

UNA LECTURA DE LOS OBJETOS TEATRALES EN AVES DE ARISTÓFANES*

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ

Concientes de la dificultad que presupone leer una obra de teatro, el presente trabajo centra su atención en uno de los componentes de naturaleza tridimensional, que permanece "aletargado" en el texto literario dramático a la espera de su despliegue escénico. En el caso del teatro clásico, obviamente, todo análisis del mismo privilegia el diálogo, sobre el que indefectiblemente se debe trabajar, aunque es posible no desatender los rasgos de representatividad presentes en las acotaciones escénicas (didascalias) enmascaradas dentro del discurso de los propios personajes.

Pueden considerarse objetos, dentro del teatro, los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado y los accesorios¹. Un estudio completo debería incluir la problemática objetual dentro del ámbito más complejo de la espacialidad escénica². Por nuestra parte, recortaremos el enfoque a los objetos accesorios que el texto literario señala como presentes en la

*Trabajo presentado en el "II Simposio Internacional sobre los Estudios Clásicos en América Latina", Mérida, marzo de 1994.

¹Presenta esta lista Ubersfeld (1989), cuya propuesta nos ha servido de apoyatura teórica para nuestro trabajo.

²El espacio en *Aves* es tema de numerosos estudios; últimamente Thiery (1986) se ha ocupado en detalle de la espacialidad escénica, en tanto la Prof. Tobia, "Composición de espacios para una utopía en *Aves* de Aristófanes", publicado en el presente volumen, ha propuesto una clave de interpretación para la determinación del espacio utópico.

representación³, dejando de lado aquellos que son meramente evocados (extra-escénicos) y aquellos otros que, pudiendo estar presentes y funcionando como signos exclusivamente visuales, sin apoyatura verbal, no han dejado su rastro en el discurso hablado.

En el teatro antiguo griego, el espacio ocupado por los actores, sea éste el προσκήνιον u ὄρχήστρα,⁴ aunque no reproduce icónicamente el mundo exterior como pretendería hacerlo un teatro naturalista o realista, tampoco se encuentra completamente despoblado. Conjeturales siguen siendo las distintas alternativas que puede presentar la fachada de la σκηνή, sobre todo teniendo en cuenta que los personajes no aluden explícitamente al decorado. Sin embargo, las pinturas de vasos que grafican representaciones teatrales cómicas, a menudo, muestran grandes y pequeños objetos sobre el escenario, como altares, árboles, sillas, entre los más grandes y, en cantidad, objetos fáciles de llevar, como contenedores de variadas formas, instrumentos musicales, comidas, escaleras, tablitas, equipajes, etc⁵. Estos pequeños objetos cotidianos ayudan a crear un espacio virtualmente representativo del mundo doméstico, si se tiene en cuenta su naturaleza; pero, a la vez, algunos de ellos, como la vara o bastón, serían, además, específicos indicadores del género cómico; junto con la máscara,

³Lo que se muestra se asocia con lo que se dice. El fenómeno de la redundancia (diversos significantes que apuntan al mismo significado) es el que permite rastrear el funcionamiento de los objetos en el teatro clásico. Cfr. de Toro (1987); pp. 98-100.

⁴Sobre la problemática de la representación y el desplazamiento de los personajes, resultan resumidores, entre otros, Gould (1989), Thiery (1986) y Ussher (1979).

⁵Cfr. Taplin (1993), pp. 35-36. También Ussher (1979), p. 38, se ocupa de los objetos teatrales. En cuanto a la complejidad del proceso de semiosis objetual originada en el desplazamiento del signo teatral, considerado primero como un objeto real, transformado luego en signo, para referir finalmente a un objeto, cfr. de Toro (1987), pp. 88-89.

el traje abultado y el falo son fuertes signos visuales de teatralización⁶.

No es casual la elección de *Aves* para el estudio de los objetos teatrales, ya que desde siempre fue considerada la más espectacular de las piezas conservadas de Aristófanes: enfatiza los signos de naturaleza visual haciendo uso de las dos máquinas teatrales conocidas, el ἐκκόκλημα y la μηχανή; presenta un decorado agreste, difícil de imaginar en su complejidad, y exhibe vistosas vestimentas en los pájaros coreutas⁷, focalizando diversos detalles de las mismas a través de la expresión verbal.

