

COMPOSICIÓN DE ESPACIOS PARA UNA UTOPIA
EN AVES DE ARISTÓFANES*

ANA. M. GONZÁLEZ DE TOBIA

La utopía como concepto para explicar la producción literaria del mundo antiguo en general, ya había sido tratada por Baldry (*Ancient Utopias, Inaugural Lecture*, 1959), por Braunert (*Theorie, Ideologie und Utopie im griechisch-hellenistischen Staatsdenken*, 1963 y *Utopia. Antworten griechischen Denkens auf die Herausforderung durch soziale Verhältnisse*, 1969), también por Kytzler (*Utopisches Denken und Handeln in der klassischen Antike*, 1971 y *Utopia* en 1986); Flashar lo expuso en *Formen utopischen Denkens bei den Griechen*, de 1974 y, casi simultáneamente, lo hicieron Ferguson (*Utopias of the Classical World*, 1975), Findley (*Utopianism Ancient and Modern*, 1975) y Giangrande (*Les utopies grecques*, 1976/77). Más tarde, escribieron sobre el tema Ghidini Tortorelli (*Miti e utopie nella Grecia antica*, 1976/1978), Koch (*Zur Utopie in der alten Welt*, 1979) y Bertelli (*L'utopia greca*, de 1982)¹.

Con el sustento que, eventualmente, pudieron ofrecer los estudios generales, se trasladó la inquietud del tratamiento utópico a distintas producciones particulares del corpus griego conservado y una de las experiencias más tentadoras y

*Este trabajo, al que se le han introducido modificaciones, ha sido presentado en el XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Córdoba, 1992).

¹Una bibliografía completa no sólo sobre el carácter general de la utopía y, particularmente, sobre la utopía literaria, sino también sobre la utopía griega en general y la utopía cómica, en particular, se puede consultar en Zimmermann (1991), pp. 99-101.

atractivas fue, sin duda, la consideración de la comedia aristofanesca desde la concepción utópica.

E. R. Schwinge², en su estudio "Aristophanes un die Utopie", de 1977, distinguió tres tipos de utopías en la obra de Aristófanes, a las que denominó: utopía fantástica (*phantastische Utopie*) para *Acarrienses* y *Aves*; utopía práctica (*praktische Utopie*) para *Lisístrata* y utopía mecánica (*mechanische Utopie*) para *Asambleístas*. El criterio que aplicó Schwinge para realizar esta clasificación resultó de su consideración de la relación que las respectivas utopías tienen con la realidad histórica y con lo que el autor denomina su "dinámica de efecto".

P. Rau, en su reseña de *Pluthygieia* de F. Heberlin (1984), distinguió también tres formas de utopía en la producción de Aristófanes. La clasificación de Rau se fundamenta en la propuesta de discernir acerca de la referencia a la realidad y a la atendibilidad que pueden presentar las comedias. Establece una utopía positiva, que comprende a *Acarrienses* y *Paz*; una utopía irónica, que aplica a *Asambleístas* y *Plutos* y una utopía mítica, que corresponde a *Aves*.

K. Reckford, en su libro *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, de 1987, dedica un capítulo a lo que denomina "Allegiance to Utopia" y establece tres clases de utopías en la comedia aristofanesca: una utopía ilimitada, en referencia a *Aves*; una utopía limitada, en relación a *Asambleístas* y una utopía *still wanted*, "aún deseada", para *Plutos*. Reckford parte de la base de que las imágenes de felicidad estuvieron en el corazón de la antigua comedia y apelaron, en una gran medida, a la audiencia ateniense, y explica que representan funciones vitales, tanto psicológicas como sociales porque, en primer lugar, miran hacia el pasado, hacia atrás; pero, las nostálgicas imágenes de escapismo son, también en la comedia, una mirada hacia adelante, hacia el futuro porque apuntan a una transformación individual íntima del mundo exterior.

²Citado por Zimmermann (1991), p.56.

