

Lisístrata, de Aristófanes a König*

Hernán Martignone

Universidad de Buenos Aires¹

Resumen

En 411 a. C., Aristófanes pone en escena la comedia *Lisístrata*, en la que las mujeres atenienses y espartanas, hartas de la guerra del Peloponeso, idean un plan para que sus maridos dejen de luchar: una huelga de sexo. Contada desde la perspectiva femenina, *Lisístrata* nos muestra a las mujeres en acción en una inversión de roles cara al poeta cómico. En 1987, el historietista alemán Ralf König toma el argumento de esa comedia para brindarnos una relectura en clave homosexual: nos muestra qué ocurre entre los hombres cuando las mujeres se encierran en la acrópolis para hacer efectiva su huelga sexual. Se trata de una adaptación por demás interesante, no solo por lo que König cambia, no solo por consistir en una segunda inversión que nos introduce en el universo masculino, sino también por lo que implica en el contexto de la obra de König. En el presente artículo nos proponemos analizar el pasaje de temas y recursos de Aristófanes a König, para mostrar cómo se construye una adaptación en términos de apropiación.

Palabras clave: Lisístrata, Aristófanes, König, historieta, comedia, adaptación.

Abstract

In 411 B.C., Aristophanes stages the comedy *Lysistrata*, in which, tired of the Peloponnesian War, Athenian and Spartan women devise a plan to force their husbands to cease fighting: a sex strike. Told from a feminine point of view, *Lysistrata* shows women in action in a role inversion pleasant to the comic poet. In 1987, German comic book creator Ralf König takes the argument of this comedy and revisits it from a gay perspective: he shows us what goes on among the men when the women lock themselves in the acropolis to effect their sex strike. It is indeed a very interesting adaptation, not only because of the change König makes, not only because of its second inversion introducing us to the male universe, but also because of its implications in the context of König's work. This article aims at analyzing the transfer of themes and resources from Aristophanes to König, to show how an adaptation is built in terms of appropriation.

Key words: Lysistrata, Aristophanes, König, comic books, comedy, adaptation

Introducción

A riesgo de sumergirnos en el anacronismo, puede afirmarse que el comediógrafo Aristófanes tuvo una imaginación borgeana: ideas geniales que se graban en la mente del receptor de su obra, desarrolladas con un humor superlativo y con un talento de pura cepa literaria. Así, por ejemplo, en *Aves*, el poeta griego inventa una ciudad de pájaros en la que todo remite al ámbito aviario espejando la *polis* humana; en *Ranas*, hace descender al Hades a Dioniso para traer de vuelta a

* Cita recomendada: Martignone, H. (2009). "*Lisístrata*, de Aristófanes a König" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

¹ El presente trabajo se desarrolló en el marco del Proyecto de Investigación UBACyT F459 «Género, Familia y Legalidad en la literatura griega antigua: manifestaciones textuales de los vínculos jurídico-institucionales del matrimonio y el parentesco» (convocatoria 2008-2010), dirigido por la Dra. Elsa Rodríguez Cidre y co-dirigido por el Mg. Emiliano Buis.

la sociedad ateniense a un poeta muerto, Esquilo o Eurípides; en *Lisístrata*, crea una suerte de utopía² en la que las mujeres toman el poder de la *polis* después de declarar una huelga de sexo para que sus maridos dejen de hacer la guerra de una vez por todas. Indudablemente más político que Borges aunque igualmente incorrecto, Aristófanes sabe —como el escritor argentino— cómo aprovechar la literatura para hablar de la literatura y darnos, a la vez, material de reflexión sobre la realidad extraliteraria.

La obra que analizaremos a continuación, *Lisístrata*, es una de las más merecidamente famosas de Aristófanes, y también una de las más representadas y estudiadas³. Producida en 411 a. C., en plena guerra del Peloponeso (431-405), esta comedia pone en escena el descabellado plan⁴ de las mujeres atenienses y espartanas para acabar con el conflicto bélico entre sus patrias. Este plan las coloca en un papel activo respecto de los asuntos de la ciudad que, en principio, les estaba vedado en la sociedad de entonces porque las volvía, en cierto modo, masculinas. Ya desde el Canto VI de la homérica *Iliada* se presenta una clara separación de los ámbitos de influencia de varones (la *polis*, la ciudad) y féminas (el *oikos*, la casa), como explicita Héctor ante su esposa Andrómaca (vv. 490-3):

Mas ve a casa y ocúpate de tus labores,
el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas
aplicarse a la faena. Del combate se cuidarán los hombres
todos que en Ilio han nacido y yo, sobre todo⁵.

En el contexto, ahora, de la guerra del Peloponeso, son significativas también las palabras que Tucídides pone en boca de Pericles en el célebre discurso fúnebre (II, 35-46) en honor de los muertos en combate y cuyo tema consistiría, en realidad, en “un elogio de Atenas” (Varona Codeso, 2007: 17). Allí, Pericles exhorta a las mujeres que han perdido a sus maridos (II, 45) con estas palabras:

Y si también he de decir algo de la virtud de las mujeres que ahora se encontrarán viudas, todo lo diré con un breve consejo. A saber, que vuestra mayor gloria consistirá en no ser inferiores a vuestra naturaleza y en que, para bien o para mal, entre los hombres se hable de vosotras lo menos posible.

Que logren un vacío de discurso acerca de ellas es el mandato de Pericles y también, como sostiene Shaw (1975: 256), es común que “en una obra griega un hombre le diga a una mujer que debería permanecer callada o hablar poco; sin embargo, la advertencia es casi siempre

² Cf. Konstan (1995: 60) y Seoane (1998-1999). Véase también el interesante artículo de López Férez (2006).

