



Fernández, Claudia N.



La tiranía del disfraz: Algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua

Synthesis

2010, vol. 17, p. 81-97

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica éditada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida:

Fernández, C. N. (2010) La tiranía del disfraz: Algunas consideraciones en torno al papel de la vestimenta en la Comedia Griega Antigua. Synthesis, 17, 81-97. En Memoria Académica.

Disponible en:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4219/pr.4219.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

LA TIRANÍA DEL DISFRAZ: ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL PAPEL DE LA VESTIMENTA EN LA COMEDIA GRIEGA ANTIGUA¹

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de La Plata- CONICET

RESUMEN

No han pasado inadvertidos el modo y la frecuencia con que los personajes de la comedia de Aristófanes llaman la atención y hacen comentarios sobre la vestimenta y accesorios que portan. El presente trabajo indaga sobre la manipulación del traje y su significado escénico, y el papel del disfraz en la actuación y en la creación dramática. En comedia, los autores de tragedia componen ellos mismos disfrazados.

ABSTRACT

They have not gone unnoticed the way and how often the characters in Aristophanes comedy call attention and make comments on clothing and props. This paper focuses on the manipulation of costume and its scenic meaning, and the role of costume in performance and even in the process of writing. In Ancient Comedy, the tragedians compose disguised themselves up.

PALABRAS - CLAVE

Aristófanes – Actor - Disfraz

KEY -WORDS

Aristophanes – Actor - Costume

¹ Una primera versión, más breve, de este trabajo fue presentada como ponencia con el título “Cuando el hábito hace al monje”, en el XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Santa Fe, Argentina, 21-24 de septiembre de 2010).

El actor de la comedia griega antigua -la de Aristófanes y sus competidores- parece haberse visto obligado a llevar un doble disfraz. Debajo de la vestimenta que lo caracterizaba como personaje, su cuerpo era previamente deformado con el agregado de prominentes asentaderas y vientre y, en el caso de los personajes masculinos, con falos de cuero de gran tamaño. El cuadro, artificial y burlesco, se completaba con máscaras de rasgos también desproporcionados: grandes aberturas para ojos y boca.² En suma, un cuadro caricaturesco que suele leerse en clara contraposición con la figura armoniosa y estilizada del actor trágico. Estas diferencias han recibido disímiles interpretaciones. Winkler (1990), por ejemplo, ha interpretado el fenómeno en términos políticos. A su entender la tragedia exponía el control masculino y la disciplina heroica, frente a la comedia que ilustraba, en cambio, el abandono sexual y el exceso anticívico. Otros han preferido cargar las tintas en el aspecto primitivo y vital de estas figuras que parecen responder a la perfección a la caracterización del grotesco bajtiniano.³ Hay quienes relacionan también el cuerpo del actor cómico con los orígenes rituales y dionisiacos del género.⁴

A decir verdad, todas estas observaciones son deudas de las imágenes de vasos que ilustraban escenas de comedia, porque el texto cómico poco y nada dice acerca de la desfigurada máscara o de la peculiar morfología de los cuerpos de los actores.⁵ Distinto es el caso de la vestimenta propiamente dicha, es decir la ropa y accesorios que cubrían ese cuerpo deformado. La recurrente tematización de la que es objeto esa vestimenta en el

² Foley (2000), con acierto, ha señalado el carácter artificial del traje del actor cómico, del cuerpo cómico en general, su carácter autorreferencial, que le recuerda al público la situación de *performance*.

³ Nos referimos a la definición de grotesco vertida por Bajtín en su ya clásico *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Entre los que han optado por esta explicación, véase Foley (2000: 302): “the gaping comic mouth and the large belly suit the pursuit of oral gratification by comic characters, especially as they prepare to feast, cook, or drink, and are linked in the language of the plays to the gullibility of its greed audience”. Más recientemente, Varakis (2010) ha subrayado el carácter armónico que conforman el conjunto cuerpo y máscara en la apariencia del actor cómico. El autor sostiene que tan solo en la comedia media la máscara cómica comenzará a llamar la atención, cuando el cuerpo del actor adquiere paulatinamente proporciones equilibradas.

⁴ Habría cierta conexión entre la apariencia del actor cómico de la *archaia* y los danzarines con vientres prominentes presentes en las pinturas de vasos corintios de finales del s. VII y comienzos del VI. Sobre el tema consúltese Seeberg (1995).

⁵ Es muy discutida la cuestión de la existencia de pinturas de vasos que presenten escenas de tragedias del s. V. Una opinión muy crítica al respecto puede leerse en Small (2003) (2005). Una posición contraria encontramos en Green (1991) y Taplin (1993). Las representaciones pictóricas de escenas de comedia en cambio son más fácilmente identificables. Entre ellas están las provenientes de la Magna Grecia (s. IV) que en un principio se tomaron como ilustraciones de *phylakes*.

diálogo da cuenta de la relevancia que se le otorgaba al disfraz en la comedia antigua. Estos comentarios en los que se la alude son por cierto variados en su significado y extensión y, *grosso modo*, podríamos catalogarlos en tres categorías:

1. Los que llaman la atención sobre la indumentaria de algún personaje, normalmente en momentos en que ese mismo personaje hace su aparición en escena sorprendiendo a sus eventuales interlocutores. En su mayoría llevan trajes estrafalarios o simplemente inadecuados.

2. Los casos en que ciertos personajes son obligados a despojarse de sus propias vestimentas, las que terminan generalmente a manos de nuevo dueño, o a cubrirse con ropaje ajeno. Este traspaso suele ser índice de un repentino cambio de fortuna, tanto del ‘desposeído’ como del ‘aportado’. El gesto puede ilustrar, además, la concreción del nuevo orden de cosas generado a partir del éxito de la empresa del protagonista.