P. Cartledge publicó en 1990 su libro *Aristophanes and his Theatre of Absurd*, en el que manifiesta su opinión sobre el tema, específicamente, en un capítulo que denomina "Aristophanic E(u)topias". Cartledge afirma, desde su tesis mayor del teatro del absurdo, que las utopías que presentan las obras de Aristófanes, fueron fantasías escapistas, más que planes de acción y enuncia una afirmación, que corre el riesgo de parecer, no sólo endeble, sino sumamente arbitraria, en el sentido de que, como considera que la paradoja del utopismo aristofanesco reside en el grado de alejamiento de la tierra en que se sitúen sus comedias, sólo analiza tres de ellas, que, precisamente, están estructuradas por vuelos aéreos de fantasía del absurdo. Las tres comedias elegidas son *Acarnienses*, *Paz* y *Aves*.

B. Zimmermann manifestó, en *Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes*, de 1983, su posición sobre el tema y lo ajustó en su artículo -que conocemos en italiano- *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, de 1991. Desde la primacía de *Aves* en el planteo, Zimmermann establece, en su último escrito, dos elementos constitutivos de una utopía literaria: los elementos de contenido, tales como el elemento de la teorización estatal y el elemento de la eudaimonía, el elemento fantástico y el elemento crítico. Los elementos formales son el elemento ambiental y el elemento temporal. La utopía, para Zimmermann, es un elemento de contenido y se constituye en un modelo crítico alternativo respecto del presente, debido a la importancia que el estudioso alemán otorga al elemento institucional en la interpretación de la producción dramática del siglo V a.C. y, como prueba de sus aseveraciones, examina tres comedias de Aristófanes, *Acarnienses*, *Aves* y *Asambleístas*, en tanto y en cuanto cada una de ellas pertenece a un período diferente dentro de la producción del autor.

La referencia a las posiciones críticas de Schwinge, Rau, Reckford, Cartledge y Zimmermann nos permite deducir que *Aves* está incluida en las consideraciones de todos los

estudiosos que abordaron la producción cómica de Aristófanes desde la óptica de la utopía.

Con respecto a *Aves*, quedan hasta cierto punto lejanas las denominaciones que le asignara G. Norwood en 1931 (p. 240), como "the finest masterpiece of Aristophanes"; la inserción entre "the plays of escape", que hiciera de ella G. Murray, en 1933 (pp. 135-163) con la disidencia de K. Dover en 1972 (pp. 140-149). Se acercan, hasta cierto punto, en cambio, la denominación de C. Whitman, "the anatomy of nothingness", en 1964 (pp. 167-199); Ussher, "the purest of the comic poet's fantasies", en 1979 (pp. 17); C. Moulton, en 1981 (p. 28), que la califica como "the wonders of the world" y E. Handley en 1989 (pp. 127-131), que incluye el estudio de *Aves* dentro de un capítulo titulado "Adventures and fantasy".

Escape, fantasía y utopía fueron interpretaciones constantes de *Aves*, abastecidas, fundamentalmente, por el tratamiento lírico particular que Aristófanes produce en la comedia y por la oportuna utilización del mito al servicio de la creación cómica. Estos dos procedimientos dieron lugar a la aparición de estudios específicos sobre *Aves*, que revitalizaron puntuales elementos para la interpretación de la obra. Nos referimos a los estudios de M. Silk, en 1980; de C. Moulton en 1981 y de D. Pozzi en 1986, que trataron el espacio lírico en *Aves* con precisas interpretaciones, no necesariamente coincidentes, y al estudio de H. Hofmann, de 1976, que analiza profundamente la interacción de los mitos en *Aves*.

En este itinerario crítico, si se quiere arbitrario, intentaremos insertar una opinión sobre *Aves*, teniendo en cuenta tres elementos, a nuestro juicio, ineludibles: el contexto en que fue representada la obra, el esquema compositivo que presenta y el planteo utópico de interpretación a partir de los espacios generados por el autor.

El año 414 a.C., fecha de representación de *Aves*, significa una instancia liminar en la producción poética de Aristófanes. A diez años de haber obtenido un primer premio con *Caballeros*, no volverá a recibir esa distinción hasta 405 a.C., con *Ranas*.

