

Niall W. Slater, *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, x + 362 pp.

Fiel a un tipo de análisis que no reduce las obras a sus textos, N. Slater, sin duda uno de los más reconocidos especialistas en los estudios teatrales clásicos, reúne en los once capítulos de este libro algunos trabajos publicados con anterioridad, reelaborados para esta ocasión, junto con un material del todo novedoso, conjunción que compone una visión global de la obra de Aristófanes articulada por la presencia reiterada de uno de los dispositivos más particulares de la comedia antigua, la práctica de la metateatralidad. El término, como es sabido, fue acuñado por L. Abel (*Metatheatre: A New View of Dramatic Form* 1963) y se ha convertido en un concepto técnico de amplia aceptación en la jerga de la crítica dramática. Por esta misma razón ha pasado a designar fenómenos no siempre equiparables en su contenido y función. En principio, Slater parte de una concepción amplia del término en cuestión para hacerlo abarcar todas las formas de autorreferencialidad teatral (sobre los roles dramáticos, las convenciones dramáticas, sobre la propia obra y obras ajenas, etc.), lo que le permite adentrarse en la búsqueda de una valoración funcional de este dispositivo en las comedias de Aristófanes, relacionando con la producción de los sentidos de cada pieza en particular, lo que muy probablemente constituya el logro más notorio de este libro. Bajo la mirada atenta de Slater la metateatralidad desborda los propósitos limitados de la mera parodia trágica o la ligera comicidad y trasciende, además, lo que podría ser considerado como la manifestación de las ansiedades estrictamente profesionales o artísticas del comediógrafo. El autor logra demostrar la estrecha vinculación entre la conciencia sobre cuestiones teatrales como la actuación o la práctica escénica y, por otro lado, la pretensión didáctica del comediógrafo de educar al público, de hacerlo pensar críticamente, no sólo sobre el fenómeno teatral, sino sobre la compleja vida política de la ciudad. Desde esta perspectiva, el procedimiento resulta un motor más para subrayar la significación política del género.

La exposición de este desarrollo resulta clara y ordenada. Los dos primeros capítulos del libro (“The Naming of Parts” y “The Emergence of the Actor”) son introductorios y ofrecen un repertorio de la autorreferencialidad cómica, clasificada según su mención a obras y autores, formas poéticas (prólogo, agón, anapestos), vocabulario musical, danza, coro, vestimenta, objetos y maquinaria

escénica, espacio, público o festival. Completa el cuadro general una exposición del rol del actor y su proceso gradual de autoconciencia y especialización técnica, por encontrarse en este derrotero una vinculación no tangencial con la conciencia aristofánica sobre la situación concreta de la puesta en escena. Particularmente interesante resulta el modo en que Slater plantea esta problemática reconsiderando anécdotas de variadas fuentes, así como posiciones críticas que le preceden, a la par de acertados comentarios sobre temas adyacentes, tales como la tan discutida ilusión escénica, la ideología del autor, el efecto de la performance cómica, la relación con la tragedia.

Los restantes capítulos se concentran alrededor de ocho de las piezas conservadas de Aristófanes, aquellas en las que la metateatralidad resultaría un elemento clave para la interpretación. Quedan fuera de esta propuesta *Nubes*, *Lysistrata* y *Plutos*. Un mismo procedimiento metodológico se deja leer en el análisis de cada una de las piezas estudiadas y este consiste en la detallada recreación de la representación virtual de la comedia, lo que el propio Slater denomina “close performance reading”, camino que lo obliga a adentrarse en cuestiones tan controvertidas como el uso del espacio por parte de actores y coro, el manejo del tiempo escénico, la disposición y los gestos, el uso de la maquinaria escénica, etc. No es esta una información que en su totalidad pueda extraerse de los diálogos, sin embargo Slater sabe sortear con inteligencia y fundamento esta dificultad. *Acarnienses*, como no podía ser de otro modo, encabeza la serie de comedias que ilustran el creativo manejo de la metateatralidad a manos de Aristófanes (Cap. 3: “Eurípides’ Rag and Bone Shop: *Acharnians*”). La pieza juega, desde sus comienzos, con la congruencia espacial entre teatro y Asamblea, y potencia esta confusión resemantizando el ámbito de la escena, superponiendo en un mismo personaje (Diceópolis) los roles de espectador teatral y político, actor y director. El empleo de la metateatralidad, que en esta pieza despliega todo su artificio, sobrepasa la mera recreación literaria para adquirir una función política, la misma que mencionamos en un comienzo, la de enseñar a los espectadores a ser jueces críticos de las actuaciones de los oradores. La forma que el comediógrafo usa aquí para tales fines –señala Slater– es la “deconstrucción” del *Télefo* euripideo, la que alerta sobre los modos de crear la ilusión teatral, equipando a los espectadores a ver estos mismos peligros en otros ámbitos sociales. No se desentiende el autor de los debates que *Acarnienses* ha instalado en la crítica: la identidad del actor que representa a Diceópolis, la voz de Aristófanes, el sentido de la parábasis, el rol del poeta y del didáskalos, para

mencionar sólo algunos de ellos. La misma disposición hacia un análisis exhaustivo se observa para con las otras obras.