3. Las escenas que involucran travestismo voluntario de un personaje.⁶ No hay necesidad de decirlo, este tipo de escenas expone lo que es un componente esencial del *métier* actoral, la investidura del disfraz para imposter una identidad ajena. Todos los casos constituyen una manipulación intencional del traje tratado como disfraz.⁷ La singularidad de la situación reside en que esa mudanza de ropa se ejercita de cara a los espectadores,⁸ lo que por regla general ocurría, como todos sabemos, a sus escondidas.⁹ Estos episodios pueden ser considerados como un caso particular de metateatralidad, un rasgo típico de la comedia antigua, que hacía del teatro y su maquinaria un espectáculo en sí mismo.¹⁰ Esta metateatralidad alcanzaba un segundo grado cuando el personaje cómico se disfrazaba de personaje de tragedia.

La clasificación propuesta, fácil de ver, deja de lado aquellas referencias que aluden a vestimentas que no eran vistas sobre la escena, como las que leemos en *Lisístrata*, cuando se recuerda la presencia de los hombres vestidos con sus armas en el mercado, una imagen

⁶ Entendemos el término ‘travestismo’ en un sentido amplio, como todo cambio de vestimenta que implica un cambio de identidad, no exclusivamente un cambio de identidad sexual.

⁷ La observación es de Muecke (1982a: 30).

⁸ Said (1982: 224) repara que solo *Nubes* y *Paz* carecen de escenas de este tipo.

⁹ La comedia podría haber no respetado este principio si, como postula Marshall (1997), algunas veces el actor cómico no disponía del tiempo necesario para el cambio de vestimenta: el reemplazo de máscara y traje, en esos casos, habría concluido de cara al espectador, lo que bien podría haberse explotado cómicamente.

¹⁰ Sobre la metateatralidad (el teatro hablando del teatro) y el teatro dentro del teatro, véanse Kowsan (1983) y Slater (2002). Este último estudia en profundidad el tema en todas las comedias conservadas de Aristófanes.

escandalosa para simbolizar el desorden político-social que la guerra produce (555 ss.), o el minucioso detallismo en la descripción de la vestimenta sexualmente atractiva que las mujeres tendrán que llevar en el *oikos* en momentos de la huelga (44-5), en la misma pieza: κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι / καὶ Κιμβερίκ' ὀρθοστάδια καὶ περιβαρίδας (“vestidas color azafrán y embellecidas / con cimbéricas túnicas rectas y zapatillas náuticas”).¹¹

Ejemplos de cada una de las tres instancias seleccionadas contribuirán a clarificar lo que venimos diciendo. En efecto, la comedia no ahorra comentarios referidos al aspecto (σχῆμα en griego) estrafalario de muchos de sus personajes.¹² Estos comentarios son de tipo bufonesco y pueden agruparse con los que apuntan a peculiares, y llamativos, rasgos físicos de las “personas”. Estas alusiones a la extravagancia del disfraz se suceden por norma antes de que el personaje en cuestión emita palabra alguna.¹³ No hacen sino poner de manifiesto aquello que los espectadores por sí mismos están viendo sobre la escena,¹⁴ como cuando Peisetero expresa su asombro ante la aparición de la abubilla:

ὦ Ἡράκλεις, τουτὶ τί ποτ' ἐστὶ θηρίον;
Τίς ἢ πτέρωσις; Τίς ὁ τρόπος τῆς τριλοφίας; (*Aves* 93-4)

*¡Heracles! ¿Qué fiera es la que estoy viendo?
¿Qué tipo de plumaje es este? ¿Qué estilo el de la triple cresta?*

O el desconcierto de Heracles, cuando ve a su hermano Dioniso luciendo curiosa combinación de vestimenta femenina -coturnos y túnica azafranada- con atributos viriles -el garrote y la piel de león que le son propios.¹⁵

¹¹ Excepto indicación contraria, todas las traducciones son nuestras.

¹² Cf. v. 64 de *Acarnienses*: Βαβαιάξ. Ὠκβάτανα τοῦ σχήματος (“¡Uauh, Ecbátana, qué facha!”), expresión que transmite la sorpresa de Diceópolis por el opulento traje del embajador ateniense, dejando ver cómo ha sido corrompido por el lujo persa.

¹³ Un inventario exhaustivo de la indumentaria cómica provee el libro de Stone (1984²).

¹⁴ Suponemos que la mayor parte de los comentarios de este tipo refieren lo que se veía efectivamente en escena, pero esta suposición puede ser discutida.

¹⁵ La discrepancia se origina a partir de la combinación de ciertos atributos del héroe viril por excelencia – Heracles- con su propia apariencia afeminada (cf. Said 1982: 231). Agatón en *Tesmoforiantes* también llama la atención por llevar, siendo un varón, ropa de mujer (túnica azafranada, redecilla, sujetador, 136ss.). Las ancianas vestidas y maquilladas como jovencitas de *Asambleístas* 1052 representan otro ejemplo de combinación de

Ἄλλ' οὐχ οἷός τ' εἶμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων
ὄρων λεοντήν ἐπὶ κροκωτῶ κειμένην. (*Ranas* 45-6)

*No puedo dejar de reírme,
al ver una piel de león echada sobre una túnica color azafrán.*

La vestimenta, antes que la máscara, como erróneamente podría suponerse, debió de haber sido un dato fundamental para la identificación de un personaje.¹⁶ No de otro modo Prometeo y Heracles -en *Aves*- o Hermes -en *Pluto*- fueron reconocidos sin necesidad de presentación alguna. Sin duda cierta indumentaria muy individualizada, aquella misma que la estatuaria recurrentemente inscribía en sus representaciones -como la citada piel de león y el garrote para Heracles, o el sombrero y el caduceo para Hermes-, debían de oficiar de poderosas señas de identidad.¹⁷ Acerca del escaso valor de la máscara para identificar personajes, observamos, además, que en los casos de travestismo, que luego comentaremos con más detalle, la máscara del personaje original permanece sobre el actor. Sin embargo, nadie descubre al travestido por la máscara, lo que estaría informándonos de la poca incumbencia que tenía para individualizar al personaje.¹⁸