Es evidente que no todos los objetos de los que se vale la puesta en escena tienen el mismo grado de incidencia en la construcción de los sentidos de la obra. Algunas pertenencias que llevan los comediantes funcionan como apéndice de sus trajes y remiten al rol del personaje y a su caracterización. Dentro de este grupo podríamos ubicar el equipaje que acompaña a Peisetero⁸ y Euélpides, cuando ingresan en el escenario, y que probablemente sea transportado por los dos

⁶Por su reiterado uso en las distintas comedias, concientizan al espectador acerca de su presencia en una representación dramática, circunstancia que se engloba dentro del fenómeno de la denegación (cfr. Ubersfeld (1977), pp. 36-7). La comedia griega abunda en este fenómeno, no sólo en la parábasis, cuando los actores se dirigen abiertamente a los espectadores, sino también cuando hablan entre ellos, en medio del diálogo dramático. En *Aves*, por ejemplo, dice Euélpides: οὐδ' ἰδεῖν ἔτ' ὑπ' αὐτῶν πετομένων τὴν εἰσοδόν (v. 296); el subrayado es nuestro.

⁷Los críticos no llegan a un acuerdo acerca de la vestimenta que lucen las aves, hay quienes piensan que, de acuerdo con el texto, podrían diferenciarse unas de otras; para otros, el vestuario podría repetir similares características a pesar de la diversidad de especies señaladas. Al respecto, ver Taplin (1993), "The Getty Birds", pp. 101-104.

En cuanto al decorado, conjetura Dover (1972): "It is probable that the rocky ground covered with bushes in *Birds* (54, 92, 207 f.) was visibly represented", (p. 25).

⁸El nombre Πεισέταιρος que ofrecen los manuscritos fue de diversas maneras corregido. Por nuestra parte preferimos la corrección propuesta por Th. Bergk, Πεισέταιρος, "el que persuade a sus compañeros".

servientes cuyos nombres son develados más adelante⁹. Sin embargo, de este equipaje, índice¹⁰ de la coyuntura generadora de la acción, el viaje de los dos atenienses en busca de un lugar sin pleitos (v. 44), se individualizan tres objetos: una canasta, una olla y mirto (probablemente en forma de guirnalda).

Πε. κανοῦν δ' ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας
κλανόμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα, (vv. 43-4)¹¹

Los tres se vinculan con ritos sacrificiales. La canasta podría contener el cuchillo, los granos y otros implementos necesarios para el sacrificio; la olla, el fuego para el altar; mientras la guirnalda serviría para adornar la cabeza de los participantes de la ceremonia. Los comentaristas del texto relacionan estos objetos con los ritos fundacionales, sobre todo atendiendo a lo que acontece "realmente" en la comedia. Sin embargo, de ser así, se adelantaría a lo que parece ser una idea repentina del protagonista, fundar una ciudad de las aves, (οἰκίσσατε μίαν πόλιν, v. 172), ante la ausencia de ciudades ya fundadas como la que él busca y la admiración que le produce la descripción que Tereo hace de la vida de los pájaros.

Para los espectadores, la presencia de estos objetos genera más interrogantes que certezas. Relacionados con los ritos, pero no exclusivamente fundacionales¹², también pueden ser indicio de banquete y comida, tópico específico del género cómico, que

⁹Jantias y Manodoro son nombrados por Peisetero en los versos 656-7. A ellos podría también dirigirse Tereo en el v. 433. Dover (1972) señala sus dudas al respecto (cfr. pp. 143-4).

¹⁰Usamos el término en el sentido que le da Ch. Peirce: "El índice establece una relación de contigüidad "natural" vinculada a un hecho de experiencia que no es provocado por el hombre" (Greimas & Courtés (1982); pp.218-9).

¹¹Las referencias al texto de *Aves* se hacen a partir de la edición de Sommerstein (1987), cuyas notas nos han resultado imprescindibles.

¹²Muy oportuna ha sido la lectura de Bowie (1993) en momentos en que redactábamos el presente trabajo; de mucha ayuda ha resultado su análisis de diversos pasajes de las comedias de Aristófanes, considerados subversión cómica de proyecciones rituales.

en *Aves* cobra especial relevancia al atravesar el texto de principio a fin¹³. El término *καροῦν* alude ciertamente a las canastas usadas en diversos ritos, pero en los poemas homéricos, por ejemplo, designa las canastas de pan; en cuanto a la olla, nada se dice en el diálogo acerca del fuego que supuestamente transporta y de su carácter ritual no culinario; las guirnaldas, por su parte, solían usarse en diversos acontecimientos de distinta envergadura.