³ La traducción al español de los pasajes de *Lisístrata* corresponde a Rodríguez Adrados (2006). La citamos por número de página dado que su edición no trae la numeración de los versos, y si bien esto resulta un tanto incómodo, la utilizamos porque es una de las más populares; de todos modos, aclaramos el número de verso para facilitar la búsqueda de los pasajes en otras traducciones, como las de López Eire (1994) y Fernández (2008).

⁴ Konstan sostiene que la huelga sexual constituye “la estratagema por la cual es más recordada esta comedia” (1995: 47).

⁵ Traducción de Crespo Güemes (2000). En una inversión típicamente cómica de ese pasaje, Cleonice (o Lisístrata, según la edición) dirá: “La guerra es cosa de mujeres” (Rodríguez, 2006: 278, v. 538).

inútil”⁶. Esta asociación entre la mujer y el silencio ha generado diversas polémicas, porque no conviene olvidar que la realidad y la representación literaria no necesariamente van de la mano. La Lisístrata de Aristófanes, contrariamente a lo esperado por la masculinidad griega, tendrá mucho para decir, con esa combinación tan perfecta de sorna, claridad y justeza características del estilo del comediógrafo. Veremos, pues, cómo lo femenino se transforma en el factor constructivo esencial de esta comedia para llegar a comprender cabalmente, después, la inversión propiciada por la historieta de König.

La guerra de los sexos

La obra comienza, para retomar lo anterior, con un diálogo entre Lisístrata y Cleonica que pone en primer plano una especie de tácito (o no tan tácito) enfrentamiento entre hombres y mujeres:

Lisístrata. (...) me arde el corazón, Cleonica, y sufro mucho por nosotras las mujeres, porque entre los hombres tenemos fama de ser malignas.

Cleonica. Y lo somos, por Zeus.

Lisístrata. Se les había dicho que vinieran aquí a deliberar sobre un asunto no pequeño y duermen y no llegan.

Cleonica. Vendrán, querida: les es difícil salir de casa a las mujeres. Una se afana con el marido, otra despierta al criado, otra acuesta al niño, otra le lava, otra le da de comer (Rodríguez, 2006: 255, vv. 9-19)⁷.

Lisístrata reconoce, primero, la mala fama con que cuentan entre los hombres las mujeres y Cleonica, de inmediato, la confirma, en un juego dialéctico y verbal típicamente aristofanesco⁸. Después, esta mujer resaltará el hecho que habíamos mencionado más arriba, la permanencia de las mujeres en el interior del hogar a causa de sus tareas domésticas. No obstante, pese a los resquemores de la protagonista y motor móvil de la pieza, se harán presentes Lampito (espartana) y dos mujeres de Beocia y Corinto. Estas sienten un instintivo rechazo por el proyecto de Lisístrata de abstenerse de sexo, pero terminarán aceptando tras la aquiescencia de la espartana, que partirá luego para promover la huelga en su tierra. Aparecen así las primeras caracterizaciones satíricas de las mujeres: falofilia (259-60, vv. 21-5, 109-10, 133-5), gusto por el vino (*passim*), por la seducción y la coquetería (260, vv. 149-56). La buena acción de la búsqueda de la paz no las exime, según se ve, de la crítica a sus “congénitos defectos”⁹.

Puesto que en el Partenón se guardaba el tesoro de Atenas, la segunda parte del plan de Lisístrata (etimológicamente, “la que disuelve los ejércitos”) consiste en tomar la acrópolis, “para poner a salvo el dinero y que no guerreéis por él”, como le explica la heroína al Comisario (274, v. 488). Hay aquí ya un paso mayor por parte de las mujeres: del dominio del hombre a

⁶ Cf. también Jenofonte, *Económico*, 7. 30.

⁷ A partir de ahora, todas las citas estarán extraídas de esta misma edición, por lo que sólo se señalarán el número de página y el verso.

⁸ Cuando Lisístrata le revele que la salvación de toda Grecia está en las mujeres, la propia Cleonica exclamará: “¿En las mujeres? ¡En poca cosa se fundaba!” (256, v. 31).

⁹ Los hombres tienden a asociar a las mujeres, como enumera Foley (1982: 10), con “cultos orgiásticos (387-98), animalidad salvaje (468, 476, 1014), amazonas y mujeres masculinas en el mito (299, 675, 678), inclinación a la tiranía (631) y promiscuidad y borrachera”.

partir del poder que les da el sexo (ámbito privado) se produce el desplazamiento violento hacia el Partenón (ámbito público), y la negación a permitir la invasión del “espacio público” se duplica, en el espacio público, al impedirles a los hombres penetrar en la acrópolis (Foley, 1982: 7).

La intrusa

En un importante artículo de 1975 titulado “The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama” en el que analiza *Lisístrata* y algunas tragedias como *Medea* y *Áyax*, Michael Shaw establece una distinción un tanto tajante entre los ámbitos privado y público como concernientes a la mujer y al hombre respectiva y casi exclusivamente, tomando como base la idealización planteada por los textos tradicionales y el discurso masculino predominante. Helene Foley, siete años después, le responde en “The ‘Female Intruder’ Reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”, donde afirma que “[Shaw] hace una ecuación estructural simple mujer: varón como oikos: polis que no se sostiene” (1982: 3), ya que “la mujer en *Lisístrata* (...) representa tanto el oikos como la polis, y su ‘intrusión’ en la vida pública y el desenlace de la obra enfatizan los intereses comunes, y no exclusivos, de los sexos” (1982: 5). Así, la autora concluye que “oikos y polis están simultáneamente en oposición (pues uno es una institución privada, la otra pública)” y son “parte de un continuo teórico en el cual la polis es la más alta forma de una serie de instituciones económicas comparables y objetivos comparables” (1982: 21).