Este es el marco del reconocimiento o juicio de valor que rodea la producción de *Aves*, comedia con la que el autor obtuvo un segundo premio, después de *Komastai* de Améipsias y antes de *Monótopos* de Frínico. Fuera de la consideración de los premios, el marco se vuelve más pequeño. *Aves* y *Anfiarao*, comedia no conservada del mismo año, son expresiones solitarias que interrumpen seis años de silencio del autor, que había iniciado en 427 a.C., con *Daitalés*, una prolífica tirada anual hasta 421 a.C., con *Paz*. En la prospectiva de *Aves*, recién en 411 a.C., *Lisístrata* inicia una nueva etapa, que culmina en 388 a.C. con el segundo *Plutos*.

Desde el punto de vista histórico-político, el año 414 está ceñido por los acontecimientos retrospectivos inmediatos de la masacre de Melos en 416 a.C. y la salida de la expedición a Sicilia en 415 a.C. y, como hechos inmediatamente posteriores, el fracaso de esa expedición, la declaración de guerra formulada por Esparta y la Revolución del año siguiente. Estos acontecimientos, los retrospectivos, explican la génesis de *Aves* en este contexto; los posteriores, dan significación a la proyección de *Aves* respecto del ámbito real y del ámbito fantástico que propone.

La contemporaneidad literaria de *Troyanas* de Eurípides y de los tramos más famosos de la *Historia* de Tucídides con *Aves* es notoria. El tema sustancial es el mismo; las circunstancias también. La diferencia radica en los géneros abordados con recursos propios y en la transgresión que cada uno de los tres autores infligió a cada uno de los ámbitos literarios específicos. Eurípides abandonó los diseños habituales de la tragedia en *Troyanas*, en virtud de un lirismo que expresaba mejor lo que sentía y lo que deseaba hacer sentir. Tucídides excede los márgenes de una historia objetiva y proporciona una historia política que somete a juicio los hechos más notables y elabora, de este modo, una narrativa que servirá como referencia literaria y cultural de una época. Aristófanes produce la más perfecta de sus comedias, que, tal vez por demasiado perfecta en el cumplimiento de los elementos compositivos

programáticos del género, promueve mayor inquietud en los críticos de todos los tiempos, para explicar un lirismo inusitado, que no coincide con el tono de otras comedias³.

El plan compositivo de *Aves* acompaña la profundización de las valencias más actuales de "lo fantástico" y de utopía, que constituyen su sello interpretativo.

Antes de iniciar el estudio formal para la interpretación de la obra, nos parece oportuno definir nuestra posición acerca de "lo fantástico" y del concepto de utopía.

En el primer caso, adherimos, no sólo a la definición del término que formula E. Rabkin⁴, sino a la discusión que propone sobre la función de lo fantástico. Dice el autor:

the fantastic is a quality of astonishment that we feel when the ground rules of a narrative world are suddenly made to turn about 180° (...) Fantasy is not random freedom from restraint, but the continuing diametric reversal of the ground rules within a narrative world. When escape literature is not random but is rather the establishment of a narrative world that offers a diametric reversal of the ground rules of the extra-textual world, then escape literature is to an important degree fantastic, and for its audience, psychologically useful. If we know the world to which a reader escapes, then we know the world from which he comes.

En el segundo caso, es preciso recordar que el concepto de utopía en los diferentes ámbitos, incluido el literario, remite a la invención que Th. Moro forjó en el Renacimiento. Por lo tanto, toda aplicación retrospectiva del concepto resultará, insitivamente anacrónica.

³En nuestro trabajo "El coro de Troyanas: Una interpretación" (1991), ya habíamos señalado que "Eurípides, Aristófanes y Tucídides son testimonios imperecederos del dolor metafísico de integrantes sensibles de una potencia, que no vacilaron en romper moldes literarios cuando se rompían también estructuras históricas y políticas" (p.19).