También en la alegoría política que representa *Caballeros* la actuación de roles cumple un papel central, oficiando de eje conductor de cada una de sus partes (Cap. 4: “The Politics of Performance: *Knights*”). Repara Slater en el papel relevante del esclavo Demóstenes –una especie de director teatral- que instruye al salchichero y lo invita a “subir a la escena”, siguiendo el libreto que dicta el oráculo de Paflagón/Cleón. Las similitudes con *Acarnienses* se hacen visibles en el espacio teatral que implícitamente se convierte en el de la Asamblea cuando Paflagón y el salchichero se enfrentan en una serie de agones para los cuales Demos oficia de juez. En ese contexto nos enteramos también de que este último ha estado jugando concientemente un papel, solo para rehusar del mismo al final de la pieza. Se destaca cómo la despedida de Paflagón se enmarca en una parodia metateatral “à la Euripide”, una manera de insistir en la fraudulencia de los líderes que buscan regir los destinos de la ciudad.

Completa el itinerario inaugurado por *Acarnienses* y *Caballeros* la comedia *Avispas* (Cap. 5: “Bringing up Father: *Wasps*”), en la cual el *demos* ateniense es acusado de haberse dejado deslumbrar por un drama orquestado por los líderes corruptos, una situación que lo obliga a ser reeducado como ciudadano. En la condición del espectador y la performance encuentra Slater la clave para trazar la unidad de esta pieza reiteradamente calificada de defectuosa. Más allá de las obvias referencias metateatrales que surgen de la representación del juicio doméstico pergeniado por Bdelycleón para curar a su padre (teatro dentro del teatro), Slater interpreta la escena como el desmonte de la experiencia emocional del oficio de juez, lo que enferma a Filocleón, esclavizado por el sistema judicial. Pero la pieza reposa también en ambigüedades. Sin ir más lejos el rol del propio Bdelycleón, cuyo proceder lo asemeja a un demagogo manipulador del tribunal, del mismo modo que crea un nuevo papel para que actúe su padre; lo persuade junto con el coro para terminar con su papel de espectador en este “interactivo drama legal” (p. 100). En la escena del final –señalada como prueba para sostener la teoría del coro de efebos formulada por Winkler- el rejuvenecido Filocleón es redimido por el efecto benefactor de la danza dionisiaca. Este capítulo se cierra con dos apéndices: uno sobre *Proagón*, obra que habría representado Aristófanes en el mismo año que *Avispas* (422) y otro sobre la conflictiva representación escénica del agón de los *logoi* en *Nubes*.

En *Paz* (Cap. 6: “Making Peace – Or Dionysus in ‘21’”), en cambio, ya no

se trata de animar al público a resistir la seducción de la ilusión que caracteriza al teatro, la Asamblea y las cortes, sobre todo cuando ese escenario era usurpado por demagogos como Cleón. En consonancia con un vuelco en la situación política que propicia al menos una paz poco duradera, *Paz* se concentra en el aquí y el ahora de la representación teatral, a través de reiterados comentarios que recuerdan la ocasión festiva: el actor habla como actor y no como personaje, se hacen más frecuentes los términos que aluden a los objetos o efectos teatrales. En todos estos casos la ruptura de la ilusión se encamina a llamar la atención sobre la propia producción teatral y no dirige una mirada extramuros. Inclusive la estatua que representa la paz, en definitiva un objeto escénico, adquiere por esta misma razón la dignidad que requiere y es trasformada en un objeto de culto para ser venerada en el templo que termina siendo el teatro de Dioniso. También *Aves* (Cap. 7: “Performing the City: *Birds*”) construye una ficción montada en la metateatralidad, pues *Nephelokokkygia*, enfatiza Slater, es una ciudad de la *performance*. Las alas de sus ciudadanos, marcadores de la teatralidad, no son otra cosa que elementos de la escenografía. Desde esta perspectiva, toda la pieza se sostiene sobre la base de la ilusión escénica: Peisetero entrena cual *didaskalos* al coro, Iris resulta una intrusión trágica, una vez más el lenguaje del teatro y la oratoria convergen. Más débil resulta su argumentación a favor de un rechazo a una lectura irónica de la obra. A cambio propone considerar a Peisetero como modelo del arte aristofanesco, en quien la persuasión encuentra su lugar apropiado.

