

# UNA LECTURA DE LA *LISÍSTRATA* A PARTIR DELS REFLEXOS CORALS DEL PARTENI I L'HIMENEU

Eloi Creus

Universitat de Barcelona (España)  
<eloicreus@ub.edu>

Artículo recibido: 4 de abril de 2017  
Artículo aceptado: 12 de mayo de 2017

## RESUM

Aquest article pretén oferir una lectura de la *Lisístrata* d'Aristòfanes tenint en compte una sèrie de referències a —i interferències amb— els anomenats gèneres de la lírica coral arcaica, en particular a l'himeneu i als partenís, seguint el mètode d'anàlisi que va establir per a l'estudi dels cors tràgics L.A. Swift a *The Hidden Chorus: echoes of genre in tragic lyric*. En aquest llibre, Swift ja va demostrar que la presència d'aquests ecos de l'antiga lírica coral no podia ser, només, decorativa o ornamental, un mer producte de l'origen coral del teatre, sinó que s'havia d'explicar per una voluntat conscient del poeta tràgic de lligar estretament el conjunt de connotacions socials i normatives que despertava en el públic l'ús d'un gènere coral determinat amb l'acció dramàtica i ritual de l'obra. Aquí, doncs, intentem explicar el paper i el significat del cor a la *Lisístrata* d'Aristòfanes partint d'aquestes premisses.

**PARAULES CLAU:** Comèdia Antiga, Aristòfanes, Lírica coral arcaica, *Lisístrata*.

## ABSTRACT

This paper intends to offer a reading of *Lysistrata* taking on account a series of references to —and interferences with— the so-called genres of archaic choral lyric, particularly *hymenaios* and *partheneia*, following the analytical method established for a study of tragic choruses by L.A. Swift in *The Hidden Chorus: echoes of genre in tragic lyric*. In his book, Swift proved that the presence of such echoes of ancient choral lyric couldn't be just ornamental, just a product of the choral origin of theatre, but it had rather to be explained by a conscious will of the tragic poet to connect the whole of social connotations and norms aroused in the audience by a particular choral genre with the dramatic action and ritual of the piece. So, we intend to explain from such premises the role and the meaning of the chorus in Aristophanes' *Lysistrata*.

**KEYWORDS:** Old Comedy, Aristophanes, Archaic Choral Lyric, *Lysistrata*.

En l'estudi de la Comèdia Antiga i en el teatre grec antic en general s'ha anat imposant gradualment un enfocament centrat en l'estudi del cor i la coralitat com a nexa per reconstruir la línia de continuïtat entre la poesia coral arcaica i el cor en el drama. No hi ha cap mena de dubte que el cor dramàtic va sorgir com una prolongació de la cançó coral. La dansa coral era, per sobre de tot, ritual, atès que actuava en l'ocasió de festivals i cerimònies religioses, des de festes de noces fins a funerals. Estretament lligats a la noció de la *paideia*, el cor, com a representant de la polis sencera, servia com a institució que, en el marc d'un ritual, preparava i formava els futurs ciutadans grecs, especialment en el punt més important de la vida d'un grec, el de la transició cap a la vida adulta. Així, coneixem els partenís d'Àlcman, per exemple, en els quals participaven, presumiblement, les noies espartanes abans de casar-se. Igualment suposem que passava en el cas de l'ἀρκτηία en el cas de l'Àtica. El cor, doncs, era el mitjà natural per educar els ciutadans i transmetre, així, els valors de la comunitat.<sup>1</sup>

És sorprenent, doncs, que fins fa relativament poc, no s'hagi estudiat profundament el teatre grec antic des de la perspectiva del cor, que sovint ha estat relegat a un segon pla per la incomprensió que susciten els cants corals en relació amb l'estructura discursiva del drama. L.A. Swift, partint de les premisses de què ara parlava, es va dedicar a estudiar la presència dels avui dits gèneres corals en la tragèdia grega i a analitzar-ne la funció dramàtica. Ara no m'aturaré en la problemàtica que suscita la denominació de «gèneres» en la lírica coral,<sup>2</sup> però perquè ens entenguem em serviré d'aquesta terminologia moderna per referir-me, per exemple, als peans, o als epinícis. La utilització contínua d'aquests gèneres corals per part dels tragediògrafs, doncs, es podia explicar simplement com un rastre de l'antiga lírica coral, que s'havia mantingut en el teatre, simplement de manera decorativa, sense tenir relació directa amb l'acció del drama. Les imitacions dels tràgics dels antics gèneres corals no podien ser fortuïtes, ni tampoc convencionals, en tant que la lírica coral havia d'evocar el conjunt d'assumpcions culturals i normatives que l'envoltaven.<sup>3</sup> Així, Swift es va dedicar a analitzar com interaccionaven amb l'acció dramàtica les parts corals que tenien un clar model en la lírica coral antiga, malgrat els problemes que suscita el seu estat fragmentari. Doncs bé, aquest sistema d'estudi que tants fruits saborosos ha donat en l'estudi de la tragèdia no només per Swift, sinó també per altres estudiosos, encara no ha

<sup>1</sup> Per a un major desenvolupament del tema, vid. Bierl (2009: 11-24).

<sup>2</sup> Per a un tractament complet d'aquesta problemàtica, vid. Harvey (1955).