⁴Rabkin (1976), pp. 41 y 73. Citado por Moulton (1981), p. 29.

No obstante el anacronismo, podemos evaluar filológicamente el vocablo y de su forma podemos deducir dos significados, ambos inmersos en la valencia del neologismo de Moro. En primer lugar, un significado deriva del griego εὖ τόπος: un buen lugar, podríamos agregar, por el adverbio, que se trata de un lugar donde las personas se sienten felices sólo por vivir en él. En segundo lugar, utopía puede derivar de οὐ τόπος: el no lugar, lo que no se encuentra ubicado en ninguna parte.

La ambivalencia que se desprende de la utilización del concepto en Moro deriva en una ambigüedad conceptual permanente en todos los intentos posteriores que erigieron el término, ya sea en una designación socio-política humanista, o en una categoría literaria de contenido.

Desde nuestra actualidad, establecemos la dicotomía del pensamiento utópico para proyectarlo en un planteo literario. La realidad es la condición inexcusable para acceder a la utopía, por lo tanto ser decisiva la concepción humanista de nuestra realidad contemporánea para interpretar *Aves* de Aristófanes, quien, a su vez, expresó dramáticamente, su realidad con técnicas poéticas y recursos singulares.

Desde el punto de vista compositivo, planteamos una visión de *Aves* a partir de Prólogo, Párodos, Primer Circuito de Acción, Segundo Circuito de Acción, Tercer Circuito de Acción y Éxodo, con la presencia de una Escena de transición entre el Primero y el Segundo Circuito de Acción⁵.

La elaboración de los espacios encuentra su ámbito literario formal más amplio en el Prólogo. Prólogo y Párodos se constituyen en la órbita de un plan de acción. En el Prólogo (vv. 1-208)⁶, dos ancianos atenienses, Peiseteros⁷ y Euélpides, se

⁵Las referencias al texto de *Aves* corresponden a la edición de A. Sommerstein (1987).

⁶La dimensión que le otorgamos al Prólogo coincide con la propuesta de Pickard-Cambridge (1962), pp. 222.

presentan en una situación de búsqueda que se perfecciona con una primera indeterminación espacial, cuando uno de ellos afirma que no sabe en qué lugar de la tierra está (v. 9) y con el enunciado del objetivo de la búsqueda: encontrar a Tereo, que fue convertido en ave (vv. 115-16). Frente a este primer tramo de *outópos* se destaca la alusión escenográfica a un espacio rocoso, sin salida (vv. 20 y 21). En el discurso breve de Peiseteros (vv. 27-48), se cumplen los requisitos informativos, ya que se devela el origen de los dos viajeros, en forma elíptica, pero unívoca; se especifica el objetivo del viaje y se aclara que Tereo no es el fin, sino el medio en su proyecto. Resulta interesante la alusión a Atenas, el espacio real del que provienen, sólo con el gentilicio. Atenas es "los atenienses"; el espacio deseado no se localiza, sino que se diseña, por su cualidad, τόπον ἀπράγμονα, y se inserta el mito de Tereo como intermediario para ubicar el espacio deseado, pero ya con la alusión a πόλις. En este tramo inicial del Prólogo, se pone en marcha el plano de la utopía como *eutópos*. La llegada de un ave servidora de Tereo, a modo de Hermes de las aves, da lugar a otra indeterminación ficcional, cuando se presenta el enfrentamiento entre el plano de los hombres y el de las aves y Peiseteros afirma "no somos hombres" (v. 64). Esta afirmación, que tal vez pasa desapercibida para el espectador, colabora, sin embargo, al diseño intelectual de la fantasía posterior. El diálogo entre los dos atenienses y el ave sirviente sirve para explayar el mito intersticial de Tereo, con la aclaración de que antes fue hombre y esto lo ubica en una posición privilegiada para la trama, como interlocutor válido de hombres y aves.