¿Qué le permite realizar estas afirmaciones? La obra es generosa en justificaciones al respecto. En primer lugar, las mujeres cumplen la función social de brindar a sus maridos hijos legítimos, que no sólo permiten la continuidad de la familia y de la ciudad generación tras generación¹⁰, sino que también se vuelven soldados para defenderla de ataques y para marchar a la guerra: por eso ellas, “que no han tenido parte ninguna en la guerra” según el Comisario (v. 588), en realidad padecen más del doble que los hombres, según *Lisístrata*, pues “parimos y enviamos a nuestros hijos como hoplitas” (281, vv. 589-90). Por otra parte, el papel de la mujer en los ritos religiosos de la ciudad¹¹ está puesto en primer plano por el coro de mujeres (283-4, vv. 638-47):

Nuestras palabras / son, ciudadanos,
a la ciudad / de gran provecho.
Con razón: me crió / entre el placer y el lujo.
De siete años, fui ya arréforo;
molinera, de diez, de la Señora;
osa luego Braurón / con manto de azafrán;
y ya moza, canéforo, con un collar de higos.

¹⁰ Recuérdese el mito relativo a la fundación de Roma, según el cual Rómulo ha logrado crear una ciudad maravillosa pero que está destinada a desaparecer al término de una generación porque en ella no hay mujeres con las que reproducirse y generar descendencia. Ello dará lugar al famoso episodio del rapto de las sabinas.

¹¹ Ellas tienen una importancia crucial en el matrimonio, el funeral y el lamento, como marca muy bien Foley (1982: 8), lo cual es bien patente en el caso de *Lisístrata*.

Como se aprecia en este pasaje, las mujeres abarcan mucho más que el espacio interior del hogar y forman también parte esencial de la *polis*. Como sostiene Foley, “históricamente, las mujeres participaron frecuentemente de actividades rituales en la acrópolis y por lo tanto pertenecían a este espacio público tanto o incluso más que los hombres” (1982: 8).

Un tercer punto crucial tiene relación con la administración y la toma de decisiones. Las mujeres creen tener la misma capacidad de administrar que los hombres ya que, como plantea Lisístrata, “¿No os administramos nosotras siempre el dinero de la casa?” (v. 495). Cuando el Comisario le pregunta a Lisístrata de dónde les ha venido el cuidarse de la guerra y de la paz, Lisístrata responde:

Nosotras, en la guerra y el tiempo anterior, os aguantábamos a los hombres, por nuestra buena educación, todo lo que hacíais —no nos dejabais ni gruñir—, pero no nos gustabais. En realidad, nos enterábamos bien de vuestras cosas y muchas veces en casa escuchábamos que habíais resuelto torpemente un asunto importante. Entonces, sufriendo por dentro, os preguntábamos sonriendo: “¿Qué habéis decidido añadir a la estela sobre la paz en la asamblea de hoy?” “¿Y a ti qué?”, decía el marido. “¿No vas a callarte?” Y yo me callaba. (...) Pero nos enterábamos de decisiones vuestras cada una peor que la anterior. Y entonces preguntábamos: “¿Cómo hacéis estas cosas, marido mío, de forma tan estúpida?” Y él enseguida, mirándome de soslayo, decía que si no hilaba el hilo mi cabeza iba a gritar como para oírse lejos: “la guerra es cosa de hombres” (...) Así, si queréis escucharnos mientras decimos cosas saludables y callar a vuestra vez como nosotras, os podríamos poner en pie (276-7, vv. 507-28).

Se trata, sin más, de una escena típica, doméstica, el diálogo entre un marido y su mujer, y refleja muy bien el movimiento que existe en ese juego de adentro y afuera, en esa dialéctica de lo público y lo privado que está en discusión en la obra (y en el teatro griego en general). La mujer se pone a opinar de los asuntos de la ciudad porque ve que los que supuestamente han de encargarse de eso (los hombres) lo hacen mal, y el marido la obliga a callar y la manda a hilar (“a lavar los platos” dirán los machistas modernos), pero Lisístrata defenderá ante el Comisario la prudencia saludable de su género y pedirá silencio a los hombres, ese silencio que debería ser característica femenina por excelencia, en otra inversión propia de la comedia. Pero habiendo sido excluidas, como se ve, de la cosa pública, ¿cómo es que ellas pueden ayudar a resolver estos asuntos? La respuesta se encuentra, no casualmente, en la actividad de hilar, que se asocia —según vimos— con la mujer y que conforma otra de las grandes intuiciones de Aristófanes para esta obra. La solución de Lisístrata es desencadenada a partir de una pregunta del Comisario, y específicamente por una palabra que remite a la lana y a los problemas que con ella se suscitan:

Comisario. ¿Y cómo vais a ser capaces vosotras de acabar con tantos embrollos en las naciones griegas y de resolverlos? (...) Lisístrata. Como un ovillo, cuando se nos ha enredado, cogiéndolo así,

metiendo nuestros husos, uno por aquí, otro por allí,
 igual desenredaremos esta guerra, si nos dejan,
 separando los cabos con embajadas, uno por aquí, otro por allí.
 Comisario. ¿Y con lanas y ovillos y husos a una situación horrible
 creéis que vais a ponerle fin? ¡Qué insensatas!
 Lisístrata. También vosotros, si tuvierais sentido común,
 según el modelo de nuestras lanas haríais toda la política.
 Comisario. ¿Cómo? Quiero verlo.
 Lisístrata. Primero habría que, como el vellón en la pila, sacando con el lavado la grasa de la
 ciudad, sobre una cama
 varearla hasta echar fuera a los malos y quitar las cerdas,
 y a esos que se conglomeran y se apelmazan por los cargos, separarlos cardando y quitarles...
 las cabezas;
 luego cardar, en una cestilla, la buena voluntad recíproca
 mezclando; y a los metecos y si hay algún extranjero amigo vuestro
 y si alguno debe al tesoro, a éstos también meterlos juntos;
 y, por Zeus, las ciudades que son colonias de esta tierra,
 reconocer que son para vosotros como copos de lana,
 cada uno en su sitio; y luego, cogiendo los copos de todos ellos,
 traerlos y reunirlos en un montón, y así hacer una gran pelota y luego con ella tejer un manto
 para el pueblo (280-1, vv. 564-86).

Hay, para Lisístrata, una correspondencia muy fuerte entre hogar y ciudad, de modo que los métodos de administración y de trabajo que se aplican en el interior pueden llevarse con éxito al exterior para que toda la ciudad se beneficie de ellos, para que la guerra termine por fin. Así, la intrusa terminaría por resolver los problemas originados por el género masculino, pero al final las mujeres no llegarán a administrar la ciudad porque los maridos aceptarán detener el conflicto bélico para que vuelva la paz, hartos ya de esas erecciones que son el símbolo de su falocracia guerrera.

Sketches

Hemos recorrido los aspectos centrales de la comedia *Lisístrata* para mostrar la importancia de lo femenino como factor constructivo de esta obra. Es el momento ahora de ver qué hace Ralf König con este material de calidad e imaginación excelentes. El historietista parte de la premisa de la huelga sexual de las mujeres, pero rápidamente se aleja de ella para volcarse a contar lo que el comediógrafo griego deja mayoritariamente fuera de su obra: la situación vivida entre los hombres, el punto de vista masculino. Allí donde Aristófanes desarrolla la abstención sexual de las mujeres (de quienes se pensaba, en la antigüedad, que debían mantener relaciones sexuales frecuentes para no entrar en un estado próximo a la “locura”) y el deseo desmedido de los hombres con sus penes erectos, König rescata el valor y la importancia que en la tradición griega se da a la homosexualidad masculina (el lesbianismo es mucho más difícil de rastrear). Esto no se debe más que a la inclinación artística de este alemán por contar historias de temática gay. En España, Ediciones La Cúpula ha publicado con gran éxito la mayoría de sus novelas gráficas (*Lisístrata* lleva ya cinco ediciones) entre las que se destacan *El condón asesino*, *El hombre deseado*, *Beach Boys*, *Huevos de toro*, *La noche más loca* y *Yago*. Todas ellas han

afianzado su lugar dentro de la historieta alemana, española y mundial a fuerza de talento y humor, y le han dado el título casi indiscutido de autor gay (cómico o no) por antonomasia.

Lo primero que se destaca es la forma de organizar el contenido: hay una división en siete actos (con una pequeña escena de apertura antes del primero y otra de cierre después del último), lo cual marca una clara modernización respecto de la comedia antigua, donde no existía tal separación. Además, König idea un marco en que la ficción se convierte en metaficción: una pareja de espectadores (marido y mujer) va realizando comentarios sobre la comedia que se está representando en el teatro y a la vez discute sobre cuestiones conyugales, en una especie de contrapunto con la acción principal (planteo micropoético de la situación macro). Y se establece también un juego con el receptor de la historieta, ya que este matrimonio que asiste al espectáculo en muchos casos se da vuelta para hablar con alguien que está atrás (cuya respuesta no se deja oír o leer) y que puede ser tanto una persona sentada en la fila siguiente del teatro como el lector de esta “versión libre según una comedia de Aristófanes en una escenificación de Ralf König” (König, 2008: 5), plasmando esa idea brechtiana del distanciamiento¹².

Por otra parte, König toma básicamente tres escenas del original griego y siempre introduce en ellas pequeñas o importantes modificaciones: el encuentro de las mujeres en casa de Lisístrata, el diálogo entre las atrincheradas de la acrópolis y la autoridad masculina (con primera intención incendiaria), el encarecido pedido de Cinesias a Mirrina (acompañado de su hijo como una forma de presionar a su mujer) para que acceda a mantener relaciones sexuales con él. El resto es total invención del historietista: unas 110 páginas originales sobre las 127 que conforman la obra. De ahí que la citada calificación de “versión libre” sea una exacta descripción de lo que el lector encontrará al abrir esta novela gráfica (o, más ajustadamente, esta “comedia gráfica”).