<sup>3</sup> Cf. Swift (2010: 35 i ss).

estat aplicat sistemàticament en la Comèdia Antiga. Claude Calame, i sobretot Anton Bierl han dedicat alguns articles a aquesta qüestió,<sup>4</sup> però fins ara, que jo sàpiga, l'única monografia sobre el tema és la de Kugelmeier,<sup>5</sup> que es dedica a deixar constància de les citacions directes per part dels comediògrafs de versos de procedència lírica, elegíaca i iàmbrica. No és difícil imaginar el perquè d'aquesta, diguem-ne, marginació. El cor de la comèdia és, per naturalesa, diferent del de la tragèdia i, així com el cor tràgic gairebé no pren part en l'acció dramàtica, el de la comèdia esdevé, pràcticament, un personatge més i les cançons pròpiament corals són menys nombroses i amb més relació amb l'argument de la comèdia, del qual gairebé no es separen. Després, la imitació dels comediògrafs, o, diguem-ho pròpiament, d'Aristòfanes, dels antics lírics corals es pot explicar com una simple paròdia còmica sense haver de suposar que tingui més repercussió per a l'aprehensió de la comèdia en concret. De fet, no és gens complicat detectar en les comèdies d'Aristòfanes la presència de gèneres corals imitats pel poeta de manera explícita i diàfana, com ara els himeneus del final dels *Ocells* o el que clou, també, la *Pau*. El nombre de vegades que Aristòfanes introdueix cants que reproduïxen gèneres de l'antiga lírica coral és significatiu<sup>6</sup> i no pot ser pas coincidència o simple vestigi de l'origen ritual del teatre. Malgrat les evidències, els comentaris no solen entrar a fons en la gran majoria d'aquests passatges corals o bé els enllesteixen ràpidament, considerant-los, com deia abans, mer joc burlesc, sense intentar-hi buscar un significat més pregon i pròxim al ritual en ocasió del qual es cantava el gènere literari imitat. La meua intenció, doncs, és aplicar el mètode seguit per Swift per llegir la Comèdia Antiga, això és, bàsicament Aristòfanes, des de l'estudi de la funció de la imitació de la lírica coral, centrant-me en els partenís i els himeneus.

El problema principal d'aquesta lectura, però, és que la lírica coral, com a tal, a més de mal conservada, no és mai uniforme, i els seus gèneres, si en podem dir així, tampoc no són gens definibles. No obstant això, intentaré oferir la meua lectura des d'aquesta perspectiva d'una de les obres més famoses d'Aristòfanes, la *Lisístrata*, amb el perill que això comporta. El text que he seguit és el de l'edició de Henderson (1987 i 2000) amb petites modificacions preses de Sommerstein (1990). Dic perill perquè, efectivament, la *Lisístrata* és una de les comèdies que més atenció ha rebut i de la qual més lectures s'han ofert. Ha passat per l'òptica realista, feminista i, en les darreres dècades, de nou

<sup>4</sup> Calame (2004); Bierl (2011).

<sup>5</sup> Kugelmeier (1996).

<sup>6</sup> Cf. Parker (1997) i Silk (2000: 160 i ss).

ritual. I és que la *Lisístrata*, més enllà de la vaga sexual de les dones a nivell panhel·lènic per arribar al poder i així poder imposar la pau, té una estructura clarament paral·lela als rituals de pas femenins. És ja antonomàstic l'estudi que va realitzar Van Gennep (1909) a propòsit dels rituals de pas. En llur gran majoria, els rituals grecs de transició a la vida adulta oferien una estructura comuna molt concreta, que constava, en primer lloc, d'una primera separació de l'individu respecte a la societat a la qual pertanyia, seguida d'una mort, que podia ser simulada a través d'un sacrifici o de la marginació completa de l'individu, que en el ritual equivalia a una mort real, i finalment, es produïa el seu retorn i la seva reintegració en la societat com a adults, cosa que el deixava al llindar del casament. És el cas, per exemple, de les noies que feien d'arrèfores o l'*arkteía* a Atenes, o dels altres rituals esmentats pel cor de dones en el famós catàleg dels versos 638-647. Efectivament, la *Lisístrata* compleix aquesta estructura de Van Gennep:<sup>7</sup> separació del col·lectiu femení a través de la vaga de sexe, marginació a l'Acropolis i reintegració en la vida normal atenesa a través de la reconciliació amb els marits. Ara bé, ¿quin sentit té aquesta estructura si les protagonistes de la comèdia són dones casades, prou grans per, com indiquen els versos ja citats, haver passat ja aquests rituals, o, fins i tot, per ser, com les membres d'un dels cors, directament velles? El cas és que si es fa una lectura acurada de la *Lisístrata*, hom podrà comprovar que, a través del llenguatge i del rerefons mític que utilitza Aristòfanes, les dones, després del jurament de no deixar-se tocar pels marits, són presentades de nou com a donzelles. No és un cas aïllat. Sense anar més lluny, el mateix passa amb el cor de les *Troïanes* o amb el d'*Hèlena*, estrenada només un any abans de la *Lisístrata*.<sup>8</sup> En l'imaginari grec, quan una dona casada és raptada o interromp el seu matrimoni, se la descriu tòpicament com a *parthénos* altra vegada, com a donzella «la transició a la vida sexual madura de la qual ha estat interrompuda i pervertida per la violència».<sup>9</sup> Aristòfanes dibuixa aquest procés d'una manera subtil, però clara. Les protagonistes de l'obra, les quals no dubtem en cap moment que siguin dones adultes i, fins i tot, mares, prometen, a través del cèlebre jurament de la copa, paròdia dels *Set* d'Èsquil, esdevenir altra vegada «ἀταυρώτη», i passar llur existència, sota aquesta condició, vestides amb el «κροκωτός», per provocar un desig insuportable als marits respectius, fins que gosin pactar la pau. Aquesta primera paraula, «ἀταυρώτη», és un mot poètic que abans d'Aristòfanes només trobem en l'*Agamèmnon* d'Èsquil en l'escena

<sup>7</sup> Vid. la fantàstica lectura de la comèdia que fa Bowie (1993): 178-204.

<sup>8</sup> Cf. Swift (2010): 218-238).

<sup>9</sup> Ibid. 192.

(vv. 238-47) en què s'explica com, casualment, Ifigènia és portada a l'altar per ser sacrificada encara «ἀταυρώτη» i «ἀγνή», virginal i pura, vestida justament, només, amb el «κροκωτός», del qual es desprèn entre precés davant dels botxins. El «κροκωτός» era el vestit de luxe de les dones gregues, normalment associat a un ús ritual,<sup>10</sup> com per exemple el que explica Lisístrata a propòsit de les Braurònies, festa pròpia de les donzelles ateneses (v.644).