Pero Peisetero y Euélpides llevan, además, cada uno de ellos, un grajo (*κολοιός*) y una corneja (*κορώνη*)¹⁴, a modo de guía en esta peregrinación extraviada. En tanto pertenencias compradas en el mercado (vv. 13-14) pueden considerarse cuasi-objetos, que logran independizarse de su rol y de sus amos cuando, espantados, huyen ante la presencia de la abubilla (aproximadamente v. 91). Las aves-objeto se distinguen externa e internamente de las aves-personaje que intervienen en la comedia. Como el resto de los objetos presentes en la escena, también pueden vincularse con los mitos y ritos de fundación, pues connotan señal de augurio¹⁵. Por otra parte, ninguna otra ayuda podría resultar mejor que dos aves, para enseñar el camino hacia la abubilla, el famoso Tereo transformado en pájaro.

El manejo más creativo de los objetos lo encontramos, sin duda, en el episodio en que los atenienses y las aves se enfrentan físicamente, dando lugar a la lucha que frecuentemente prologa al agón propiamente dicho (vv. 357-

¹³Sobre el tópico de la comida, su relación con otros placeres materiales y su implicancia contextual, ver. Ehrenberg (1943), pp. 319-21.

¹⁴En el reparto de versos entre los dos atenienses (vv. 1-161), la edición de Sommerstein se aparta de las tradicionales, de modo que Peisetero aparezca como el protagonista desde el comienzo (cfr. Sommerstein (1987), p. 201). Es indistinto quién lleva cada uno de los pájaros, no así qué diga cada uno.

¹⁵Como demuestra Bowie (1993), los pájaros tienen que ver con los mitos y ritos de fundación de ciudades, pero en *Aves* la acción dramática expone un comportamiento contrario a las normas culturales establecidas. Cornejas y grajos no han servido tradicionalmente como guías ni para augurio (cfr. pp. 151-66).

450). La escena se perfila como parodia de un encuentro militar. Ilimitadas son las resonancias que puede despertar en los espectadores, empapados del furor de conquista imperial¹⁶. Como parodia, distorsiona la realidad y produce la inversión cómica: los hombres utilizan los utensilios de cocina como armas y las aves son portavoces de un código claramente paramilitar¹⁷, relacionado con el imperio. El movimiento escénico expone la batalla. Nuevamente entran en juego tres objetos: una olla, que sirve de escudo,

Πε. Ἄλλ' ἐγὼ τοί σοι λέγω,
ὅτι μένοντε δεῖ μάχεσθαι λαμβάνειν τε τῶν χυτῶν.
(vv. 357-8)¹⁸

un asador, que es clavado en el suelo como una lanza,

Πε. τὸν ὀβελίσκον ἀρπάσας
εἶτα κατὰ πηξον πρό σαυτοῦ. (vv. 359-10)

y un plato o una taza, que protege los ojos como un casco,

Πε. ὀξύβαφον ἐν τευθενὶ πρόσθου λαβὼν ἢ τρύβλιον.
(v. 361)

Peisetero resemantiza los objetos alterando su uso habitual, convirtiéndolos en armas defensivas y ofensivas contra las aves. Lo grotesco del enfrentamiento se acentúa por el carácter absurdo de las armas, pero resultaría más absurdo que las armas fueran las reales. El recurso de la resemantización

¹⁶Recordemos que para la fecha de producción de *Aves* (414 a.C.) Atenas había enviado su ambiciosa expedición a Sicilia.

¹⁷Cfr. vv. 357, 362-3, 383, 387-92, 400-2, 434, 448-50.

¹⁸Algunas ediciones traducen "ollas", Sommerstein (1987), en cambio, traduce "one of the pots", considerando, por lo tanto, τῶν χυτῶν como genitivo partitivo, lo que nos parece más acertado, ya que de aquí en más se habla de una sola olla (cfr. vv. 365, 387, 391).

coloca los objetos en un primer plano, lo que nos obliga a detenernos en ciertas reflexiones.