“Homosexualidad forzada”

En la comedia original, hay apenas dos menciones al pasar acerca de las posibles soluciones ante la “conjuración general de las mujeres” (298, v. 1007) que busca dejar sin actividad sexual a los hombres: la prostitución (296, v. 959) y la masturbación (302, v. 1099). La primera es una mera alusión; la segunda, explícitamente se refiere a la vergüenza de que la gente sepa que los espartanos se han masturbado. Estos dos elementos son retomados por König, quien los vuelve más evidentes porque el lector podría preguntarse, con razón, por qué no se recurre a ellos. Lisístrata, respecto del primer punto, explica: “Ya he hablado con la propietaria del burdel. Las heteras también harán huelga. Las compensaremos con el dinero de las armas que hay en la acrópolis” (König, 2008: 19). En cuanto a la masturbación, el personaje de Hepatitos reflexiona:

¹² La metateatralidad, ausente en esta pieza de Aristófanes, se hace no obstante presente en muchas otras, y el carácter ficcional de la representación es expuesto a través de la parábasis, pasaje de la comedia donde se pide a los espectadores o a los jueces que apoyen la obra, por lo que parece haber aquí una señal del conocimiento, por parte del historietista alemán, de la comedia aristofánica en general. Y no sólo en eso, sino también en la posible participación del público abucheando o aprobando lo que ve en la escena.

“Bueno... pero... o sea... ¿y por qué no se hacen una paja?”¹³ Con lo simple que es... Ya que las mujeres no quieren hacerlo...” (47), a lo que el mozo del bar gay Adonis responde: “¡Estamos hablando de héteros! ¡En estas cosas siempre han sido algo más ingenuos!”.

Son principalmente tres gays que frecuentan el bar Adonis (Hepatitos y sus amigos Potax y Harpix) los que tomarán las riendas de la acción en la historieta, y sacarán provecho de la situación planteada por Lisístrata. Si, en la comedia, la huelga genera el tratado de paz, en la *Lisístrata* de König los hombres llevarán con mayor estoicismo sus erecciones, hasta que ya se vuelvan intolerables. Cuando esto ocurre, Hepatitos se infiltra en una reunión secreta de militares atenienses y, haciéndose pasar por médico sexólogo, dice que la única solución para este problema eréctil es la “homosexualidad forzosa”, método que los espartanos también están comenzando, supuestamente, a aplicar¹⁴. Su idea secreta es aprovechar la falta de sexo de los hombres para poder llevarse a la cama a los heterosexuales con sus tremendas erecciones (a los que Hepatitos llama “homosexuales forzosos”). Ante la reacción negativa de los soldados reunidos (“¿No nos estarás sugiriendo que nos volvamos todos maricones?!”) Hepatitos aclara: “¡El fenómeno de la homosexualidad forzosa no tiene en ab-so-lu-to na-da que ver con el ser maricón! Se trata sólo de una liberación de las pulsiones causada por una situación de emergencia...” (König, 2008: 67-8).



¹³ El lenguaje directo, acaso soez, es característico de la comedia antigua. Cf. Henderson (1975).

¹⁴ Esta escena es el equivalente “homosexual” de la reunión de las mujeres en la que Lisístrata plantea la huelga sexual, pero notoriamente invertida porque implica, por un lado, actividad sexual y, por otro, alteración de la heterosexualidad (con la que cuentan las mujeres para que su plan llegue a buen puerto).



(König, 2008: 71)

Después de ser persuadidos por las palabras de Hepatitis (con una descripción terrible de los efectos de la abstinencia para el aparato reproductor masculino), los combatientes comienzan la aplicación de la homosexualidad forzosa, y se suceden las escenas en las que los heterosexuales (compañeros de ejército, generales y subordinados), como militares que son, se obligan a cumplir con las órdenes recibidas (al grito de “¡Por Atenas!” o haciendo hincapié en el carácter obligatorio de esa acción). Las escenas “románticas” entre hombres proliferan y sutilmente se va mostrando una suavización del carácter viril de los guerreros, que —aunque vuelven a combatir al perder sus molestas erecciones— ven con otros ojos a sus hasta hace poco odiados enemigos. Al notar la ausencia de los notorios falos, las mujeres sospechan que algo raro está ocurriendo, y Lampito y Lisístrata visitan de incógnito el bar Adonis y descubren el plan de Hepatitis, que les informa que se ha llegado a un acuerdo de paz. Cuando van a comunicar a las mujeres que la guerra ha terminado, también deben mostrarles la mala noticia: en una doble página (116-7) König redibuja el campo de batalla en el que se multiplicaban las muertes al principio (34-5),

pero ahora los cuerpos desnudos reemplazan a las corazas y cascos, las onomatopeyas de goce a las de violencia, la orgía a la guerra. Finalmente, los maridos volverán con sus esposas, pero la explicación que le da Hepatitos a Lisístrata sobre su participación en el conflicto reinterpreta el desenlace de la comedia¹⁵, resaltando el valor de esta nueva inversión cómica hacia el mundo de los hombres¹⁶ y de las relaciones homosexuales:

No hay razón para enfadarse, Lisístrata... A nosotros nos preocupaba la paz tanto como a vosotras... Pero como veíamos que vuestro plan no funcionaba... (...) Pasaban las semanas y no había paz en perspectiva. Por mucho que tropezasen con sus propias pollas, no dejaban de tenerlas tíasas... ¡Y la guerra no paraba! Incluso aunque todo hubiese salido bien, Lisístrata... sólo habrían firmado la paz como medida de urgencia... pero ¿por cuánto tiempo? A la que se hubiese reanudado la vida normal y las mujeres hubiesen vuelto a sus lechos de matrimonio, la situación se hubiera vuelto a repetir... De esta manera, en cambio, los espartanos y los atenienses han establecido contactos incluso más humanos... Se intercambian ternura en lugar de clavarse espadas, hacen fiestas y miran Dinastía juntos... Tenemos paz, Lisístrata... (2008: 110).