Segui com sigui, però, a partir d'aquest jurament les dones són presentades sota una simbologia de *parthénos*. Mirem, si no, com es planteja la situació del setge de l'Acròpolis un cop afermat el compromís de les dones de Grècia d'abstenir-se de les relacions conjugals: les dones s'han apoderat de l'Acròpolis, on es tanquen amb pany i forrellat. Ja hi ha qui ha subratllat<sup>11</sup> com la imatge de les portes de l'Acròpolis tancada per les dones i els intents frustrats de tirar-les a terra per part dels homes és una metàfora clarament sexual si ens atenem, simplement, a les paraules dels homes. La paraula «θῦρα» (v. 309) sabem per moltíssims paral·lels que era un eufemisme per designar els genitals femenins,<sup>12</sup> així com també sabem que l'ariet amb cap de marrà que utilitzen per esbatanar l'entrada, el «κρηῖδον», designava els masculins.<sup>13</sup> En la imatge de l'ocupació de l'Acròpolis, doncs, hom hi pot veure una metàfora del control de les dones sobre el propi sexe. L'Acròpolis seria imatge, doncs, d'una gran vagina que els homes intenten penetrar sense èxit per recuperar el control de la situació. El fet que una dona s'atreveixi a usurpar el poder polític i per tant interrompi el seu «τέλος», el seu objectiu vital, el d'administrar l'«οἶκος» i els fills, havia de ser vist com un sacrilegi pel públic i no és, estrany, doncs, que el semicor d'homes les acusi (vv. 467 i 1004) de «θηρία», feres, éssers monstruosos que no es comporten com manarien les lleis dels homes, és a dir, com a «κνωδάλοις» (v. 477). Aristòfanes les està comparant amb les úniques dones del mite grec que es van atrevir a capturar el poder, les amazones i les lèmniès, totes de sexualitat esbiaixada.<sup>14</sup> Després del pacte, les dones han de ser apartades de la comunitat, considerades com a bèsties per haver violat les lleis fonamentals dels homes. També Ifigènia, paradigma de la transició sexual interrompuda, s'identifica amb una fera, com a metàfora de l'exclusió de la comunitat. Per a Swift: «la identificació d'Ifigènia amb un animal salvatge i la separació de la civilització suggereix que el desenvolupament femení és vist

<sup>10</sup> Stone (1979: 175).

<sup>11</sup> Loraux (1993: esp. 162-66). Martin (1987), Bierl (2009: 196-254).

<sup>12</sup> Cf. Henderson (1975. Ad. «θῦρα»).

<sup>13</sup> Ibid. Ad. «κρηῖδον».

<sup>14</sup> Martin (1987); Bowie (1993: 184-195).

com un estat de salvatge abans d'un eventual retorn a la comunitat».<sup>15</sup> Quelcom semblant fa l'efecte d'ocórrer a la *Lisístrata*.

Però anem més a fons: prova del fet que Aristòfanes descriu les protagonistes del seu drama com a verges reconvertides és la de dos passatges molt famosos. El primer és el que va dels versos 435-448 en què les dones amenacen els homes que les intenten cremar (recordem que el foc és una metàfora del desig sexual masculí). En aquest passatge juren, en un efecte clarament còmic, per una llarga tirallonga de divinitats, totes verges i protectores de les donzelles: Àrtemis, Pàndrosos, Fosfòron, que se sol identificar amb Hècate o la mateixa Àrtemis, i finalment, Tauròpolis, l'Àrtemis àtica. Encara hi afegeixen les dues deesses, Demèter i Persèfone, la segona de les quals representa el prototip de donzella raptada a qui han interromput la transició a la maduresa sexual.<sup>16</sup>

El segon cas, més clar, el podem trobar als versos 728-761, on s'expliquen els intents de deserció de tres dones que, no podent resistir més el celibat imposat, intenten abandonar l'Acròpolis, és a dir, deixar estar la vaga sexual que les ha convertit en donzelles altra vegada. Totes elles ofereixen excuses per tal que les deixin sortir. Aquestes excuses són, totes, feines pròpies de dones casades normals i corrents que, a més, ofereixen un doble sentit sexual. La primera afirma haver d'anar a estendre una llana al llit, però la manca d'objecte directe del participi «διαπετάσας» (v.732) dóna lloc a l'equívoc sexual. El mateix passa amb la segona, que, diu, s'oblidava de bregar el lli («ἄλοπον», v. 736). Aquest verb, igual que el nostre verb «cardar» té també un sentit sexual no gens estrany en els poetes còmics.<sup>17</sup> El tercer cas encara és més clamorós, atès que jura haver quedat embarassada (què hi ha menys virginal que l'embaràs durant la nit?), i necessita anar a parir fora de l'Acròpolis, on el sexe i els parts eren prohibits per impurs. Igualment, la mateixa Mírrina intenta (v. 912) desempallegar-se del seu marit excusant-se que no podrà tornar a entrar a l'Acròpolis, després d'haver trencat el pacte i haver mantingut relacions sexuals, de manera que ja no seria més «ἀγνή», una paraula que ja ens havia sortit en el cas del sacrifici d'Ifigènia, significant «casta, pura». El remei que hi intenta trobar Cinèsias és que, després del fornicí, Mírrina es banyi a la «Κλειψύδρα». Els comentadors d'aquest passatge solen explicar-lo afirmant que no es podia entrar a l'Acròpolis després d'haver mantingut relacions sexuals i que per això s'havien de rentar amb aigua lustral. El cas, però, és que la Clepsidra era la font d'Atenes

<sup>15</sup> Cf. Swift (2010: 197).

<sup>16</sup> Ibid: 225.