Es verdad también que algunas otras máscaras, de peculiar diseño, deben contarse entre estos disfraces caracterizadores, muchos de ellos originales, como las inconfundibles máscaras con pico de las aves (en *Aves*),¹⁹ de la que no se libra ni el flautista de la pieza:

Τουτὶ μὰ Δί' ἐγὼ πολλὰ δὴ καὶ δεῖν' ἰδῶν
οὐπω κόρακ' εἶδον ἐμπεφορβειωμένον. (*Aves* 860-1)

*¡Por Zeus, yo he visto muchas cosas admirables,
pero nunca vi un cuervo provisto de bozal!*

elementos discordantes. Podrían considerarse casos de travestismos que han quedado a mitad de camino.

¹⁶ La máscara aportaba por cierto información sobre el sexo, a través del color, y probablemente sobre la edad. Acerca de la hipótesis de que ciertos personajes que representaban hombres de existencia histórica extrateatral portaran máscaras que reprodujeran sus verdaderos rostros, véase Dover (1967).

¹⁷ Cf. *Aves* 1504 y 586, y *Pluto* 1099.

¹⁸ Al menos esto hacen suponer las imágenes de vasos que ilustran escenas de travestismo cómico.

¹⁹ Véase el v. 61, cuando Peisetero se enfrenta con el servidor de la abubilla: Ἀπολλων ἀποτρόπαιε, τοῦ χασμῆματος.

Mención especial merece la máscara de Pseudoartabas, el oficial del rey persa en *Acarnienses*, por cuyo cargo recibía el título de “Ojo del rey”. La forma de su máscara no era sino la materialización de su título:

Πρὸς τῶν θεῶν, ἄνθρωπε, ναύφρακτον βλέπεις,
ἢ περὶ ἄκραν κάμπτων νεώσοικον σκοπεῖς; (*Acarnienses* 95-6)

¿Por los dioses, hombre, pareces un barco de guerra!
¿Tienes un cuero alrededor del ojo, debajo?

La misma comedia centra en la vestimenta de Lámaco la sátira contra su persona. Lámaco representa el espíritu belicoso del militar ateniense, deseoso de batallar, cuya parodia Aristófanes ha elegido evidentemente focalizar en su traje marcial. Cada vez que Lámaco está en escena se llama la atención sobre los aspectos más ridículos de su armadura, como las plumas del penacho, o la figura de la Gorgona de su escudo. Diceópolis dice temerla (580-2) y el militar alude a ella en su primer parlamento, nomás escuchar el grito de ayuda del coro:

Τίς Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος; (*Acarnienses* 574)

¿Quién despertó a la Gorgona de mi escudo?

Lámaco es, para el coro, “el empenachado de Gorgonas”²⁰ (γοργολόφα, 567) y hasta Diceópolis exclama por sus peculiares penachos (τῶν λόφων, 575); de esa manera el retrato del personaje tiene como eje el aspecto de su disfraz. Al final de la comedia, su perdición se inscribe en la devastación de su atuendo. Bien expone Olson esta superposición (2002):

Lamacho's undoing at the end of the play is accordingly described in large part by means of an account of the ruin of his costume: his great 'boaster-bird' feather escapes from his helmet (1182-3), the forgon is knocked loose

²⁰ La traducción es la propuesta por Rodríguez Adrados y da cuenta de la doble etimología del curioso epíteto, que alude al mismo tiempo a la cresta de su casco y a la Gorgona de su escudo. Aparece también aplicado a Atenea en *Caballeros* 1181.

from his shield (1181), and when he is finally carried on, groaning with pain, his fine clothes are most likely tattered and smeared with mud as a result of his fall into an irrigation ditch (1186) (lxvii-lviii).²¹

La fuerza caracterizadora del vestido se trasluce también en la manipulación que de él se hace, de modo que ser despojado de alguno de sus elementos debe considerarse índice de la pérdida de prerrogativas, más allá del significado culturalmente negativo que tiene todo despojamiento –no hace falta recordar que el mundo griego sabía muy bien de la vergüenza de la pérdida de las armas en el combate.²² Esto le ocurre, en efecto, al sicofanta en *Pluto*, que es arrebatado de su capa una vez que la riqueza se distribuye con justicia. Pero la deshonra, en comedia, también podía provenir de la experiencia contraria, de la involuntaria recepción de ropaje ajeno. Es el caso, entre otros, del *próboulos* en *Lisístrata*, al que las mujeres revisten con atributos femeninos, como el velo y la canastita con utensilios para cardar la lana (532 ss.) y unos versos más adelante con coronas, cinta y tiara, como si fuera un cadáver (602 ss.).²³ En estos ejemplos cobra relevancia el poder que manifiesta aquel que dispone de la vestimenta de los otros a su antojo. Como bien ha señalado Compton-Engle en un reciente artículo (2003), la manipulación del traje es también otra forma en que los personajes cómicos compiten por su estatus. No es por eso casual que sea el héroe cómico quien juegue la mayoría de las veces este papel manipulador; al mismo tiempo controla a la perfección su propia vestimenta y hasta es capaz de descubrir, bajo el disfraz, a los impostores.²⁴

Las escenas de travestismos voluntarios, por su parte, involucran cuestiones relativas a la *performance* teatral. El cambio de disfraz impone, en estos ejemplos que especialmente nos interesan, una segunda ficción dramática: un actor hace las veces de

²¹ Diceópolis –continúa Olson–, por el contrario, arriba vestido con lujoso atuendo, demostrándose de ese modo el triunfo sobre sus enemigos.