En primer lugar los objetos resemantizados se relacionan sintácticamente con los del prólogo, pertenecen al mismo paradigma de utilitarios de cocina. Para A. Sommerstein la olla del equipaje del comienzo, icónicamente ritual, se diferencia de la olla-escudo, icónicamente culinaria. Por nuestra parte, no encontramos marcas inexorables en el texto como para no pensar que pueda ser la misma, o, al menos, en apariencia iguales. Los significados se multiplican con la ambigüedad: olla ritual, olla de campaña, olla-escudo. El hombre encuentra en su sagacidad el dispositivo para transformar los objetos, que en apariencia permanecen idénticos. Euélpides lo pone de manifiesto alabando a Peisetero:

Eu. ὦ σοφώτατ', εὖ γ' ἀνηύρες αὐτὸ καὶ στρατηγικῶς
ὑπερακοντίζεις σὺ γ' ἤδη Νικίαν ταῖς μηχαναῖς.
(vv. 362-3).

En segundo lugar, los elementos resemantizados no pierden su significado primero. La olla, el asador, el plato y la taza seguirán siendo lo que son. Detrás de la distorsión cómica, propia de los desplazamientos a los que nos tiene acostumbrados Aristófanes, se pone de manifiesto la sutileza de la elección. Los hombres resultan una amenaza para las aves, en tanto como pajareros (v. 62), cazan, matan y comen aves. La olla, el asador, el plato, también fuera del teatro son un certero peligro para las aves. Precisamente el texto consigna una superstición popular al respecto. Se creía que la presencia de una olla en los techos alejaba las lechuzas, consideradas como signo de mal agüero (v. 358)¹⁹. Las armas, desde esta perspectiva, resultan las más adecuadas contra los pájaros.

¹⁹ Interpretamos según la aclaración de A. Sommerstein (1987), p.220. De modo diferente lo entiende Whitman (1964), p.179.

En tercer lugar, estos objetos se proyectan en la acción **dramática** como componentes visuales de futuras manifestaciones.

Cuando las aves están en posición más pacífica, los atenienses dejan sus armas sobre el suelo. La olla, nuevamente resemantizada, momentáneamente funciona como mojón para **marcar** los límites del campo y proteger del ataque enemigo.

Πε. μάλλον εἰρήνην ἄγουσιν,
ὥστε τὴν χύτραν καθίει·
καὶ τὸ δόρυ χρή, τὸν ὀβελίσκον,
περιπατεῖν ἔχοντας ἡμᾶς
τῶν ὄπλων ἐντὸς παρ' αὐτὴν
τὴν χύτραν, μακρὰν ὀρῶντας
κάγγυς· ὡς οὐ φευκτέον νῶν. (vv. 386-92)

Las aves repiten el movimiento de los hombres, pero, desposeídas de objetos, dejan en tierra su coraje y enojo, únicas armas que portaron en la lucha²⁰. El movimiento escénico con las alas/manos vacías, subraya la idea de "posesión-desposeimiento", tema que se relaciona con el razonamiento persuasivo que Peisetero verbalmente despliega a continuación en el agón: las aves fueron **despojadas** de lo que les correspondía.

Se pacta la tregua y los objetos pseudo-bélicos desaparecen de escena. Paradójicamente nombradas como armas (τὴν πανοπλίαν, v. 434) son ingresadas a la cocina de Tereo (v. 437), espacio que les permite recobrar su identidad²¹.

En el segundo episodio agonal (enfrentamiento aves-dioses) se nombran armas convencionales como hondas y arcos (v. 1185). No estamos tan seguros de que ellas se muestren visualmente a los espectadores.

²⁰Cfr. vv. 400-5. Paradójicamente son llamadas "hoplitas" (cfr. vv. 402, 448).

²¹La presencia del adverbio *πάλιν* (v. 434) puede sugerir que los utensilios provengan de la cocina de Tereo; sin embargo, no necesariamente debe entenderse de ese modo (cfr. Sommerstein (1987), p. 224)

Peisetero se prepara para hablar y convencer y reclama agua para sus manos y una corona. Lavarse las manos, como ejercicio de purificación, constituía un hecho usual antes de cualquier acto solemne, como así también antes de sentarse a la mesa. Por otra parte, los oradores portaban una corona cuando hablaban en la Asamblea; sin embargo, también lo hacían los participantes de los "symposia". Aislados, ambos objetos remiten a variados significados, juntos, en cambio, son indicadores de una celebración de banquete; indudablemente el de Peisetero. Así lo entiende Euélpides, al expresar su asombro por lo imprevisto de la situación (v. 464). Es cierto que Peisetero metafóricamente ha hablado de su discurso como una masa (vv. 462-3), pero, aun así, la presencia de estos objetos resulta perturbadora, más allá de su utilización como mero recurso cómico. Como enigmas, los objetos enfrentan a los espectadores a la espera de su desciframiento, desvirtuados de su utilidad primera, fuera del contexto de la acción, manejados por Peisetero a su antojo, sin duda, nunca inadvertidos.