<sup>17</sup> Cf. per exemple, el Fr. 49 d'Alex.

on Hera cada any figurava que recobrava la seva virginitat, com ho hauria de fer Mírrina si acceptés el suggeriment del marit.

Altres paral·lels, més senzills, són les paraules de la corifea referint-se (v. 701) a les seves companyes com a ταῖσι παῖσι, o el fet que, en dues ocasions, les dones del cor expressin que porten o portaran retallat l'entrecreix, una pràctica que, com sabem per les *Ekklesiazuse* (vv. 900 i ss), només corresponia a una certa edat que les coreutes fa temps que han passat. Burkert va més enllà i deixa entreveure la possibilitat que Aristòfanes presenti les dones com a arrèfores, com a noies que es preparen per perdre la virginitat.<sup>18</sup> Així, assenyala que les grutes dels pendents septentrionals de l'Acròpolis per on s'intenten escapar les dones, i el lloc on es troben Mírrina i Cinèsias, és el mateix per on baixaven les arrèfores a perdre la virginitat simbòlicament, segons Pausània (1.27.3). Podria semblar una afirmació arriscada o descabellada, però la paròdia es podria veure més clara si tenim en compte que, segons Pausània, les arrèfores portaven quelcom tapat. Com assenyala Burkert,<sup>19</sup> quan una dona grega portava un embalum tapat amb un drap només podia tractar-se d'un nen, d'un nounat. Justament, a la *Lisistrata*, la dona que duu sota el mantell un casc intenta fer-se passar per embarassada.

Hi ha altres exemples que podria seguir enumerant per fer notar la reconversió en donzelles de les protagonistes del drama, però crec que els exemples adduïts són suficients.

Sigui com sigui, i passant de puntetes per l'evident efecte còmic que un grup de dones casades o fins i tot velles es comportin i es disfressin com a donzelles (encara més accentuat si tenim en compte que al teatre qui actuava eren homes disfressats de dones), el fet d'haver pintat aquest quadre falsament virginal permet al nostre comediògraf introduir tota una sèrie de reflexos de la lírica pròpia dels partenís i dels himeneus que, si bé no són sempre aparents, es poden anar rastrejant sota una lectura pausada i lenta, de manera que permeten, al final, una interpretació més completa i complexa de la comèdia. Em centraré, com ja he comentat, sobretot, en els cants d'himeneu, que són els que, a parer meu, tenen més importància en el desenvolupament de la *Lisistrata*, i que per més raons, no han estat estudiats. Convé aclarir, però, abans de res més, que com fan altres estudiosos,<sup>20</sup> no diferencio per a les cançons de noces entre himeneu i epitalami, atès que la distinció entre un i l'altre sembla que prové d'època hel·lenística.

<sup>18</sup> Burkert (1989: 46).

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Swift 2010 (242).

Com he comentat prèviament, el problema per detectar reflexos de cants de noces al drama grec és, en primer lloc, que les referències a un gènere coral solen ser molt més subtils que no pas la introducció d'una interjecció característica del *ritornello* propi del gènere en qüestió, com ara «*ιὴ ἰὲ Παιάν*» en el cas del pean, o «*Ὑμῶν Ὑμέναι*», en el de l'himeneu. En segon lloc i encara més important: ens manquen exemples del model original: no tenim pràcticament testimonis corals pel que fa a l'himeneu. Si hom pren els estudis clàssics de Muth sobre el gènere himenaic, podrà comprovar que tota la literatura coral que conservem es redueix als anomenats epitalamis de Safo, als himeneus del mateix Aristòfanes dels *Ocells* i de la *Pau*, ja esmentats, a alguns passatges d'Eurípides, l'epitalami del divuitè idil·li de Teòcrit, i als poemes 61 i 62 de Catul, que si bé són llatins i per tant s'han de mirar a contrallum, són clarament basats en models eòlics grecs. Podríem afegir-hi encara algunes referències de cants matrimonials a l'*Escut* d'Hesíode, a la tercera pítica de Píndar, a alguns passatges d'Èsquil o encara a la unió entre Jàson i Medea narrat per Apol·loni de Rodes i Sèneca, respectivament.<sup>21</sup> La collita que en traiem com es veu, és molt minsa.<sup>22</sup> Malgrat això, i gràcies sobretot a Safo, Teòcrit i Catul, els experts poden extreure unes característiques prou generals dels cants corals de noces, sobretot perquè, encara que el mètode comparatiu és perillós, el cant coral de noces és de les poques tradicions rituals gregues que té paral·lels evidents, amb òbvies variacions, en rituals matrimonials i religiosos que han perdurat fins fa relativament poc temps en societats que ens són més pròximes.

Un dels elements més característics i excepcionals dels cants de noces era la presència de cors mixtos.<sup>23</sup> El tret principal i definitori d'un cor grec és la seva homogeneïtat. Els seus integrants poden ser dones, donzelles, velles, homes, efebus, vells, però mai no es produeix una mescla. Si aquesta homogeneïtat era regular en tots els cants corals, una sola excepció devia comportar una «sèrie de connotacions molt marcades»<sup>24</sup> i aquesta excepció sembla arribar de la mà dels cants de noces. Els testimonis que podem trobar no són gaire nombrosos, però suficients.<sup>25</sup> El cas més flagrant de cor mixt el trobem en Catul 62, en què el poeta llatí introdueix un cor d'homes i donzelles repartits en un cant amebeu. És clar que no sabem si la poesia de Catul,

<sup>21</sup> Hom pot veure'n un estudi detallat a Muth (1954).

<sup>22</sup> També a la poesia grega popular hi ha rastres que semblen provinents de la lírica himenaica, però la qüestió requereix un tractament més profund, que deixarem per més endavant.

<sup>23</sup> Segueixo el tractament essencial de la qüestió de Swift (2010: 255-262).

<sup>24</sup> *Ibid.* 256.