El ingreso de Tereo a escena aporta la existencia de otro espacio, cuando ordena "abre la espesura para que yo pueda salir" (v. 92). En este momento, se interaccionan tres espacios en la obra. El espacio escénico de un lugar rocoso y escarpado,

⁷Hemos adoptado la denominación Peiseteros. La discusión acerca del nombre del personaje encuentra adhesiones diversas y ha sido expuesta en extenso por Sommerstein (1987), en la nota al verso 1, p.201.

sin salida aparente; el espacio originario que traen consigo los dos atenienses y el espacio que ha abandonado Tereo al ingresar y que, a partir de este instante, empieza a pesar por ausencia, precisamente por *outópos*.

El diálogo entre los dos atenienses y Tereo ofrece la posibilidad de introducir tiempos que abastecen los espacios. Los tiempos se expresan por situaciones y por el tiempo del mito. Este tratamiento favorece los diseños espaciales. Resulta ilustrativo el breve discurso de Peiseteros (vv. 114-122), donde integra tres instancias temporales aplicadas al mito de Tereo. Un pasado, como hombre; un presente como ave preeminente, que se proyecta a una finalidad de futuro, con la posibilidad, en su condición de ave, de encontrar, desde las alturas, una ciudad posible para vivir. Se atraviesa, de este modo, con las instancias temporales, la instancia espacial, ya que se transita por el ámbito de Tereo hombre, el de Tereo ave y se proyecta un *eutópos*, en el planteo de la ciudad posible. Los versos siguientes constituyen un diálogo que enuncia la enumeración de propuestas locativas posibles dentro de un plano de realidad espacial. Todas ellas son desechadas y, en forma inusitada, surge la pregunta de Peiseteros "¿cómo pasan la vida las aves?" (v. 155). Este verso marca una quiebra en el Prólogo, porque significa el prolegómeno de "lo fantástico", que continúa su itinerario en la propuesta de una gran idea para la gente alada, que generará *δύναμις*, con la condición de que deberán obedecer a Peiseteros (vv. 162-163). Aparece por primera vez en la obra el tema del poder, ligado al tema espacial. El verso 172 constituye la instancia clave para la puesta en marcha de la *eutopía* por medio de "lo fantástico". Es el momento en que Peiseteros indica a Tereo que las aves deben fundar una ciudad.

En los versos siguientes se establece el "espacio" de la utopía. Resulta ingenioso el procedimiento lingüístico de que se vale Aristófanes para concretarlo. Utiliza las posibilidades de significación de los conceptos *πόλις*, *κόλος* y *κολεῖται* para constituir un *tópos* fantástico. Se determina, en esta instancia,

el espacio posible de la ciudad posible. Un espacio que adquiere límites sólo con la alusión de los conceptos lingüísticos utilizados (vv. 180-186).

Tereo aprueba la idea, pero con la condición de que también la aprueben las demás aves y, para eso, debe convocarlas. Este hecho significa que debe regresar a su espacio, atravesando la espesura, y da oportunidad para insertar un motivo musical atrayente como es el del canto convocante del ruiseñor. La salida de Tereo de escena marca, a nuestro juicio, el final del Prólogo y señala un hito en el plan de acción de la comedia. La acción que presenta el Prólogo es nula desde el punto de vista del movimiento, pero constituye una acción intelectual insoslayable para el trazado de la acción futura. El detenimiento escénico tiene mayor efecto que el movimiento, en este caso.

Un Prólogo de estas características reúne lo que N. Frye considera el recurso válido para la construcción de una utopía literaria⁸.

Podemos agregar que los espacios reales se volvieron difusos mediante el diálogo rápido y el discurso breve y por la incidencia del espacio y del tiempo míticos surge la dimensión de un espacio fantástico. A partir de esta afirmación, señalamos que adquiere significación la inserción del mito de Tereo⁹ como eje del plan de acción, ya que no sólo presenta la posibilidad de comunicarse con los hombres, sino que él también ha enseñado a hablar a las aves y, de este modo, se va a poder establecer la comunicación básica para la fantasía compartida.