A partir de la parábasis (vv. 676-800), *Νεφελοκοκκυγία* se convierte en lugar de encuentros y desencuentros de todo tipo de visitantes, munidos muchos de ellos de variados objetos que los identifican. De esta manera, el geómetra Metón, trae sus instrumentos geométricos (vv.1002-3), el inspector porta dos urnas (1032-1053) y el vendedor de decretos exhibe el librito que contiene las nuevas leyes (v. 1036). Todos estos objetos tienen valor metonímico, se relacionan no sólo con sus portadores ocasionales, sino con toda una clase social, profesional, o, en el caso de las urnas, con un sistema socio-político²². Obran como despersonalizadores de sus dueños, al perfilarlos como imágenes del gupo al que pertenecen.

No nos detendremos en aquellos objetos cuya funcionalidad es especialmente icónica, como todos los implementos del sacrificio, la canasta (v. 850), el agua lustral (vv. 850, 897, 958) y el macho cabrío (v. 959). De las pertenencias que acarrear los

²²Pueden ser consideradas símbolo del sistema democrático.

personajes, merece una reflexión especial el librito (βιβλίον) del adivino, que absorbe la focalización visual de la escena, pasando de mano en mano, mientras se repite: λάβε τὸν βιβλίον (vv. 974, 976, 986, 989). A partir del texto, es difícil deducir con certeza si Peisetero fabrica su propio rollo profético (v. 981)²³. Bien podría suceder, según hemos señalado una imprevista creatividad en el uso de los objetos, que Peisetero tomara el mismo libro del adivino, para materializar sus propios oráculos. El librito resulta sin duda efectivo, cuando, usado como bastón, sirve como poderosa arma de persuasión para despachar al intruso (vv. 989-90).

La segunda parábasis, el informe de dos mensajeros y la visita imprevista de Iris, ocupan el tiempo escénico previo al arribo del segundo contingente de visitantes: el parricida, Cinesias y el delator, deseosos de obtener alas para sus fines particulares. Los distintos significados de las alas han generado una vasta bibliografía, cuyas proyecciones no es el momento de comentar²⁴. Polisémicas por tradición, con infinitas referencias intertextuales, fueron entendidas con valor metafórico, simbólico, en relación con lo político, lo mitológico, etc. No sólo se apoderan de la escena, cuando transportadas en tres canastas son ordenadas y clasificadas por Peisetero, sino también del discurso: κτερόν (v. 1310), κτερά (v. 1311), κτερόγων (v. 1325), κτερά (v. 1330), κτερώσεις (v. 1334), etc.

Pero, en su calidad de objetos, trascienden, además, su empleo habitual, al convertirse en generadoras de la acción dramática. Como objetos de deseo, provocan la llegada de los visitantes y pueden considerarse actantes en relación con los

²³La mayoría de los comentaristas señala que Peisetero opondría otro papiro, no queda claro dónde puede tenerlo guardado (cfr. Sommerstein (1987), p. 263).

²⁴Cfr. W. Arrowsmith (1973) "Aristophanes' *Birds*: the Fantasy Politics of Eros", *Arion* n.s. 1/1, 119-67, citado y comentado por Pozzi (1986), pp. 119-29.

personajes²⁵. Objetos inalcanzables, por otra parte, ya que administradas por Peisetero, ninguno resulta digno de poseerlas y sólo logran un efímero contacto físico con ellas cuando les caen encima en forma de látigo (vv. 1397, 1464)²⁶. Finalmente son recogidas y guardadas dentro.

Desde el cielo parte el último grupo de visitantes, precedidos por Prometeo, que viaja de incógnito. Temeroso, se oculta, junto con Peisetero, debajo de una sombrilla (v. 1508). Se repite el mismo procedimiento en el manejo del objeto que en la escena paramilitar. Apartado de su función de parasol, le permite a Prometeo permanecer oculto de Zeus y del resto de las divinidades. Por su ubicación escénica, la sombrilla ayuda a crear y organizar el espacio, dividiéndolo en dos: arriba los dioses, los latentes enemigos, abajo las aves y sus aliados los hombres. Hasta ese punto, el espacio era una creación exclusivamente lingüística, sin valor performativo real. La ciudad de las aves ocupaba un lugar intermedio (μεταξύ v. 551) y los deícticos espaciales ayudaban a mantener la ilusión, quebrada permanentemente por la llegada y partida de los personajes desde la misma altura, incluso sin alas (la única excepción la constituye Iris).