Así, en Aristófanes, las mujeres logran su cometido por medio de la huelga y la toma de la acrópolis; en König, es el aprendizaje de las virtudes y bondades del enemigo (su valoración como seres humanos con idénticos sufrimientos y anhelos) lo que lleva a la paz, a la convivencia pacífica, algo que ofrece más garantías —según Hepatitos— que la mera reacción a la exigencia de las mujeres.

Modus operandi

Veremos, a continuación, los recursos de que se sirven Aristófanes y König para provocar humor y que distinguen la poética de ambos autores. Aristófanes hace gala, en esta y en otras de sus comedias, de una riqueza y de una variedad compositivas más que singulares. A los esperables juegos de palabras (en su mayoría intraducibles, 301-305, vv. 1164, 1169-70), giros inesperados (259, 262, 289, vv. 113, 197), dobles sentidos (255-6, 285, 305, vv. 991, 1167) y obscenidades (258, 293, vv. 953, 992), el autor suma alusiones o menciones de mitos casi siempre en solfa (Menelao y Helena, 260, vv. 155-6; Carón, 282, vv. 606-7; amazonas, 285, vv. 678-9; Melanión, 290, v. 785), referencias más o menos burlescas a personajes históricos (Cimón, 303, v. 1143; Leónidas, 308, v. 1254), citas paródicas de tragedias mayoritariamente de Eurípides (269, 287, 293, 303, vv. 713, 1124, 1135) y generalizaciones sobre los sexos y sus defectos, según hemos visto. Pero si en algo descuella el comediógrafo es, indiscutiblemente, en la utilización cómica de las imágenes y de la simbología que se desprende de la temática elegida¹⁷. En *Lisístrata* hemos visto cómo el mundo del trabajo y de la administración

¹⁵ Además de generar sorpresa acerca de la resolución, ya que la huelga femenina ha fallado y entonces queda al lector la duda de cómo llegará al desenlace la trama.

¹⁶ La primera inversión fue la que realizó Aristófanes, al poner en primer plano a las mujeres haciéndose cargo de los asuntos públicos.

¹⁷ En *Aves* esta técnica es llevada al paroxismo, ya que en ella toda la construcción de la trama toma sus símbolos y sus elementos más básicos o más generales del mundo de los pájaros.

domésticos (femeninos) se emplea para establecer (o empezar a establecer) un nuevo orden, pero también la guerra brinda —con sus situaciones y sus instrumentos— un marco propicio para construir el humor de la pieza¹⁸. Veamos un caso riquísimo de aprovechamiento de un elemento bélico por excelencia: el casco¹⁹. Primero, Lisístrata les dice a las mujeres que van a hacer un juramento “sacrificando un carnero sobre un escudo, como Esquilo en otro tiempo” (261, v. 188), a lo que Cleonica responde: “No jures tú, Lisístrata, sobre un escudo nada de la paz”. El escudo será reemplazado, en este caso, por una copa (marca de la afición femenina por la bebida, como el escudo lo es de la afición masculina por la guerra), que hará las veces de escudo esquileo en función de su forma cóncava. Luego, Cleonica (o una vieja) y Lisístrata se burlan de los hombres que se pasean por el mercado armados hasta los dientes, y la primera afirma que ha llegado a ver a un comandante de escuadrón que, “con toda su melena, montado a caballo, echaba en su casco de bronce puré que compraba a una vieja” (279, vv. 561-2), en una clara contaminación de lo bélico con lo cotidiano, de lo épico con lo cómico. Una última escena tiene como protagonista a una mujer que quiere abandonar la acrópolis para ir a ver a su marido, y para lograrlo finge estar embarazada colocándose bajo el manto un casco: dice tener “un niño, un varón” (v. 748), pero Lisístrata le contesta: “No es eso, por Afrodita, lo que parece que tienes es un objeto de bronce hueco” (288, vv. 749-50).

König también aprovecha la guerra y las características de la mujer para plantear algunos gags, pero su fuerte está en el conocimiento y en el manejo de los estereotipos de la cultura gay: de un lado los hombres feminizados del bar Adonis, de otro los hombres rudos o esculturales que constituyen el patrón de belleza que los primeros anhelan. En los encuentros de unos con otros se cargan las tintas (las “locas” de la clásica película *La jaula de las locas* y los “machotes” que terminan emparejados con ellas), pero todo está hecho con sutileza para no caer en maniqueísmos, y se presentan también otros tipos de homosexualidad que no entran en las clásicas tipologías. El travestismo, una de las características de la comedia antigua²⁰, cumple aquí un papel de singular importancia, puesto que está puesto en primer plano a través de los personajes travestidos que crea König²¹. El propio dibujo del alemán, de tipo grotesco, tiende a acentuar los rasgos caricaturescos de hombres y mujeres, y de hecho sólo uno (un varón) es representado de una manera que podríamos llamar “canónicamente bella”. Esto se condice bien con la mencionada naturaleza exclusivamente masculina de la representación, ya que de este

¹⁸ No hay que olvidar que la representación de la guerra en escena le había traído problemas a Frínico en *La toma de Mileto*. No se conservan dramas de tema bélico con la excepción de *Persas* de Esquilo, que muestra la derrota desde el punto de vista de Jerjes y los suyos. Cf. Ammendola (2001-2002).

¹⁹ Elemento crucial en el canto VI de la *Iliada*, en una escena que es a la vez patética y cómica: el encuentro de Héctor con Andrómaca y su hijito Astianacte, que en medio de la guerra de Troya termina en risas.

