres, a quienes el tópico presenta como volubles y amigos de la última novedad, características de las que dan buena prueba cuando Cremes reconoce que la auténtica razón del éxito del plan de las mujeres es que se trata de la única solución que todavía no se había probado en Atenas.

En segundo lugar, la **presentación del mundo al revés**, un tema cómico por excelencia. Mujeres haciendo de hombres y viceversa, con el obligado empleo del disfraz, es otra fuente de comicidad segura, presente en la primera parte de esta pieza.

Finalmente, la **escatología**, combinada con el disfraz en la escena de Blépido, ridículo en su necesidad y en su vestimenta.

Por último, la **presentación tópica de las mujeres como borrachas y obsesas por el sexo y** la presencia de escenas de marcado erotismo son también bases firmes de la comicidad de esta obra.

Para concluir, atenderemos brevemente a tres rasgos definitorios. Primero, que **se trata de una pieza protagonizada por mujeres**; segundo, que es una comedia de tema utópico, y tercero, que **se aprecian en ella rasgos que caracterizarán a la Comedia Nueva**.

Los tiempos cambiaron desde las primeras comedias de Aristófanes, muy comprometidas con la vida de la ciudad, y las de este momento, que quedaron prácticamente en un mero ejercicio literario, dirigido al entretenimiento del público.

Que *La asamblea* es una comedia de mujeres está claro con sólo fijarse en su

título. Comparte esta característica con dos piezas del año 411, *Lisístrata* y *Las tesmoforías*, ninguna de las cuales es tampoco una comedia política, al menos en sentido estricto.

Esa afinidad justifica la presencia en todas ellas de la lucha de sexos como elemento cómico, en la que los varones salen mal parados. En serio o en broma, Aristófanes rompe una lanza por las mujeres frente a la misoginia generalizada de la literatura griega, plasmada en el mito de Pandora y en el tratamiento de varios personajes femeninos en las tragedias de Eurípides. A los hombres les corresponde la peor parte, derrotados en el *agón*, y, sobre todo, en la escena del joven amante frustrado.

Son muchas las semejanzas con *Lisístrata*, empezando por la escena inicial, con la reunión de las mujeres para concertar sus planes, y especialmente la recién citada escena del joven calavera y las tres furcias, que en su planteamiento —no en su desenlace ni en su desarrollo— tanto recuerda la de los frustrados amores de Cinesias y Mirrina, dos escenas que en último término guardan numerosas similitudes con la de la seducción de Hera a Zeus en el canto XIV de la Ilíada.

El segundo punto es si esta obra se integra en el grupo de las comedias de utopía o en el de las políticas. La diferencia no es excesiva: por una parte, todo lo que afecte a la ciudad, sea cual sea la importancia del hecho, es «político»; por otro, aun entendiendo ese adjetivo en su acepción más actual, lo utópico no está ausente de la política, pues utópicos son los medios y el desarrollo de comedias claramente políticas como *La paz* o *Los caballeros*.

Además, disimular como utópicas ciertas propuestas políticas le evitan posibles complicaciones con los políticos de cada momento: Aristófanes supo bien de eso en sus relaciones con

Cleón. Para nosotros, pues, la decisión entre considerar esta comedia (y cualquier otra) política o utópica dependerá sólo de la posibilidad o, mejor dicho, de la credibilidad de que la solución alcanzada en el *agón* pueda llevarse a la práctica. Y, en esta pieza, eso es no sólo utópico, sino opuesto a la esencia misma de la ciudad, pues, como hemos señalado, se propone la supresión de sus señas de identidad más importantes: el régimen democrático, pues el dirigismo de las mujeres, que se ocuparán de todo, hará innecesario el funcionamiento de la Asamblea Popular, y el sistema judicial, ya que al ser todo de todos no habrá razón para posibles litigios. Nos parece preferible, en esas condiciones, ver en esta obra la muestra de la amarga reacción ante el desastre de un poeta consciente del imparable deterioro que padecía su ciudad, la misma ciudad que no hacía mucho había sido la cabeza de toda la Hélade. La utopía no es en esta ocasión recurso para el disimulo, sino recurso cómico.

En cuanto a los rasgos de Comedia Nueva que se aprecian en esta comedia, ya hemos señalado, al comentar los dos puntos anteriores, la relación de ese paso con la evolución política de Atenas. Situación política y modas literarias cambiaron al unísono, adaptándose éstas a las necesidades impuestas por aquéllas: con la libertad de palabra en crisis, los poetas del teatro buscaron refugio en temas menos comprometidos.

La «modernidad» de esta pieza es apreciable sobre todo en el mínimo papel que en ella tiene el coro, reducido a dos apariciones poco implicadas en la trama, bien distinto a su comprometida y casi constante intervención en comedias como *Los acarnienses* o *Las avispas*. Y es que, aparte de las cortapisas impuestas a la libertad de expresión por las circunstancias, el público no gustaba ya de canciones, sino que prefería la acción.

Que aunque hay algunos restos de ella falte la parábasis, esa parte en la que el poeta, rompiendo la ilusión dramática, se dirige al público por medio del coro para interesarle o hacerle recomendaciones, como tampoco la hay en *Pluto*, una auténtica Comedia Nueva, es el último indicio del alejamiento de esta pieza de lo que fueron las formas de la Comedia Antigua: no tiene sentido incluir una parte cuya temática es muchas veces política, en sentido estricto o en sentido amplio, en una época en que la política está fuera de la Comedia.