²² No siempre perder la vestimenta es algo negativo. El joven justo, en *Pluto*, termina regalando su capa raída al sicofanta.

²³ Son casos de travestismos involuntarios, que victimizan a un personaje, obligado como está por las circunstancias a cubrirse con ropas que no son las propias y por ello degradado. Es lo que le ocurre al esposo de Praxágora, la heroína de *Asambleístas* –y a los otros maridos– que no tiene más recurso que abrigarse con la ropa de su mujer porque ha sido robado de su propio manto.

²⁴ El comentario es de Compton-Engle (2003) y la descripción remite a Diceópolis, en *Acarnienses*, que controla exitosamente su propia vestimenta y además detecta, entre otros fraudes, a las hijas del megarense disfrazadas de cerditas.

un personaje, que a su vez hace de actor, que hace las veces de otro personaje. Esta superposición de roles e identidades, al modo de las cajas chinas, solo puede ser advertida por el espectador, que ha visto ante su cara el proceso de la metamorfosis. Explícitamente expone Diceópolis este carácter omnisciente del público en momentos en que manifiesta su intención de disfrazarse del mendigo Télefo, el personaje de la tragedia homónima de Eurípides, ante quien efectivamente acude en búsqueda de su ropa:²⁵

Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή·
τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,
τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι,
ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω. (*Acarnienses* 440-1)²⁶

*Porque tengo que parecer un mendigo:
ser el que soy, pero aparentar que no.
Que los espectadores sepan quién soy yo,
pero lo coreutas, en cambio, estén a mi lado como tontos,
así me puedo burlar con mis frasecitas.*

Y hay que decir que el disfraz resultará eficaz, porque tanto el coro de acarnienses, como el antagonista Lámaco, creerán estar frente a un verdadero pordiosero.

En cuatro de las comedias conservadas de Aristófanes las escenas de travestismo de este tipo ocupan un desarrollo central, dramáticamente explotado. Ellas son *Acarnienses*, con el citado caso de Diceópolis vestido con los harapos de Télefo,²⁷ un cambio de vestimenta

²⁵ El disfraz de Diceópolis se completa con accesorios como gorro misio y bastón de pordiosero. Una vez travestido, Diceópolis-Télefo continúa implorando, ya como mendigo, a Eurípides (reclama sucesivamente un castillo, 453; un tazón, 459; una ollita taponada con una esponja, 462-3), quien termina expulsándolo de su casa, como debían de ser expulsados efectivamente los pordioseros. El *Télefo* de Eurípides fue representado en el 458, ciertamente muchos años antes de la producción de *Acarnienses* (del 425), por lo que debemos suponer que tuvo una repercusión tal como para perdurar su recuerdo en la memoria de los espectadores. De este *Télefo* se conservan unos treinta y tres fragmentos. Es también objeto de parodia en *Tesmoforiantes*.

²⁶ Los dos primeros versos (440-1) son una cita textual del *Télefo* (fr. 698N). Jay-Robert (2009: 129) ha calificado toda la escena, y en especial este discurso, como una *mise en abyme* del discurso teatral.

²⁷ La situación de Diceópolis es muy compleja: se trata de un actor que hace de Diceópolis, que a su vez hace de Télefo (que está haciendo de un mendigo, recordemos, frente a la Asamblea). Pero también habla como si fuera el propio Aristófanes. Es, por tanto, un personaje cómico, un personaje trágico, un mendigo y el propio autor (véase al respecto Bowie 1982: 40: "Aristophanes is identified with a selfish and solipsistic hero, and his

que traduce una mudanza de género dramático: de personaje de comedia a personaje de tragedia (o paratragedia); *Ranas*, en que Dioniso intercambia ropa y objetos con su esclavo Jantias (494ss.), lo que representa una movilidad en las relaciones de estatus, de patrón a esclavo y viceversa;²⁸ *Asambleístas*, donde las mujeres se visten de hombres para ocupar la Asamblea y hacerse cargo de los asuntos de la *pólis*, un traspaso de género sexual²⁹ que, de modo inverso, se ejercita en *Tesmoforiantes*, la más compleja de todas, pues intermitentemente el pariente de Eurípides, Mnesíloco, ya travestido en mujer (cambio de género sexual), hace las veces de personajes trágicos (cambio de género teatral), vale decir que una sola mudanza de vestuario motiva la actuación sucesiva de dos o más identidades nuevas.³⁰

Estas comedias, y en especial estas escenas, han sido muy transitadas por la crítica y han dado pie a brillantes interpretaciones. Valgan como ejemplo los artículos de Foley (1993) y Zeitlin (1981), sobre *Acarnienses* y *Tesmoforiantes* respectivamente.³¹ Creemos, sin embargo, que es posible todavía ofrecer alguna aportación con respecto a la función del disfraz en ellas, concretamente con respecto a la función del traje en relación con la concepción estética de la mimesis dramática que en ellas se sugiere.

En todas estas comedias el disfraz es la condición *sine qua non* para dar vida al nuevo rol. Se parte siempre del traje que se vuelve principio (*arkhé*) de toda actuación. Y Diceópolis expresa esta máxima con toda claridad, cuando expone la necesidad de disfrazarse (ἐνσκευάσασθαι, 385) del modo más penoso, antes de pronunciar su discurso delante del

‘personal’ statement in the parabasis is no more than a the play in miniature; he is as much a literary construct as his hero.” En tal sentido, Bowie encuentra que la figura de Télefo es paradigmática, se salva a sí mismo traicionando a Troya, igual que Aristófanes y Diceópolis se preocupan más por sí mismos que por la ciudad). Su identidad verdadera se revela en el v. 595, cuando dice ser un ciudadano honrado (χορηστός), en lugar de un mendigo.