Prometeo parte con la sombrilla y un taburete que Peisetero le facilita, a modo de disfraz, como si fuera integrante de una Panatenea (vv. 1550-2). En relación con el personaje, el manejo de los objetos deja al descubierto sus atributos individualizantes, como la cobardía y la sagacidad para el

²⁵En el sentido, ya tradicional, que le da A. J. Greimas al término.

²⁶Creemos, como Whitman (1964), que ninguno recibe las alas que busca: "None of the three wing-seekers get any wings, though they all get fast talk" (p. 192). Sommerstein (1987), pp. 288-9, sin embargo, interpreta literalmente los versos 1360-1 y considera que el parricida, al que él llama "young man" (todavía no ha cometido actos de violencia contra su padre), merece el don de las alas porque quiere permanecer en "Nefelokokkygia" (vv. 1344-5, 1351). Para nosotros, los versos 1369 ss. se corresponden con la entrega de un equipamiento militar o con la sola mímica de una entrega metafórica. No olvidemos que también se otorgan alas con las palabras (cfr. v. 1437). La respuesta del parricida parece confirmarlo (cfr. v. 1370).

engaño, este último el rasgo más sobresaliente, según su representación mítica. Prometeo maneja los objetos con la misma creatividad que Peisetero, estableciéndose una suerte de parentesco entre ambos.

La llegada de la embajada de los dioses en busca de negociaciones, encuentra a Peisetero en un nuevo rol, el de cocinero. Probablemente el "ekkyklema" ponga a la vista de los espectadores la cocina de Tereo²⁷ y en ella los utensilios paramilitares según fueron colocados (cfr. vv. 434 ss.). Es posible que la audiencia reconozca los mismos objetos, finalmente cumpliendo su función doméstico-culinaria. Pero el "plato fuerte" del episodio lo constituye la comida que Peisetero prepara: carne de aves rebeldes que fueron ejecutadas²⁸. Además, los esclavos llevan y traen una serie de aderezos, silfio (vv. 1579, 1582, 1585), queso (v. 1579), aceite (v. 1589), salsa dulce (v. 1637), precisamente los mismos condimentos que Peisetero nombró como indignas salsas para las aves, en su

²⁷El uso del "ekkyklema" permitiría recuperar un espacio latente de preeminencia; la edición de Coulon y van Dale (1954⁴) no preve el empleo de la máquina, como tampoco el minucioso estudio de Thierry (1986); cfr. p. 77. En cambio sí lo hace Sommerstein (1987) en su edición de la comedia; cfr. p. 181.

²⁸Cfr. Hubbard (1991), pp. 181-2: "Peisthetaerus' cooking and eating of the Birds actualizes the threat made symbolically and theatrically during his first confrontation with the chorus.(...) As we have seen the χύτρα is thematically significant: it is one of the sacrificial implements Peisthetaerus and Euelpides carry onstage at the play's beginning (v. 43), is used to fight off the Birds (vv. 357, 386, 391), to sacrifice to the Birds (vv. 848-903), and finally to cook the birds (vv. 1583-85, 1688-91)." Por nuestra parte, no creemos necesaria su utilización durante el sacrificio; ya que no hay rastros en el discurso que indiquen su presencia. En cambio sí se nombra la canasta y el agua lustral (cfr. vv. 850, 863). Es altamente probable que todos los utensilios de cocina aparezcan a partir del v. 1579, aunque la olla no se nombre expresamente. Además, como Hubbard considera ritual la primera olla, no puede confundirla con la que aparece en la batalla previa al agón.

parlamento agonal (cfr. vv. 533-5). El desenlace de la comedia hace posible que la aves muertas sirvan de tajada de boda²⁹.

Πε. εἰς καιρὸν ἄρα κατεκόπησαν οὐτοὶ
εἰς τοὺς γάμους. (vv. 1688-9)

Los enigmáticos objetos confiesan su secreto y recobran su valor icónico como referentes del mundo exterior, en una escena cuyas connotaciones signan la lectura de la obra.