²⁰ Como en la tragedia, todos los papeles (femeninos o masculinos) de la comedia eran representados por hombres, y no es casual tampoco que otra de las novelas gráficas de König tome como base el personaje shakesperiano de Yago, ya que en el teatro isabelino también subían a escena únicamente varones.

²¹ El disfraz es también característico de la comedia, y König se sirve de esta idea al hacer que los hombres travestidos de mujeres se disfracen nuevamente de hombres, algo que remite a otra comedia de Aristófanes, *Asambleistas*. Cf. Taaffe (1994).

modo todos los personajes reciben una representación común, efecto que en cierta manera se produciría en el teatro al tratarse de hombres cumpliendo todos los papeles.



(König, 2008: 21)

En cuanto a los recursos humorísticos empleados por el historietista, además de su estilo gráfico de un grotesco simpático, cabe decir que no hace demasiado hincapié en juegos de tipo verbal ni en alusiones literarias o históricas dentro de la Grecia antigua. El principal método para generar situaciones de humor está dado (tanto en la historia marco de la pareja de espectadores cuanto en la comedia propiamente dicha de Lisístrata) por el anacronismo. Los únicos personajes de los mitos griegos aludidos son el de Edipo (sin duda en clave psicológica), que no se encuentra en la obra de Aristófanes, y el de Zeus, sobre el final, que en una suerte de *vox ex machina* les recuerda a Lisístrata y Lampito (y a los lectores) su mítica virilidad. Respecto del mundo militar, y más allá de algún gag visual de carácter bélico, no hay menciones o referencias a guerras griegas reales o míticas (como Troya), sino que por ejemplo se toma la cuestión de los homosexuales en el ejército, clara preocupación y motivo de debate del ámbito castrense

moderno. Así, los anacronismos proliferan: menciones a programas teatrales y al ket-chup (König, 2008: 4), a la preocupación por la presión sanguínea (10), a bares gay (25), a la “terrorista” Lisístrata (63), a lavavajillas automáticos (64), a los profesionales de la psicología sexual (68), a nombres inventados que suenan griegos (Incógnitos, 105), a la serie televisiva *Dinastía* (57, 122), a la inseminación artificial (113). Destacable es, además, que esos anacronismos no remiten a referentes demasiado específicos, sino que se trata de alusiones de carácter general que pueden ser entendidas por un lector medianamente informado. Esa abundancia de referencias recorre la obra, caracterizada por un lenguaje coloquial como recurso humorístico de base.

Excursus transpositivo a modo de conclusión

El director español Francesc Bellmunt llevó *Lisístrata* a la pantalla, en 2002, en una versión que toma como base más que evidente y exclusiva la historieta de König y que es una transposición fidelísima del contenido desde un medio artístico hacia otro. Bellmunt, también guionista de la adaptación, elimina todas las escenas-marco que remitían al mundo teatral, aclara con un texto las coordenadas espaciotemporales (ausentes en la historieta), comienza con la escena de la guerra que abre el cómic (aunque elimina el chiste que hay en ella) y cambia luego el orden de las dos primeras escenas, sin duda para partir de los personajes gay que son centrales en la obra de König. El *casting* está muy bien elegido, con actores histriónicos cuyo *physique du rôle* se condice con el dibujo grotesco de König cuando así corresponde, aunque para las mujeres el director ha optado por elegir puras beldades (como Maribel Verdú en el papel de Lisístrata y Cristina Solá en el de Lampito)²².

En cuanto al resto de la película, podemos decir que se trata de un pasaje al pie de la letra, que utiliza las páginas de la historieta como si se tratara de un *storyboard*. Tratándose de una herramienta básica del cine que consiste en dibujar las escenas de la película como si fuera una historieta, el *storyboard* sirve de guía a la hora de filmar, ayuda a organizar las secuencias narrativas. Pero, a la vez, constituye uno de los puntos más debatidos de la transposición de un texto historietístico al cine, ya que los directores o los teóricos se plantean si una película de este tipo debe tomar meramente al cómic como *storyboard* dado y dedicarse a poner en filmico lo que allí se narra. En el cine de Hollywood, que ante la carencia de ideas ha recurrido al cómic (y también a series de televisión, a viejos filmes, a biografías) para encontrar historias que den impulso a su industria, toma en algunos casos las historietas no tanto como guiones, sino como *storyboards* (*Sin City* sería un ejemplo, y también *300*, de tema griego)²³, transformando

²² Sobre esta adaptación, véase también la ponencia de Facundo Saxe (leída el 18 de junio de 2009 en La Plata, Buenos Aires, en el marco del Quinto Coloquio Internacional de Estudios Clásicos) “Interpretaciones *queer* del pasado clásico: el caso de *Lysistrata* de Ralf König y su adaptación cinematográfica”, en la que se destaca que la película tiende a simplificar la variedad de tipologías gay que el cómic presenta.

²³ *Sin City* (Frank Miller, Robert Rodriguez & Quentin Tarantino, 2005); *300* (Zack Snyder, 2006).

mayoritariamente el material de manera simplificada para tratar de satisfacer lo que considera los gustos de la masa cinéfila. En estas adaptaciones más bien libres, la historieta sale casi siempre perdiendo, ya que se le suele cercenar todo aquello que tenía de original, de desbordante, de transgresor²⁴.