<sup>25</sup> Es poden trobar els paral·lels a n. 23.



que imitava la grega en la forma, tenia o no finalitat pràctica o ritual. En tot cas, sembla clar que el poeta llatí era conscient de la tradició dels cors mixtos associats a les noces. De fet, Safo, el model per antonomàsia de Catul, té fragments, com el 44V, en què hom ha volgut veure la presència d'un cor mixt.<sup>26</sup> L'excepcionalitat del cor mixt i la seva relació amb un context matrimonial és, doncs, manifesta. En el teatre només tenim tres casos de cors mixtos, tots ells sorprenents. En la tragèdia trobem el cor mixt de l'èxode de *Les Suplicants* d'Èsquil, i el que sembla que és un altre cor mixt al tercer estàsım d'*Hipòlit*, tots dos analitzats a bastament per Swift. El problema és que tant en el cas d'Èsquil com el d'Eurípides hi ha qui discuteix que es tracti d'un cor realment mixt. L'únic cas evident i sense discussió possible el trobem a la comèdia. Un cas, en paraules de Sommerstein «tan excepcional en el cas grec, com normal entre nosaltres»,<sup>27</sup> el del ball i el cant entre un cor d'homes i dones, que es produeix després de la reconciliació entre dones i homes al final de la *Lisístrata* (vv. 1275-6). Sense voler entrar gaire en els exemples tràgics, si acceptem la lectura de cor mixt en aquests dos exemples que ara citava, trobem tres textos amb característiques de cants de noces en uns drames en què, a primer cop d'ull, no hi escauen: Hipòlit i les Danaïdes són condemnats, justament, per refusar-se a sotmetre's a les normes socials gregues, les de la polis que reclamaria el casament, mentre que a la *Lisístrata*, malgrat tenir un final més feliç, tampoc esperaríem trobar cants d'himeneu en una comèdia que tracta de dones casades que justament es declaren en vaga sexual. Però com espero ja haver demostrat abans, el fet d'interrompre el «τέλος» vital i sexual de la dona, implica una simbologia de *parthénos* que ni els tràgics ni Aristòfanes desaprofiten. No en va el gran mèrit que les dones de la *Lisístrata* destaquen als famosos versos 638-647 són tots rituals de pas que preparen les dones per a la vida adulta i, doncs, per al matrimoni. Així, el nostre comediògraf planteja, des del moment del jurament de les dones que marca el trencament de relacions amb els marits corresponents, tota una ambientació de rerefons himenaics.

Analitzem, ara, en primer lloc, l'entrada dels dos semicors a la *pàrodos*. L'entrada dels dos semicors es produeix justament després del susdit jurament i un dels primers elements que criden l'atenció és que, excepcionalment, co-nexim el nom d'uns quants dels integrants del cor, tant del masculí (254-55, 266) com del femení (321-3). Henderson ja nota que això, en tragèdia i comèdia, és un fet fora del comú, excepte un passatge de *Vespes*, i ho justifica

<sup>26</sup> Swift (2010: 258).

<sup>27</sup> Sommerstein (1990: p. 222).

afirmant que Aristòfanes sembla fer una picada d'ullet al drama satíric.<sup>28</sup> En tot cas, pels fragments conservats de lírica coral, podem afirmar que l'únic cas en què coneixem els noms dels integrants d'un cor és als partenís d'Àlcan. Òbviament, aquest fet, si el deixem aïllat, no és de cap manera conclouent, però, en canvi, si el posem en relació amb els altres elements d'ambientació himenaica que ara ressaltaré, no pot ser passat per alt.

El cor de vells, deia, entra amb una cançó de ritme iàmbic lent tot explicant la intenció d'anar a cremar, amb teies d'olivera i brasers, les dones que s'han tancat a l'Acropolis, com si tornessin a ser arrèfores. El símbol de la dona tancada darrere una porta és tradicional del context matrimonial. La donzella havia d'esperar tancada a casa del *kýrios*, fins arribar a la casa del nou *kýrios*, el marit. Els homes, doncs, intenten recuperar el poder i les dones, que s'han convertit en un sol tot, al mateix temps. Ho fan, com deia, intentant fer fum amb llenya d'olivera verda, i després intentant cremar, amb la conseqüent lectura sexual que es deriva d'aquesta imatge, el semicor de dones que els barren el pas. Aquestes dones, de qui també sabem el nom, vénen de recollir aigua de la font per apagar el foc dels homes. Obviament el sentit sexual de tot el que representa això, resulta que el símbol del semicor de dones enfront del d'homes és l'aigua. L'aigua corrent de fonts i rius, la no estancada, és un *tópos* tradicional de l'erotisme grec.<sup>29</sup> Aquesta aigua prové d'una font que tant Sommerstein com Henderson identifiquen amb l'*Enneákrounos*, que era al peu de l'Acropolis, on ocorre l'escena, i que era utilitzada, cito Henderson, per «propòsits religiosos i casaments».<sup>30</sup> Aquesta identificació, els comentadors la fan per l'ús que en faran les dones una mica més endavant, al vers 378, amb el discutit «λουτρόν νυμφικόν». Sense venir a tomb les dones ruixen els homes amb un «bany de nocces», que no s'ha acabat d'entendre mai gaire. Henderson l'explica per l'origen de l'aigua que provindria de les fonts esmentades (argument que sembla una tautologia). Sommerstein assenyala en aquest vers que un important ritual previ al casament era el bany de purificació de nuvi i núvia (v. 378) i afegeix que, al crit de «ὠχελῶε» (v. 381), un riu normalment identificat amb contextos rituals, aquest bany no devia ser només una acció còmica, sinó que havia de denotar un sentit ritual que no concreta, i que crec que el que realment fa és preparar l'escena pel casament final. Tot això, en un context de processó o dansa coral amb torxes, comunes en tots els cants himenais conservats, tant els preservats en els tràgics com, per exemple, en l'*Escut* d'Hesíode o en Catul.

<sup>28</sup> Henderson (1987: p. 98).