Finalizamos, pues, señalando una última categoría de objetos, los simbólicos³⁰, que también en número de tres ocupan la escena en el desenlace de la comedia: el cetro (vv. 1535, 1600-1, 1626, 1631), el rayo de Zeus (vv. 1745, 1749) y Basíleia (vv. 1634, 1687, 1730).³¹

El cetro es nombrado numerosas veces en la negociación de los dioses con Peisetero, pero no hay indicios textuales de que como objeto aparezca en escena. Se llega a un acuerdo de que sea devuelto a las aves, pero no sería extraño que lo recibiera

²⁹D. Auger (D. Auger, M. Rosellini & S. Saïd (1979), *Aristophane, les femmes et la cité*, Fontenay-aux-Roses) relaciona este acto de Peisetero con el mito de Tereo: este último, por canibalismo, fue metamorfoseado en ave. Los hombres, convertidos en pájaros, se hacen caníbales (citado por Bowie, 1993). Para nosotros, Peisetero nunca ha dejado de ser hombre, a pesar de sus alas; el hecho de que giga comiendo aves, lo ratifica.

³⁰Juegan un papel simbólico dominante, lo que no quiere decir que pierdan su valor indicial o icónico. "Ch. Peirce define al símbolo como fundado en una convención social, en oposición al ícono y al índice", (Greimas & Courtés (1982), p. 378).

También es objeto símbolo la corona de oro que Peisetero recibe de los hombres; es signo de su primera victoria (cfr. v. 1274).

³¹No hay consenso acerca del rol de Basíleia en la pieza. Al respecto, cfr. Newiger (1957), para quien Basíleia es una verdadera diosa (pp. 92-102) y Hofmann (1976), el que la considera una nueva Hera asignada a Peisetero (pp. 147-60). Zielinski (1885) (*Die Märchenkomödie in Athen*, St. Petersburg), citado por Reckford (1987), p. 529, por su parte, la considera la princesa de los cuentos de hadas, que se casa con el héroe.

Peisetero³². Sucede que este último desciende del cielo con las manos ocupadas: el rayo de Zeus por un lado, Basíleia, por el otro. Por su participación dramática, Basileia no se diferencia del resto de los objetos, muda, sin independencia, propiedad que puede pasar de mano en mano. Todos los signos redundan en el tópico del poder real, del cual los objetos son claros símbolos, en correspondencia con la nueva categoría que Peisetero ha adquirido en su metamorfosis secuenciada: de "hombre engañoso" (vv. 451-2) a ἄρχων (v.1123), para llegar a τύραννος (v.1708).

Señalaremos, a modo de conclusión, los datos más significativos de nuestra aproximación primera a la problemática de los objetos:

En tanto pertenencias, los objetos se manifiestan como "cosa de hombres" y no de las aves. De entre los personajes humanos, Peisetero es el que manipula mayor cantidad de objetos, incluso sorpresiva y creativamente (el único paralelo sería Prometeo). Maneja variedad de objetos en las múltiples tareas que asume (recordemos que hace de sacerdote en la fundación de la ciudad y de cocinero de su propio festín de boda). Pero no sólo porta y recibe objetos (corona, rayo de Zeus, Basíleia), sino que también es el único que los arrebató (la pelliza y la túnica al sacerdote) y se queda con todas las alas sin beneficiar a ninguno³³.

Por otra parte, la posesión de los utensilios culinarios se relaciona tangencialmente con el tema del poder, de gravitación en esta obra. Por el hambre, Peisetero vence a los dioses (vv. 1516-20) y el intertexto social nos recuerda Melos (cfr. v. 186). Los personajes, entonces, quedan categorizados en dos grupos: los que comen y los comidos, en correspondencia con los vencedores y los vencidos.

³²Así lo consigna, en sus acotaciones escénicas, la edición castellana de Rodríguez Adrados (1975), p. 287. Sobre el cetro y su significado, cfr. Newiger (1957), pp. 94-7.

³³Lo único que da son consejos con aladas palabras.