La Párodos (vv. 209-327)¹⁰ está constituida por cuatro instancias. La primera es la convocatoria lírica que formula

⁸N. Frye (1982), p.55

⁹Una explicación acabada del tratamiento del mito de Tereo en *Aves* proporciona Hofmann (1976), pp. 72-78.

¹⁰La dimensión que le otorgamos a la Párodos no coincide con el diseño de Pickard-Cambridge (1962), pp.209-351. Nuestra propuesta se fundamenta

Tereo a las aves, que se cierra, no precisamente, con su fugaz salida de escena, sino con la continuidad de su canto fuera del escenario (vv. 209-222). La segunda instancia está sostenida por Peiseteros y Euélpides, con la "presencia" lírica de Tereo desde su espacio, fuera del escenario, y se complementa con el ingreso de cuatro aves, flamenco, meda, abubilla y glotón, que, a manera de prepárodos, presentan la particularidad de ser personajes mudos y funcionan en escena como un ballet, aportando plasticidad al tono lírico del tiempo escénico (vv. 223-296). La tercera instancia está constituida por la entrada material, efectiva, del coro de aves, que efectúa un desplazamiento mudo, descrito por Peiseteros y Euélpides. Esta instancia resulta significativa por las palabras que la anuncian y la determinan. En los versos 295 y 296, Euélpides alude a las veinticuatro aves del coro como una nube y, en esta imagen, queda suspendido, visualmente, el coro de aves (vv. 297-309). La cuarta instancia cubre desde el momento en que el coro empieza a hablar con Tereo, que ha regresado, hasta los dos últimos versos, en los que el coro pregunta si los dos atenienses ya están entre ellos y Tereo responde "como yo". Estos dos últimos versos cierran, simultáneamente, la cuarta instancia de la Párodos (vv. 297-327), la totalidad de la Párodos y el núcleo del plan de acción que se iniciara en el Prólogo, porque a partir de la afirmación espacial de Tereo, se incorporan los dos atenienses al espacio de las aves, aunque todavía no hayan sido aceptados por ellas. Han ingresado a la *eutopía*.

Prólogo y Párodos presentan una realidad primera, luego una posibilidad espacial y la puesta en marcha de "lo fantástico" a partir de la prosecución de un *eutópos*. En el trazado de los personajes, Euélpides pierde terreno, a medida que progresa el plan de acción, y se constituye en "alazón", mientras Peiseteros se va delineando como "bomclóchos". Tereo tiene un itinerario propio desde el mito, al que incorpora el

en la visión del plan de acción de la obra y la integración escénica del Prólogo.

motivo del ruiñeñor. Sus movimientos generan los espacios en el plan de acción y su actuación permite la incorporación lírica de la música como espacio ambiental escénico. El coro de aves otorga plasticidad y visualización espacial al motivo musical y, con su irrupción escénica, aporta el ingreso al espacio de "lo fantástico".

El Primer Circuito de Acción (vv. 328-638)¹¹ se inicia con una escena agonal entre los dos atenienses y el Corifeo, que se resuelve gracias a la intervención de Tereo, quien logra el espacio literario necesario para afirmar un nuevo espacio escénico en la obra: el de las aves en la tierra, que resulta un primer nivel de "lo fantástico". El diálogo persuasivo entre Tereo y el Corifeo aporta reminiscencias de la solemnidad de Tucídides cuando Pericles se dirige a los atenienses, apelando a sus antepasados de dos generaciones, en la famosa Oración Fúnebre y concreta la ubicación espacial en los versos 408 y 409, cuando, ante la pregunta del Corifeo: "¿quiénes son y de dónde vienen?", refiriéndose a los dos atenienses, Tereo responde: "Son dos extranjeros, que han venido de Grecia, la tierra de los sabios". En este momento se afirma que Euélpides y Peiseteros no están dentro de los dominios de su patria. Han atravesado un límite con Tereo; se han podido comunicar con las aves. Todo, en un plano espacial que ha transcurrido desde la soledad rocosa y sin salida del comienzo, a la multitud ajena de las aves. El espacio físico es el mismo; el universo es distinto. Los dos atenienses han abandonado un espacio que deseaban abandonar, pero todavía no han llegado al *eutópos* que se proponen en el plan de acción. El espacio en que se desarrolla el Primer Circuito de Acción es el dominio de las aves en la tierra, que resulta, desde el punto de vista de la