Y no se trata de que aquí se busque defender una transposición conservadora. En el caso de *Lisístrata*, para volver a lo que nos ocupa, el espectador puede sentir que hay una cierta lentitud en el desarrollo, como ocurre muchas veces con las adaptaciones de obras de teatro al séptimo arte. El apearse al cómic, material de lectura, sin duda influye en esa sensación temporal²⁵. Claro que la historieta es también visual, pero se maneja con los tiempos del libro, con la posibilidad de volver atrás, de revisar, es diferente. El hecho de que tenga un componente visual (y vital) no implica que sea igual que el cine, así como tampoco el hecho de que el teatro sea un género dialogal lo convierte en ideal para transformarse en guión de cine o de historieta. Existe, sí, una suerte de naturaleza común entre esas formas de expresión en la organización de lo verbal (el diálogo)²⁶, pero no hay que olvidar que la historieta (llamada alguna vez por un dibujante argentino “el cine de los pobres”) cuenta con posibilidades expresivas muy ricas, ya que depende exclusivamente de la imaginación del guionista y del talento del dibujante, que pueden representar casi cualquier cosa que se propongan con las herramientas básicas del noveno arte. El teatro está acotado, en principio, al espacio que le brinda la escena, y el cine puede —gracias a los efectos especiales— poner en la pantalla verosímilmente a un hombre que vuela o una explosión nuclear²⁷, pero no (todavía) sin excesivos gastos de producción.

König ha comprendido, como muchos otros historietistas, las posibilidades de la historieta y las diferencias con los otros medios artísticos de expresión, y ha sabido plasmar en el papel la temática sexual de la comedia de Aristófanes, pero apropiándose de ella para volcarla en su versión desde la perspectiva de la homosexualidad masculina²⁸, que es la que a él le interesa en el contexto de su obra. König da una lección de lo que significa adaptar una pieza literaria, modernizándola y transformándola según sus necesidades artísticas, sin olvidarse de ser al mismo tiempo un creador respetuoso de la obra original y de su propio mundo poético. Así, el alemán se sumerge en la Grecia de la comedia aristofánica para extraer de ellas los elementos

²⁴ Los casos de *Wanted* (Timur Bekmambetov, 2008), *Constantine* (Francis Lawrence, 2005) y *The League of Extraordinary Gentlemen* (Stephen Norrington, 2003), por mencionar sólo tres, son paradigmáticos en lo que a transposiciones empobrecedoras se refiere.

²⁵ Piglia señala que la lectura está marcada por una lentitud constitutiva: “El tiempo de lectura no ha cambiado. Leemos igual que en la época de Aristóteles. (...) La lentitud de la lectura es la de nuestro cuerpo, la del desciframiento. Es necesario preservar esa lentitud. Hay que escapar del vértigo de la actualidad, llegar tarde a la moda”. Entrevista realizada por Beatriz Garzón y publicada el 26 de enero de 2008 en la revista cultural *Ñ* de Buenos Aires.

²⁶ Obviamente, tanto el teatro como la historieta pueden prescindir de las palabras (incluso de un guion o libreto), pero estamos hablando aquí de los casos generales.

²⁷ La serie *Héroes*, que no es estrictamente una adaptación aunque toma muchos elementos de diversos cómics, es un buen ejemplo de eso.

²⁸ König desarrolla también algo del lesbianismo latente en la escena inicial de la comedia de Aristófanes (258), a través de las figuras de Lisístrata y Lampito.

que le son útiles a través de los resquicios que una lectura atenta e inteligente le deja a quien esté dispuesto a percibirlos, a aprovecharlos, a recrearlos. Algo que es también, para volver al principio, ciertamente borgeano.

Bibliografía

- Ammendola, S. (2001-2002). “Limitazioni del diritto di libertà di parola nell’Atene del V secolo ed in particolare nel teatro attico”, *Annali dell’Istituto universitario orientale di Napoli* 23/24: 41-113.
- Bellmunt, F. (2002) (dir.). *Lisístrata*. España: A. Llorens Olivé Producciones Cinematográficas S. A./Fair Play Producciones S. A.
- Crespo Güemes, E. (2000). *Homero. Iliada* (Introducción general, traducción y notas de). Madrid: Gredos.
- Fernández, C. (2008). *Aristófanes. Lisístrata* (Introducción, traducción y notas de). Buenos Aires: Losada.
- Foley, H. (1982). “The ‘Female Intruder’ Reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”, *Classical Philology* 77: 1-21.
- Henderson, J. (1975). *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New Haven/London: Yale University Press.
- König, R. (2008). *Lisístrata*. Barcelona: La Cúpula (5ª edición revisada y remasterizada).
- Konstan, D. (1995). *Greek Comedy and Ideology*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- López Eire, A. (1994). *Aristófanes. Lisístrata* (Introducción, traducción y notas de). Salamanca: Hespérides.
- López Férez, J. A. (2006). “Una lectura de la *Lisístrata* de Aristófanes”, *Synthesis* 13: 11-48.
- Rodríguez Adrados, F. (2006). *Aristófanes. Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata* (Edición y traducción de). Madrid: Cátedra.
- Seoane, M. (1998-1999). “La utopía en *Lisístrata* y *La Asamblea de las Mujeres* de Aristófanes”, *Anales de Filología Clásica* 16/17: 189-210.
- Shaw, M. (1975). “The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama”, *Classical Philology* 70: 255-266.
- Taaffe, L. (1994). *Aristophanes and Women*. London/New York: Routledge.
- Varona Codeso, P. (2007). *Tucídides. El discurso fúnebre de Pericles* (Introducción y traducción de). Madrid: Sequitur.