<sup>29</sup> Swift (2010: 285).

<sup>30</sup> Henderson (1987: Ad. 328).

Però no avancem esdeveniments. Després del bany nupcial, comença al vers 477 l'*agōn* entre el cor d'homes i el de dones, amb el magistrat pel mig, ple d'insults de caire sexual. Uns insults relacionats, a la manera del iambe, amb la literatura d'abús. Així doncs, homes i dones es van reptant els uns altres amb amenaces sexuals contínues. L'insult sexual, l'*aischrología*, que com ja s'ha demostrat no tenia per què ser negatiu,<sup>31</sup> és un altre element característic dels cants de nocces entre dos semicors mixtos. Prenem, si no, Catul 61 vv. 126-30 o, si ens volem limitar a estricta literatura grega, les provocacions de l'idil·li 18 de Teòcrit, en què el cor de donzelles provoca Menelau perquè no s'adormi i compleixi al llit i acte seguit es dedica a lloar les excel·lències d'Hèlena. A la *Lisístrata* succeeix quelcom semblant. Si bé l'insult sexual en Aristòfanes és un tret tradicional de totes les seves comèdies i, per tant, per si sol no és denotatiu de res concloent, s'hi suma el fet que en aquesta divisió entre sexes, es produeix un diàleg veritablement amebeu de rèpliques i contrarèpliques, en què cada semicor defensa el seu punt de vista sobre els esdeveniments alhora que canta les excel·lències dels seus integrants i les seves gestes, i les oposa als del semicor contrari. Així, les dones canten les pròpies excel·lències (541-47) i els homes les seves gestes contra els tirans i la seva lleialtat a Atenes (616-635), mentre les dones repliquen amb els serveis rituals que han prestat a la ciutat (638-647). Fins i tot les maneres d'expressar-se, les mateixes paraules, són paral·leles (635 vs. 657; 662 vs. 689).<sup>32</sup>

En aquesta competició d'*aischrología*, és perfectament clara la finalitat provocativa, sexualment parlant. Fixem-nos, si no, en els versos 614-616. En aquest moment els homes es despullen, en una acció que ha estat entesa com un senyal agressiu, violent, o fins i tot per poder dansar millor. Les dones responen fent exactament el mateix (v. 637). Sommerstein en aquest punt nota que aquesta acció en les dones és estranya. Que un home es despullés, efectivament, denotava, sovint, una actitud de desafiament o violència, però que ho fes una dona era inconcebible, si no era el cas d'una esclava o una hetera. Amb aquesta acció, aquest passatge més aviat sembla una mostra més que els insults entre els cors són més rituals que reals i que el fet de desvestir-se és, en el fons, una provocació sexual. De fet, els insults que s'intercanvien (vv. 671-77 vs 694-5) són també clarament eròtics o sexuals.

El cant amebeu com a marca de context matrimonial és evident tant en Catul 62, en què el cor d'homes i donzelles també s'acaba unint al final i llimant

<sup>31</sup> Cf. mite de Iambe a l'*Himne de Demèter*. Vid. per a un major tractament de la qüestió Riu (1999: 237-243).

<sup>32</sup> Vid. Swift: (2010: 261).

les seves diferències i pors, com en Teòcrit, encara que aquí el cant amebeu sigui entre persones del mateix sexe. Fins i tot en alguns fragments de Safo (fr. 30v, 44v i 104 av) sembla que hi trobem rastres d'aquests cants.

Aquest estil amebeu arriba al seu màxim exponent i claredat amb les històries de Melanió (781-96) i Timó (806-819). Tant homes com dones presenten les històries de dos homes que, misògins i misandris respectivament, s'aparten de la societat, les lleis de la qual no són capaços de complir. Es tracta del mateix mite que el d'Hipòlit. Encara que els dos cors cantin les excel·lències de cada un dels seus referents, la defensa no podia sonar real als espectadors, sinó que havia de ser vist com una posa, atès que el públic sabia que aquests models eren negatius i que acabaven sempre malament. Timó, sense anar més lluny, mor perquè no deixa que se li acosti cap metge.

Aquest conjunt d'insults i provocacions distribuïts en aquests cants d'estructura amebea, doncs, no han de ser presos al peu de la lletra, sinó com una mostra més del caràcter i l'origen ritual de la comèdia. Amb aquesta *aischrología*, els dos semicors estan preparant la reconciliació que, a manera de matrimoni, símbol de civilització, donarà pas a la normalitat positiva i amb ella, al retorn del sexe. Prova d'això és que quan els dos semicors finalment s'ajunten en un de sol després del petó (v. 1036), l'insult que fins aleshores havia estat invectiu es converteix en relació matrimonial (1058-64) a partir de la primera reconciliació (1037), fet que també es veu reflectit en la mètrica: el que fins abans havia estat un ritme en tetràmetres trocaics amb un tercer peu irregular, esdevé normal i regular, precisament en el moment del petó.<sup>33</sup> La primera cançó del cor al complet (1042-71), encara que sigui de tipus burlesc, de fet, marca el punt d'inflexió de l'obra. El cor que fins aleshores havia estat en guerra oberta fa una invitació falsa al banquet per duplicat en l'estrofa i l'antístrofa (vv. 1065-1071; 1210-1215). Aquesta invitació al banquet, previ pas del bany dels pares i els fills és propi dels banquets nupcials. Comparem, si no, els versos de *Lys.* 1066-67 («τοῦτο δρᾶν λελουμένους / αὐτοῦς τε καὶ τὰ παιδί'») amb *Av.* 130-4: «ὄπως παρέσει μοι καὶ σὺ καὶ τὰ παιδία / λουσάμενα πρῶ: μέλλω γὰρ ἐστιᾶν γάμους».