²⁸ Cf. Compte-Engels (2003: 524): “In *Frogs* (...) power relationships are transacted via costume, and a central character, this time Dionysus, spends a significant portion of the play in disguise”. Y más aún: “Dionysus’ inability ultimately to use costume successfully calls into question his competence to handle the elements of drama more generally”. Dioniso fracasa en su intento porque el disfraz no es completo y deja ver parte de su propia vestimenta.

²⁹ Said (1982) señala que el cambio de sexo siempre falla, porque el cuerpo cómico termina revelándose: el pariente de Eurípides es descubierto por su falo y falta de senos, y las mujeres de *Asambleístas*, si bien no son descubiertas, son confundidas con jovencitos o zapateros, por la palidez de sus rostros. La misma autora observa, además, cómo el pasaje de lo masculino a lo femenino implica una degradación y no tiene sino consecuencias funestas para los hombres. El pasaje de lo femenino a lo masculino, en cambio, implica una valoración positiva.

³⁰ El personaje hace las veces de Helena y luego de Andrómeda.

³¹ El primero ahonda en el tema de la parodia trágica y el segundo en la estrecha relación entre la actuación y el carácter femenino.

coro (πρὶν λέγειν, *Acarnienses* 384).³² Del mismo modo proceden las mujeres lideradas por Praxágora, inclusive en el ensayo previo a la Asamblea: atarán sobre las máscaras las barbas postizas que las harán lucir como hombres antes de devenir oradoras. El orden es estricto, inamovible, y el protocolo no puede alterarse: primero que nada las barbas y entonces hablar como lo hacen los hombres:³³

ἴθι δὴ σὺ περιδοῦ καὶ ταχέως ἀνὴρ γενοῦ.
ἐγὼ δὲ θεῖσα τοὺς στεφάνους περιδήσομαι
καὺτὴ μεθ' ὑμῶν, ἦν τί μοι δόξη λέγειν. (*Asambleístas* 121-3)

*Entonces ahora atátela (la barba) y convertite enseguida en un hombre,
que yo voy a colocar las coronas en el suelo y a atarme una
también con ustedes, por si se me ocurre hablar.*

Igual secuenciación se observa en la consecución de las acciones que lleva a cabo el pariente de Eurípides para parecer toda una mujer, en *Tesmoforiantes*. Su transformación demanda también una transformación corporal: nos referimos a la humillante depilación a la que se ve sometido, previa a la no menos degradante vestimenta del atuendo femenino: túnica azafranada (κροκωτὸν, 256), cinturón y sujetador (Σύζωσον ... στρόφιον, 255), vestido (κατάστειλόν, 256), redecilla y diadema (Κεκρυφάλου ... καὶ μίτρας, 256), peluca (κεφαλή περιίθετος, 258) y velo (ἔγκυκλόν, 260). Todo ello precede a la instancia misma de hablar como lo hace una verdadera mujer (γυναικίζειν, 268):³⁴

³² Cf. también 435-6. Télefo es el personaje apropiado por su capacidad para engañar y su habilidad para persuadir; uno y otro se encuentran en la misma necesidad de pedir a favor de los enemigos de su auditorio: Dicéopolis tratando de persuadir a los acarnienses de que la guerra contra Esparta es injustificada y Télefo frente a los griegos hablando a favor de Télefo y los misios.

³³ El disfraz se completa con el bronceado y la ausencia de depilación. Said (1982: 235) observa que en *Asambleístas* “le costume ne modifie jamais que l’apparence et se révèle impuissant à transformer le caractère”. La autora se basa en la imposibilidad de las mujeres —con la excepción de Praxágora— de hablar como mujeres; pero, hay que advertir que las mujeres no están totalmente vestidas de hombres cuando ensayan, y eso puede explicar el fracaso. El disfraz completo ocurre tan solo en los vv. 268ss., antes de encaminarse a la Asamblea: “Ahora vamos, recoged hacia arriba vuestra tuniquita / y poneos lo más rápido posible los zapatos laconios, / como veáis que hacía el marido cada vez que se disponía / a ir a la asamblea o a cualquier parte. / Luego, cuando todas esas cosas estén listas, / ajustaos las barbas. Y una vez que / las tengáis perfectamente ajustadas / también poneos encima los mantos de los maridos, precisamente esos que les / robasteis, y luego, apoyándoos / sobre los bastones, poneos en marcha cantando alguna de esas melodías / de viejos, imitando los modales / de la gente de campo”. También en estos versos se consigna la misma secuencia que hace del disfraz el antecesor de la palabra.

³⁴ La vestimenta es provista por Agatón. Bien podría suceder que el propio Agatón, vestido como parece estar

Ἀνὴρ μὲν ἡμῖν οὕτοσσι καὶ δὴ γυνή
τό γ' εἶδος. Ἦν λαλῆς δ', ὅπως τῷ φθέγματι
γυναικειῖς εὖ καὶ πιθανῶς. (*Tesmoforiantes* 266-8)

*Para nosotros, este hombre es una mujer
en su apariencia. Cuando hables, hacelo con voz
de mujer, bien y convincente.*

Pero no es solo la cuestión de una mera sucesión cronológica, simplemente temporal, en la que el disfraz antecede a la palabra siguiendo un orden más que razonable si tenemos en cuenta que el disfraz oculta lo que no debe verse -el actor detrás del disfraz- e impone una segunda identidad nomás verlo. Por el contrario, parece más bien el establecimiento de una lógica de orden causal. La palabra se ve determinada por el vestido: se habla como mujer porque se está vestido como mujer. Un comentario del recién travestido Diceópolis nos resulta iluminador al respecto. No bien se viste con los harapos del locuaz Télefo –el disfraz incluye también gorro misio- manifiesta entusiasmado cómo, una vez disfrazado, se ha “llenado” de “palabritas”: Εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπύπλαμαι (*Acarnienses* 447), como si el disfraz incitara el discurso, como si la vestimenta, entonces, infundiera vida al personaje.³⁵

Y no es este el único pasaje que nos induce a postular una interpretación de este tipo. Por esa misma lógica, reparemos, la que vincula disfraz con discurso en una relación de causa-efecto, Esquilo, en *Ranas*, explica –y defiende- el modo de hablar grandilocuente de muchos de sus personajes, una acusación que le acaba de hacer su rival Eurípides:

Κάλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι·
καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέρουσιν. (*Ranas*
1060-1)³⁶

de mujer, se desvistiera para darle su ropa al pariente. A decir verdad, ninguna información nos da el texto al respecto.