Se plantea un nuevo modo de leer *Thesmoforiantes* (Cap. 8: “Cross-Dress for Success: *Thesmophoriazusaē*”) al vincular el argumento de la pieza con las prácticas políticas del *demos*, y desviarse de la lectura puramente estética o teórica que ha generado con frecuencia esta comedia. Salter permanentemente inquiera sobre la doble posibilidad de que esta pieza haya sido representada antes o después del golpe oligárquico del 411, un dato cuyo conocimiento aportaría diversos significados a la obra. Para sostener una lectura política resulta fundamental el hecho de que Aristófanes presente un encuentro religioso como una reunión deliberativa del cuerpo democrático. En más de una ocasión agudos hallazgos abren las posibilidades interpretativas de la pieza, como cuando se postula la posible autocita de Aristófanes o se entiende que el trágico Eurípides termina reducido a un doble del comediógrafo. Donde el gran arte de la tragedia ha fracasado, nos referimos al intento de liberar a Mnesíloco de las mujeres, tiene éxito, nos dice Slater, el argumento y la *performance* cómicos, gracias a su poder de crear un efecto de realidad.

Con *Ranas* (Cap 9: “Glorious Mud: *Frogs*”) vuelve a aunarse la crítica literaria y política. Por un lado, los trágicos Eurípides y Esquilo coinciden en considerar que su rol es enseñar a la gente, por otro Dioniso, con su elección de Esquilo, demuestra que aprende a ser un espectador trágico apropiado y, al hacerlo, modela el comportamiento para el resto de los atenienses. La conciencia metateatral se instaura desde los inicios mismos del drama. El Hades puede ser equiparado al teatro, cuando Carón requiere el pago de los dos óbolos, y a su vez la geografía infernal parece conducir a la entrada del teatro leneo. No menos trascendente, el enfrentamiento de los tragediógrafos y sus mutuas acusaciones confirmarían el efecto didáctico del teatro fuera del teatro.

Por último, *Asambleístas* (Cap. 10: “Waiting in the Wings: *Ecclesiazusae*”) cierra el circuito de los experimentos metateatrales. En este sentido, su argumento parece llevar a un punto culminante lo que se ha venido afirmando de comedias anteriores. Ella negocia, más que las otras, sus propias condiciones de recepción llevando a la escena la teatralización de la política. El ensayo de las mujeres que inaugura la pieza potencia su realismo, pues lo que las mujeres han hecho es lo real, la Asamblea, por el contrario, será una representación fingida. También como en *Aves*, Slater niega la posibilidad de una lectura irónica, para lo cual repara muy especialmente en las escenas que ejemplifican la instauración de la revolución comunista. Desde su óptica no puede juzgarse en forma negativa el egoísmo del disidente, en tanto es una característica exaltada del héroe cómico, así como tampoco la abolición de la política reemplazada por un festín sin final. El mismo argumento le cabe a los requerimientos de las viejas que acosan al joven –quizá el mismo disidente-, pues el sexo es una forma de satisfacción en los logros de la comedia. No encuentra en esta viejas rejuvenecidas la amargura del grotesco que nosotros entendemos ver. Un apéndice al capítulo trae a cuento una anécdota del político Theramenes que ilustra con creces el carácter performativo de la Asamblea.

El capítulo final (“Reprise – And Comic Attractions”) sintetiza en unas pocas páginas la propuesta teórica expuesta, debatida y ejemplificada en el libro, reconocer en la metateatralidad tanto un medio de crítica política y obviamente teatral, como un medio de construir alternativos mundos políticos (238). Sin embargo no se ha tematizado el fenómeno de la metateatralidad a costa de silenciar otras problemáticas. Incluyendo al teatro dentro de las formas de control democrático, la comedia retiene en sus manos el poder de reimaginar el mundo, para que sus espectadores pierdan la inocencia y se vuelvan expertos en

avistar los trucos de las *performances* atenienses, sean teatrales, tribunalicias o de la Asamblea.

Slater ha subrayado la actualidad del humor aristofanesco y el carácter innovador de su técnica teatral a través de oportunas referencias al teatro o cine contemporáneos, instancia que se deja leer sobre todo en los epígrafes que introducen cada capítulo. Completan el volumen una profusa bibliografía, un Index Locorum y un Index Nominum et Rerum. Las notas abren la discusión de los temas planteados sobre la base de los aportes bibliográficos. En tal sentido lamentamos la ausencia de la mención de autores como Carrière (*Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, 1979), McLeish (*The Theatre of Aristophanes*, 1980) y Thiery (*Aristophane: fiction et dramaturgie*, 1986), sobre todo porque estos estudiosos han abordado la comedia aristofánica desde una perspectiva teatral. Como *Plautus in Performance: The Theatre in of the Mind*, este nuevo libro de Slater representa una contribución de insustituible lectura para el estudioso de la obra de Aristófanes y el teatro en general.

Claudia N. Fernández