El re-matrimoni com a reconciliació no és només figuratiu. Les dones, just abans del petó, s'acosten als homes, que fins aleshores havien anat despullats, i els fan el present d'un vestit, d'una túnica (vv. 1019-1026). El fet de regalar una *exòmida* o un *chlamídon*, era vist per un grec com a símbol del restabliment de la normalitat.<sup>34</sup> I de fet sabem per la mateixa obra (vv. 586-7) com

<sup>33</sup> Vid. Henderson (1975: 98).

<sup>34</sup> Cf. Bowie (1993: 193-194.)

per altres testimonis, que el fet de teixir una túnica i després oferir-la, com passava a les Panatenees, tenia una simbologia de recomençament molt clara. I en aquesta acció de les dones hem de tenir en compte un rerefons mític molt clar. Ja he dit abans que Aristòfanes jugava amb el fet de comparar les dones amb les amazones o les dones lèmnies. Doncs bé, sabem que les lèmnies, condemnades per haver assassinat els seus marits, i després de rebre amb desconfiança els argonautes, segellen el pacte de no agressió i la unió amb Jàson i els seus aventurers amb el regal d'una túnica; unió que culmina en casaments en massa, com sabem per Píndar (Pit. IV. 225 i ss) o Simònides, i altres fonts més tardanes. En la *Lisístrata*, en el mite de les dones lèmnies, o fins i tot en el ritual del foc nou de Lemnos, en què les dones també eren marginades, el regal d'un vestit o túnica marca el final de la segregació de sexes.<sup>35</sup>

Un cop s'han ajuntat els dos cors, s'estableixen els termes de la pau entre atenesos i espartans a través de la imatge de Reconciliació. Reconciliació és presentada com una noieta preciosa, que tant espartans com atenesos delegen, pràcticament com una divinitat. Una escena que recorda, i molt, la descripció de la promesa de Trigeu de la *Pau* (870-90), per qui bavegen esclau i amo en els preparatius per al casament que es clou amb l'himeneu final.

Malgrat la primera reconciliació entre cors, Lisístrata no permet que els homes i les dones s'ajuntin definitivament i posin fi a la vaga sense que abans s'hagin establert els termes de la pau. Lisístrata posa una altra condició (v. 1183). Abans d'entrar a l'Acròpolis i recuperar les seves dones, els homes hauran de purificar-se («ἀγνεύσετε») o de mantenir-se purs, si es prefereix, i prometre nous vots i juraments. No és aquesta la imatge d'un casament? Els homes, si volen reunir-se amb les dones han de purificar-se, com ho faria un nuvi abans del casament, i jurar fidelitat de nou a la muller, en aquest cas, assegurant no tornar a barallar-se amb els veïns. Només així, la reconciliació serà completa i les relacions matrimonials seran de nou permeses i el re-matrimoni es podrà celebrar amb un banquet de festa final.

El cor, per celebrar la reconciliació final, entona una de les cançons dirigides al públic que hem comentat abans, en què ofereix (v. 1188-1215), en to de burla, tot el que té a disposició. A més de joies, en particular ofereix a l'auditori allò que, segons el que s'acaba de veure a escena, sembla que necessitarà: «χλανιδίων» i «ξυστίδων». Aquests tipus de vestits eren usats en ocasions especials, normalment en festivals religiosos i matrimonis.<sup>36</sup> El cor sembla pensar, especialment, de nou en les filles de l'auditori que hauran de fer de canèfores,

<sup>35</sup> Cf. Martín (1987: 94).

<sup>36</sup> Vid. Sommerstein (1990: Ad. 1188-ss).

un altre ritual de pas que, segons sembla, preparava les donzelles per a la vida adulta, això és, les deixava a punt per al casament.

Les últimes cançons corals serveixen per cloure aquesta estructura de marginació i reconciliació matrimonial trenada pel dramaturg. Després que els espartans hagin entonat una cançó tradicional dònica, en què ressalten les glòries comunes contra el persa, Lisístrata, seguint Sommerstein, o el primer delegat atenès, seguint Henderson, crida a ballar per parelles, per parelles matrimonials s'entén (vv. 1273-1290).

A aquest acte d'invitació a ballar tots plegats s'hi han d'afegir els déus. Quins déus? Doncs en ordre de menor a major importància, que és com apareix al text: primer, les Gràcies, relacionades amb la dansa i personificació de l'encant femení. Després, la parella d'Àrtemis i Apol·lo, com a deïtats de la dansa coral i de la iniciació de noies i nois.<sup>37</sup> També, és clar, el déu del teatre, Dionís, déu, a més, de la disbauxa i la celebració. Després, Zeus i Hera, com a divinitats del matrimoni per antonomàsia, i finalment, Afrodita, gràcies als encants de la qual ha arribat la Pau, i sobre la qual s'han de fundar «els vincles de la reunió de sexes, entesa com a re-matrimoni».<sup>38</sup>

L'obra acaba amb la cançó dels espartans, en què es fa una tàcita referència als partenís espartans, concretament els especialistes hi veuen directament referències al primer parteni d'Àlcman.<sup>39</sup> Efectivament, tenen moltes coses en comú. La comparació de les donzelles amb poltres, els crits a saltar, i cantar himnes a Esparta, vora la riba de l'Eurotas, on per cert també corren les donzelles de l'epitalami de Teòcrit, en què noies joves amb la cabellera al vent, motiu del topos eròtic, salten i ballen com bacants, encapçalades per Hèlena, l'heroïna espartana, símbol de la castedat i de la sexualitat interrompuda en ser raptada per Teseu. Que el públic pogués copsar o no les referències a Àlcman és una qüestió llargament debatuda, però últimament es coincideix a pensar en una resposta afirmativa. Bierl, que recentment ha analitzat aquest final de la *Lisístrata* des d'un prisma semblant, afirma que les referències als partenís d'Àlcman no són en cap cas accidentals, sinó que són intencionades i busquen «subratllar la iniciació de grups corals al llindar del matrimoni. El re-matrimoni col·lectiu com a acte performatiu, finalment, busca anul·lar la separació de sexes». Aquesta cançó, afegeix, encaixa perfectament amb l'atmosfera de pau «tan important tant en les cançons de *parthénoi* com en el final de la comèdia».<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Cf. Bierl (2011: 427-28).