³⁵ En la misma dirección, y en atención al paratrágico v. 435 en boca de Diceópolis, Kentch (2008) observa que Diceópolis se pone la vestimenta de Télefo y empieza inmediatamente a hablar en un registro trágico: “The audience sees that a character’s clothing determines the manner in which he speaks” (p. 32). Y también Olson (2002: 447-8), en su edición de la comedia, remarca que la ropa trae consigo el don automático e inmediato de la agilidad verbal eurípidea.

³⁶ El subrayado es nuestro. Otros pasajes de *Ranas* también destacan el disfraz como un elemento esencial del teatro; cf. los comentarios de Esquilo y Eurípides en el agón: 911ss., 1061ss.

Y es lógico además que los semidioses se valgan de palabras más grandes, porque también usan vestimentas mucho más solemnes que las nuestras.

Y la cosa puede ir a peor, pues el disfraz, en ocasiones, logra tener vida autónoma y gobernar los movimientos de quien lo porta. Veamos, si no, cómo el pariente de Eurípides, luego de ser descubierto por las tesmoforiantes,³⁷ es decir, cuando ya no tiene necesidad de comportarse como una mujer, seguirá sin embargo actuando un rol femenino, y esto porque sus ropas son las de una mujer. Esta vez hará las veces de la Helena de Eurípides³⁸ y luego las de la Andrómeda. Otra muestra más, a nuestro modo de ver, de que es el disfraz el que dicta el comportamiento:

Ἐγῶδα· τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι.
Πάντως ὑπάρχει μοι γυναικεία στολή. (*Tesmoforiantes* 850-1)³⁹

*Haré las veces de la nueva Helena.
Al fin y al cabo ya tengo la vestimenta femenina.*

Se nos ofrece en comedia la imagen del disfraz como un verdadero tirano. A todas luces lo expone el mismo Mnesíloco, cuando responsabiliza de sus desventurados avatares a la femenina túnica azafranada que lo cubre:

Ἰατταταιάξ. ὦ κροκῶθ', οἷ' εἴργασαι. (*Tesmoforiantes* 945)

¡Ayayay, túnica azafranada, lo que me has hecho!

Pero no acaba todo allí. Sucede que el disfraz no solo afecta al actor en la composición de un personaje, sino también al autor en el proceso de la creación de las figuras

³⁷ A partir del v. 636 comienzan las mujeres a desvestir al pariente y dejan al descubierto –por la ausencia de senos (640) y la presencia de falo (643)- su verdadera sexualidad.

³⁸ Eurípides hará de Menelao. La parodia se desarrolla en los versos siguientes a nuestra cita.

³⁹ Se dice “la nueva Helena” porque se trata de una tragedia recientemente llevada a la escena y porque, además, se ofrecía en ella una versión nueva de la historia: Helena no ha ido a Troya sino su fantasma. El personaje de Critilla, en *Tesmoforiantes*, se asombra de que, ya descubierto, el pariente persista en hacerse pasar por una mujer. Por otro lado, no comprende la parodia de la tragedia eurípidea e interpreta las palabras del pariente de modo literal, no intertextual (cf. vv. 862-3, 874-6, entre otros). Tanto Helena como Andrómeda fueron llevadas a la escena por Eurípides en el 412.

de un drama. Cuando Diceópolis en *Acarnienses* se dirige hacia lo de Eurípides para solicitarle la vestimenta de Télefo, lo encuentra, pies en alto, sobre el *ekkýklima* y, esto es lo que nos interesa, vestido él también con andrajos. Al verlo, no tardará Diceópolis en relacionar esta curiosa apariencia con la condición de su creación: siendo él mismo un mendigo -nos dirá Diceópolis -, no es asombroso, entonces, que cree personajes mendigos:

Ἀτὰρ τί τὰ ῥάκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,
ἔσθητ' ἔλεινῆν; Οὐκ ἐτὸς πτωχοῦς ποεῖς. (*Acarnienses* 412-3)

*Pero, ¿por qué tenés harapos de tragedia,
una ropa que mueve a la piedad? No es sorprendente que fabriques pordioseros.*

El razonamiento de Diceópolis postula una relación mimética entre el dramaturgo y su creación –porque tiene los pies en alto, también se dirá, creará personajes cojos. Expresa la consabida opinión de que la creación no puede sino parecerse a su creador.⁴⁰ Y de este modo ha sido comúnmente interpretada la escena, como la expresión de la completa identificación de Eurípides con su teatro. En esa dirección se ha manifestado, entre otros, Jouan (1989: 23): “il a créé des boiteux, il est donc boiteux lui-même, il a créé des héros mendiants, il est lui-même vêtu de loques (411-13)”. Sin embargo, a nuestro modo de ver, cabría otra explicación satisfactoria para justificar la vestimenta de Eurípides. No se trataría, al menos no exclusivamente, de que la vestimenta del poeta -los harapos en este caso- sea simbólica de su poética, ni de que el autor quede asimilado completamente a su creación o viceversa, sino más bien de la revelación de la circunstancia de que está vestido con andrajos para crear él mismo mendigos.