¹¹La dimensión que le otorgamos al Primer Circuito de Acción corresponde a una parte de la Párodos, la Escena de batalla, una Escena yámbica de transición y el Agón en el esquema de Pickard-Cambridge (1962), p.223. El Agón I (vv.327-399), que propone Th. Gelzer (1960), pp.21 ss., quedaría involucrado en nuestro diseño del Primer Circuito de Acción.

elaboración cómico-dramática, el primer ascenso a la fantasía, por la posibilidad del diálogo entre hombres y aves.

El tramo que, convencionalmente, ocupa el segundo Agón, único para algunos críticos, y que nosotros incorporamos al Primer Circuito de Acción, está ocupado por la "Peithó" esencial, la que debe ejercer Peiseteros sobre las aves, de modo de poder poner en marcha el plan de acción. En el diálogo agonal, se recurre a distintos temas para apoyar la acción. Aparece el tema del pasado como elemento fundamental de la técnica del *Myth-making*¹², característica de Aristófanes. Mediante la incidencia de los hechos pasados de las aves se elabora un relato mitológico, en el que abunda un vocabulario militar parodiado y también un vocabulario propio de la más solemne prosa histórica, que por inversión de procedimientos, resulta cómico. En el enunciado concreto del proyecto de fundación de una ciudad en el aire se enuncian motivos que corresponden con exactitud al estilo de vida ateniense, en cuanto a la defensa de la vida en comunidad, πόλις, el logro del poder y su incidencia en la vida comunitaria propia y en la de los demás. En este caso, "los demás" son la raza humana y Zeus. La alusión a Βασιλεία como corolario de una cosmogonía de las aves resulta significativa (v. 478).

El final de la escena agonal, que no presenta, en realidad, tono agonal, sino persuasivo, se destaca por las palabras de asentimiento del Corifeo, que no sólo aprueba, sino que establece una alianza final, de reminiscencia hesiódica, cuando afirma: "todo cuanto es necesario hacer por la fuerza, estamos dispuestos a hacerlo; pero todo lo que es necesario que sea planeado con un consejo, queda a tu cargo" (vv. 636 y 637).

A partir de esta alianza comienza una Escena de Transición (vv. 639-675)¹³. La importancia de esta escena reside en que presta marco al tránsito definitivo de la fantasía total. Tereo

¹²Cfr. Handley (1989), pp. 118-127.

¹³Nuestra propuesta esquemática coincide con la de Pickard-Cambridge (1962), p.223.

conoce por sus nombres a los dos atenienses y los invita a penetrar, con él, al mundo aéreo patrimonial de las aves y los instruye en un mecanismo mágico para poseer alas y poder transitar el nuevo espacio que habitarán. Se arriba, de este modo al *eutópos*, que sólo es posible fuera de los límites de la tierra; pero dentro de los límites del universo. Se cierra la escena con el arribo de Procne.

El Segundo Circuito de Acción (vv. 676-1117)¹⁴ abarca, en términos de esquemas convencionales, la primera parábasis, una syzygía yámbica, una serie de escenas episódicas y la segunda parábasis. La primera parábasis no tiene, precisamente, tono parabásico, sino que, el coro, con Procne como oyente, enuncia cosmogonía y teogonía, de acuerdo a lo que las aves han sido entre los seres más antiguos del universo y abarcan la tierra y los dioses. El relato está elaborado sobre el modelo de antiguas teogonías, incluyendo la de Hesíodo, con adaptación a los propósitos de las aves y enfatizando los más antiguos poderes divinos que poseyeron. Resulta interesante destacar que, desde el punto de vista espacial, ya está puesta en marcha la fantasía y el contenido de la parábasis no modifica el espacio escénico de "lo fantástico", sino que lo enriquece con la instancia temporal absoluta de la cosmogonía, para crear un universo fantástico del que no pueden ser ajenos hombres y dioses, en torno de las aves. Por lo tanto, el estatismo de la parábasis sirve para dar dimensión al espacio existente. La syzygía yámbica abarca la acción fundacional primera de otorgarle un nombre a la nueva ciudad, Νεφελοκοκκυγία. A partir de este instante, se aplicarán elementos reales, inherentes a Atenas, a las características de la nueva ciudad, como son la necesidad de una roca (acrópolis) para su fundación; un festival propio (Panatheneia) y otros elementos menores que producen el eco de Atenas.