<sup>38</sup> Ibid. 428.

<sup>39</sup> Vid. Calame (1997).

<sup>40</sup> Cf. Bierl (2011: 435).

Com he intentat demostrar al llarg d'aquest article, Aristòfanes, a través d'un seguit de referències mítiques, rituals i corals, exhorta el públic a entendre la comèdia més enllà de la literalitat de les seves paraules. Fins a quin punt l'auditori estava capacitat per fer-ho escapa al nostre coneixement, però el conjunt d'elements presentats aquí avui fan, crec, difícilment imaginable que tot es tracti d'una coincidència. Com hem pogut veure, les referències als gèneres corals tractats aquí, amb especial atenció als cants de noces, no són mai directes. No hi ha una marca tan distintiva com un *ritornello* que, en canvi, sí que hi és a la *Pau* i els *Ocells*, però, en canvi, hi apareixen tota una sèrie d'elements propis del context himenaic, que, aïlladament, potser no són significatius, però que, considerant-los conjuntament encoratjaven el públic, com fa notar Swift, a través d'unes cançons i uns rituals que resultaven familiars a l'auditori, a encarar el que havien vist a escena i la seva pròpia experiència vital i sexual.<sup>41</sup> No oblidem que el teatre era essencialment religiós i didàctic: mentre la tragèdia ensenyava quins eren els límits de la condició humana i què passava als qui la traspassaven, en la comèdia els límits ja s'han traspassat i el caos s'ha produït,<sup>42</sup> i encara que el *happy end* faci creure que és un caos no negatiu per a l'individu, el protagonista, sí que ho és per a la ciutat, la col·lectivitat, que veu amenaçat el poder polític en mans femenines. Les dones de la *Lisístrata* que havien començat l'obra havent interromput el seu «τέλος» vital i la seva maduresa sexual i havien conquerit el poder,<sup>43</sup> cosa que havia comportat un problema important a la ciutat d'Atenes, amb el pas de l'obra accepten tornar a la correcta normalitat, això és, el matrimoni i el poder polític en mans dels homes, que és la condició normal que l'autor sembla venir a dir que beneficia la ciutat, de manera que, crec, posa molt en dubte el fet que la *Lisístrata* sigui una obra pacifista,<sup>44</sup> atès que s'usa el tema del matrimoni per demostrar les desastroses conseqüències que es deriven de posar per davant els interessos individuals o comuns, encara que siguin els de la polis, per sobre de les normes socials. Així, i seguint aquesta línia de la intenció didàctica de la comèdia, la introducció de reflexos de gèneres corals amb un rerefons ritual i mític molt concret, que el mateix auditori coneixia o en el qual fins i tot hi havia participat, ajuda a fer més versemblant la problemàtica que planteja la *Lisístrata*.

<sup>41</sup> Swift (2010: 239-40).

<sup>42</sup> Vid. Brelich (1989).

<sup>43</sup> Cf. Swift (2010: 251).

<sup>44</sup> Per a un punt de vista semblant, vid. Bowie (1993: 202 i ss.).

## BIBLIOGRAFIA

- Bierl, A. (2009). [Engl. Transl. A. Hollmann]. *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*. (Center for Hellenic Studies) Whashington, DC.
- (2011): «Alcman at the end of Aristophanes' *Lysistrata*: ritual interchorality», dins d'Athanassaki, L. & Bowie, E. (eds.): *Archaic and classical choral song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 415-436.
- Bowie, A. M (1993): *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press.
- Brelich, A. (1981): *Paides e Parthenoi*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1989): «Aristofane: Commedia e Religione», dins de Detienne, M. (1989). *Il mito: guida storica e critica*. Roma: Laterza, pp. 105-118.
- Burkert, W (1989). «La saga delle cecropidi e le arreforie: dal rito di iniziazione alla festa delle panatenee» dins de Detienne, M. (1989): *Il mito. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, pp. 23-49.
- Calame, C. (1997). [Engl. Transl. D. Collins and J. Orion]. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- (2004). «Choral Forms in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens», dins de Murray, P. & Wilson, P. (eds.), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford, pp. 157-184.
- Elderkin, G.W (1944). «Aphrodite and Athena in the *Lysistrata* of Aristophanes», *CP* 35/IV, pp. 387-396.
- Foley, H. P. (1982). «The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*». *CP*. 77, pp. 1-21
- Harvey, A. E. (1955). «The Classification of Greek Lyric Poetry», *CQ* 5, pp. 157-175.
- Henderson, J. (1975). *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic comedy*. Yale: New Haven and London.
- (1990). *Lysistrata. Aristophanes*. Oxford: Clarendon press.
- (2000). *Aristophanes. Birds, Lysistrata, Women at the Thesmophoria*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Kugelmeier, Ch. (1996). *Reflexe früher und zeitgenössicher Lyrik in der Alten attischen Komödie*. Stuttgart: Teubner.
- Loraux, N. (1981). *Les Enfants d'Athéna: idées athéniennes sur le citoyenneté et la divison des sexes*. Paris: Maspero.
- Martin, R.P. (1979). «Fire on the mountain: *Lysistrata* and the Lemnian Women», *CA*. 6, pp. 77-105.



- Muth, R. (1954). «Hymenaios und Epithalamion», *WS*. 67, pp. 5-45.
- Parker, L.P.E. (1997). *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press.
- Riu, X. (1999). *Dionysism and Comedy*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Silk, M.S. (2000). *Aristophanes and the Definition of the Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Sommerstein, A. (1990). *Lysistrata. Aristophanes*. Warminster: Aris and Phillips.
- Stone, L.M. (1979). *Costume in Aristophanic Comedy*. Michigan: University Microfilms International.
- Swift, L.A. (2010). *The Hidden Chorus: echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press.