La clave de una lectura como la que proponemos –y esto ya ha sido señalado, entre otros por Muecke (1982a)- puede encontrarse en el episodio de *Tesmoforiantes* en que Eurípides y su pariente van en busca de Agatón para obtener ropas femeninas, episodio que venimos comentando en este artículo.⁴¹ Allí, Agatón también parece abogar por la asimilación entre autor y creación poética, y asociará el “ser” con el “hacer”, siguiendo un

⁴⁰ Cf. Muecke (1982a: 23).

⁴¹ Jay-Robert (2009: 106) destaca esta escena en la que se descompone el fenómeno teatral, haciendo aparecer los principios en los que se funda. Expone la cuestión de la creación y su relación con la realidad.

patrón tradicional del pensamiento griego. Afirmará, de ese modo, que es forzoso componer de acuerdo con la propia naturaleza: Ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει (167) –por esta misma lógica se le adjudicaban a los poetas las experiencias que acontecían a sus personajes. Sin embargo, para defender su atuendo femenino -recordemos que lo encontrarán vestido con ropa de mujer-⁴² explicará que la actuación provee un medio para superar la limitación que impone la propia *phýsis*. Cuando se escriben dramas femeninos se deben compartir los modales de las mujeres (Αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποιῆ τις δρᾶματα, / μετουσίαν δεῖ τῶν τρῶπων τὸ σῶμ' ἔχειν. 151-2), pero, nos advierte, lo que no se posee, la actuación –de esa manera traducimos mimesis en este contexto-⁴³ ayudará a conseguirlo:

(...) Ἄ δ' οὐ κεκτήμεθα,
μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται. (*Tesmoforiantes* 155-6)

(...) *Lo que no tenemos,
la actuación ayudará a obtenerlo.*

El autor de teatro estaba entonces él mismo forzado a actuar lo que no era, para poder crear lo que no era, es decir personajes distintos de sí⁴⁴ –por otra parte, ¿no se ha postulado que los primeros autores habían sido también actores en sus propias obras? Y para actuar, lo enseña bien la comedia, no hay otro principio más que el del traje: por ello Eurípides se disfraza con harapos, para crear mendigos, y Agatón de mujer, para crear dramas femeninos. Se expresa de este modo una curiosa poética de la creación dramática donde el disfraz toma el lugar de la inspiración.

No es ocioso destacar que en todas estas escenas se observa la utilización de una jerga técnica en relación con la actividad actoral, que es la que nos autoriza a interpretar el

⁴² Es una cuestión debatida determinar la vestimenta que llevaba en verdad Agatón: él mismo vincula su apariencia con la de los poetas Íbico y Anacreonte (159ss.) y, como se compone de acuerdo con lo que se es, ha puesto esmero en su traje (171-2). No hay posibilidad de determinar con certeza si la vestimenta era asiática y afeminada al modo de los poetas arcaicos o simplemente afeminada. Al respecto ver Muecke (1982b: 51ss.).

⁴³ La misma interpretación ofrece Muecke (1982b: 55): “What Aristophanes means by μίμησις here, then, is ‘disguising oneself as a mime actor does’. The word refers, not necessarily as a technical term, to the activity of an actor, and this is the way it becomes part of Agathon’s theory of drama”. Sommerstein (1994: 169) señala este pasaje como el primer uso conocido de mimesis en conexión con el que será el término clave en la teoría del arte dramático en Platón (*República* 392d, 598b) y Aristóteles (*Poética* 1447a16).

⁴⁴ En la misma dirección Muecke (1982b: 55): “Euripides dressed in the costume of his ragged heroes could be seen as an actor of their parts. Perhaps this identification of author, actor and character was facilitated by the flexibility of the verb μιμεῖσθαι.”

citado μίμησις por “actuación” (vale decir, “imitación de lo que no se es”), μιμέομαι por “actuar”, ἐνσκευάζω por “disfrazarse” y σκευή por “disfraz” (ropa y accesorios).⁴⁵ Valgan como ejemplos del uso de este vocabulario específico, para ἐνσκευάζω, *Acarnienses* 384, 436, en que Diceópolis designa con este verbo la acción de revestirse con las ropas de Télefo, *Ranas* 523, cuando Dioniso disfraz a su esclavo de Heracles;⁴⁶ para σκευή, *Ranas* 108 en referencia al disfraz de Heracles que lleva Dioniso,⁴⁷ para μιμέομαι, *Asambleístas* 278, en boca de Praxágora, para indicar a las mujeres que imiten a los hombres de campo, *Asambleístas* 545, cuando Praxágora le informa a su marido que lo ha imitado para evitar que la robaran, *Tesmoforiantes* 850, donde el pariente cuenta que actuará la nueva Helena;⁴⁸ para μίμησις, *Tesmoforiantes* 156, verso ya citado en boca de Agatón, y *Ranas* 109, en que Dioniso explica que se ha disfrazado de Heracles κατὰ σὴν μίμησιν (“de acuerdo con tu imitación”).

Permítasenos por último reparar que, en *Acarnienses*, Eurípides aparece, por razones poéticas como ya vimos, no solo disfrazado, sino también rodeado de los trajes de sus personajes que, debemos suponer, yacían en el suelo junto con una variada gama de accesorios teatrales.⁴⁹ Estos disfraces valen metonímicamente por los personajes y los personajes valen por las obras que los contienen.⁵⁰ Una vez más el foco de atención de la escena se centra en el traje. Pensemos que, más allá del valor paródico de la escena, Aristófanes bien podría haber presentado a Eurípides rodeado de los manuscritos que contenían la “letra” de sus dramas.⁵¹

⁴⁵ Que no debe confundirse con σκευή, que es meramente “equipaje”.

⁴⁶ Μετασκευάζω se registra con el sentido de “sacarse el disfraz” (*Asambleístas* 499).

⁴⁷ En *Caballeros* se llama σκευοποιός al fabricante de máscaras.