La resemantización de los objetos es un procedimiento dramático de uso moderno, poco frecuente en el teatro anterior al siglo XX. El procedimiento pone en evidencia el papel creativo del hombre como productor y generador de cultura³⁴. La presencia de Prometeo y su responsabilidad como benefactor de los hombres es una de las relaciones que construye la problemática objetual³⁵. La resemantización adquiere, entonces, un valor más amplio que el de un mero dispositivo cómico. Por otra parte, se vincula con el desplazamiento de etimologías, la creación y el juego verbal, en una comedia donde se entroniza el poder de la palabra.³⁶

Los objetos crean espacios: su sola presencia funciona como metonimia de lugares ya codificados. De esta forma el uso de armas crea un campo de batalla, y la sombrilla, por ejemplo, organiza el espacio polarizándolo en dos direcciones, a la vez que pone en evidencia una relación de enfrentamiento.

También los objetos califican y clasifican al personaje que los manipula. Las pertenencias hacen ingresar al personaje a un grupo social más amplio. En relación con la historia dramatizada, el desplazamiento de algunos objetos adquiere una función diegética e indican un cambio en la dirección de la acción.³⁷

En la difícil doble tarea de lectores-espectadores, hemos presenciado un escenario poblado de objetos, metafóricos (alas), metonímicos (las pertenencias de los visitantes), simbólicos (el

³⁴Cfr. Ubersfeld (1977), pp. 142-3.

³⁵Cfr. el famoso discurso de las τέχναι en *Prometeo encadenado* de Esquilo. Desde su configuración hesiódica, Prometeo está ligado míticamente a la concepción del hombre hacedor, transformador de la realidad. Dentro de este contexto, es fuerte su vinculación con el tópico de la comida, cfr. v. 1546.

³⁶"The Birds plays with language in a way far beyond any of the other comedies" (Whitman (1964), p. 172). Recordemos los juegos de palabras y re-etimologizaciones como las de κῶλος/κῶλις, νόμος/νομός, la creación de un lenguaje de las aves. Por otra parte, el λόγος resulta el arma más poderosa, con ella vence Peisetero a los hombres y dioses, y no con la violencia.

³⁷Cuando se retiran las pseudo-armas (el enfrentamiento termina) o las canastas con alas, por ejemplo.

rayo de Zeus), alegóricos (¿Basíleia?)³⁸. Objetos que alteran la lógica, imponiendo su propio código. La lectura de *Aves* ha puesto de manifiesto una solidaridad semio-lexical de los objetos referidos al paradigma culinario/alimenticio, por un lado, y ritual, por el otro, o a ambos a la vez³⁹. Enigmáticamente adelantan temas, insospechadamente para los espectadores, sorprendentemente para el lector. Provocan al receptor, formando una verdadera red secundaria de significaciones.

Universidad Nacional de La Plata
CONICET

³⁸Los signos de interrogación indican las discrepancias de la crítica en torno a la interpretación de esta figura. Afirma categóricamente Newiger (1957): "Eine allegorische Figur aber ist Basileia schon deshalb nicht, weil sie die 'Königin' ist." (p. 102).

³⁹La obra ahonda acerca de las relaciones de poder y ambos paradigmas se relacionan con el tema. Para Bowie (1993), el sacrificio juega un importante papel como lugar de la distribución de poder; el canibalismo puede verse como una forma de preservarlo. La obra teatraliza un conflicto de espacios, en donde Peisetero gana.

BIBLIOGRAFÍA

- Bowie, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- Coulon, V. & Van daele, H. (1954⁴) *Aristophane: L'assemblée des femmes - Ploutos*, Paris.
- de Toro, F. (1987) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires.
- Dover, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley & Los Angeles.
- Ehrenberg, V (1943) *The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy*, Oxford.
- Gould, J. (1989) "Tragedy in performance", en: Easterling, E. & Knox, B. M. W. (ed.), *The Cambridge History of Classical Literature. Greek Drama*, Vol. I, Part 2, Cambridge.
- Greimas, A. & Courtés, J. (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid; título original: *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979.
- Hofmann, H. (1976) *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim.
- Hubbard, Th. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca & London.
- Newiger, H-J (1957) *Metapher und Ailegorie*, München.
- Pozzi, D. (1986) "The pastoral ideal in *Birds* of Aristophanes", *CJ* 81, 119-29.
- Reckford, K. J. (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill; vol. 1.

- Sommerstein, A. (1987) *The Comedies of Aristophanes: vol. 6. Birds*, Warminster.
- Taplin, O. (1993) *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- Thiercy, P. (1986) *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, Paris.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid; título original: *Lire le théâtre*, Paris, 1977.
- Ussher, R. G. (1979) *Aristophanes*, Oxford.
- Whitman, C. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Massachusetts.