⁴⁸ En *Pluto* 291 y 312, en un claro contexto performativo, se utiliza el mismo verbo cuando Carión hace las veces del Cíclope -en lo que es una parodia a un ditirambo de Filóxeno de Citera- y los ancianos del coro hacen las veces de Odiseo. También se registra en el 306, en que Carión imita a Circe.

⁴⁹ No se nos escapa que la escena toda tiene como intención, entre otras finalidades, la burla hacia Eurípides, hacedor de mendigos (cf. *Ranas* 1063-4, en que Esquilo acusa a Eurípides de vestir a los reyes de harapos), siempre proclive a presentar héroes reducidos a la pobreza, el exilio y al dolor.

⁵⁰ De la misma opinion Muecke (1982a:22): “Costume here is the link between the poet and character, and it stands for the metamorphosis of actor into character effected by the dramatist.” Que los trajes y los accesorios representan las tragedias de Eurípides se deduce de las propias palabras del dramaturgo, cuando dice: “Adiós mis dramas” (φροῦδά μοι τὰ δράματα) y previamente, en el 464: “vas a dejarme sin mi tragedia (ἀφαρήσει με τὴν τραγωδίαν).

⁵¹ MacLeod (1974) ha sugerido que los harapos y la gorra deben ser tomados como efectivas copias de las obras de Eurípides, del *Télefo* y otros dramas, basándose en que la imagería de la ropa y la costura se ha aplicado a menudo a la composición poética. En efecto, los trajes representan su creación, pero simbólicamente. Representan en primer lugar a sus personajes, pues todos los nombres aludidos son de personajes, más allá de que algunos de ellos también puedan dar título a alguna tragedia.

Recordemos que es el rollo el objeto que acompaña normalmente a los autores dramáticos en las pinturas de vasos, al punto que se vuelve un dato fundamental en su identificación.⁵² A cambio, nuestro comediógrafo ha elegido el disfraz como emblema de la creación poética, el medio que permite al actor metamorfosearse en un personaje, y, al decir de la comedia, que permite también al autor crear personajes diferentes a su naturaleza. La comedia, en este sentido, establece sin lugar a dudas la primacía del disfraz frente al discurso. Desde esta óptica, es el elemento que vincula creación poética y *performance*, homologa autor, personaje y actor y resulta el más emblemático del quehacer teatral. Es que cuando se tienen a mano disfraces se puede prescindir hasta de las Musas.

BIBLIOGRAFÍA

- BOWIE, A. M. (1982) “The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, *Acharnians*”, *CQ* 32.1, 27-40.
- COLIN, A. & Olson S.D. (2004) *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford.
- COMPTON-ENGLER, G. (2003) “Control of Costume in Three Plays of Aristophanes,” *AJP* 124, 512–13.
- DOVER, H. (1967) “Portrait Masks in Aristophanes”, en *Komoidotragemata: Studia Aristophanea W.J.W. Koster in Honorem*, Amsterdam, 12-28.
- FOLEY, H. (1993) “Tragedy and Politics in Aristophanes’ *Acharnians*”, en R. Scodel (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor; 119-38.
- (2000). “The Comic Body in Greek Art and Drama”, en B. Cohen (ed.) *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden, 275–311.
- GREEN, J. -50. R. (1991) “On seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *GRBS* 32; 15
- (2007) “Art and Theatre in the Ancient World”, en M. MacDonald & M. Walton (eds.) *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, 163-83.
- HUGHES, A. (2006) “The Costumes of Old and Middle Comedy”, *BICS* 49, 39-68.

⁵² Véase el vaso de *Pronomos*. Los actores, en cambio, son representados con la máscara en mano o simplemente colgada en la pared.

- JAY-ROBERT, G. (2009) *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Franche-Comté.
- JOUAN, F. (1989) "La paratragédie dans *Les Acharniens*", *Cahiers du GITA* 5, 17-31.
- KENTCH, G. (2008) *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in Four Plays of Aristophanes*, Saarbrücken.
- KOWSAN, T. (1983) "Les comédies d'Aristophane, véhicule de la critique dramatique", *Dioniso* 54; 83-100.-2.
- MACLEOD, C.W. (1974) «Euripides' Rags», *ZPE* 15, 221-2.
- MARSHALL, C.W. (1997) "Comic Technique and the Fourth Actor", *CQ* 47; 77-84.
- MUECKE, F. (1977) "Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes", *Antichthon* 11; 52-67.
- (1982a) "I Know You – By your Rags'. Costume and Disguise in Fifth-century Drama", *Antichthon* 16; 17-34.
- (1982b) "A Portrait of the Young Artist as a Young Woman", *CQ* 32, 41-55.
- OLSON, S. D. (2002) *Aristophanes: Acharnians*, edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford.
- SAÏD, S. (1987) "Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane", *CGITA* 3; 217-48.
- SEEBERG, A. (1995) "From Padded Dancers to Comedy", en A. Griffiths (ed.) *Stage Directions*, London.
- SMALL, J. P. (2003) *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge.
- (2005) "Pictures of Tragedy?", en J. Gregory, *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford.
- SOMMERSTEIN, A. (1994) *The Comedies of Aristophanes*, vol. 8, *Thesmophoriazusae*, edited with translations and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- STEHLE, E. (2002) "The Body and Its Representations in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*: Where does the Costume End?", *AJP* 123, 369–406.
- STONE, L. (1984²) *Costume in Aristophanic Poetry*, Salem, New Hampshire, (1977¹).
- TAPLIN, O. (1993) *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- VARAKIS, A. (2010) "Body and Mask in Aristophanic Performance", *BICS* 53, 17-38.
- WINKLER, J. (1990) "Phallos Politikos: Representing the Body Politic in Athens", *Differences* 2, 24-45.
- WILES, D. (2008) "The Poetics of Mask in Greek Comedy", en M. Revermann & P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception, Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 374-392
- ZEITLIN, F. (1981) "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", en H. Foley (ed.) *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 169-217.