¹⁴La dimensión que le otorgamos al Segundo Circuito de Acción abarca la parábasis I, la Syzygía yámbica, una serie de escenas episódicas y la Parábasis II en el esquema de Pickard-Cambridge (1962), p.224.

Las escenas episódicas tiene un ritmo vertiginoso y desfilan ante Peiseteros-pájaro, sucesivamente, un sacerdote, un poeta, un adivino, Metón (geógrafo), un inspector y un vendedor de decretos. La presencia abrumadora de estos personajes en un espacio fantástico va generando la idea del tránsito a la *outopía*. La ciudad posible ya es real en el universo de la fantasía; pero la realidad se asoma en sus hombres y comienza a ceder la *eutopía*.

La segunda Parábasis tiene sesgo parabásico en su segunda parte, donde el Corifeo apela al espectador; pero su funcionalidad, como cierre del Segundo Circuito de Acción, está dada por la consolidación de un espacio fantástico que ya está contaminado por la realidad, a partir de la extensión que ocupa, en el ámbito parabásico, la formulación de un decreto rector para los ciudadanos que habiten los límites de la nueva ciudad. Esta circunstancia constituye un motivo de eco y paralelo con los primeros versos de la comedia, donde se aludía a Atenas por sus cualidades decadentes. A manera de composición anular, la formulación del decreto recuerda la Atenas de la que los dos hombres huyeron y crea una renovada sensación de *outópos*, similar a la del comienzo de la obra, pero con la diferencia de que, en esta instancia, se invierten los tiempos. Al comienzo, dos hombres venían de una ciudad que no querían habitar. En el final del Segundo Circuito de Acción, "todos" sentimos que, en un futuro no muy lejano, nadie querrá habitar la ciudad que ya es ideal.

El Tercer Circuito de Acción (vv. 1118-1705)¹⁵ presenta la ampliación del espacio *outópico* hacia el ámbito de los hombres y hacia el de los dioses. Mediante episodios rápidos, Peiseteros dialoga con Mensajeros que aportan la acción de los espacios inmediatos; luego con Iris, donde aparece nuevamente el tema del poder, que se sostiene en la escena con el Herald, portador

¹⁵La dimensión que le otorgamos al Tercer Circuito de Acción abarca la Syzygia yámbica, escenas yámbicas e interludios y Syzygia yámbica en el esquema de Fickard-Cambridge (1962), p.224.

de una corona de oro y se completa con las escenas con un Parricida, con Cinesias y con un Delator y la escena con Prometeo, Poseidón, el Tríbalo y Heracles. De esta última escena surge con nitidez la puesta en marcha de un nuevo plan de acción, que genera un nuevo espacio dentro de "lo fantástico". Se trata de una nueva eutopía, el espacio de los dioses, que Peiseteros desea habitar. Por consejo de Prometeo, Peiseteros exige el cetro de Zeus y a Βασίλεια como esposa. El tema del poder se imbrica con el tema espacial. Podemos decir que la nueva utopía es la utopía del poder divino. Peiseteros, que quiso huir de Atenas por la mala calidad de vida que le ofrecía el ámbito de su patria, habitó después el espacio de las aves y fundó una ciudad aérea, de la que se erigió autoridad. Sin embargo, el espacio cósmico intermedio que habita no satisface su deseo. Es un hombre-pájaro y ahora quiere ser un Hombre-pájaro-dios. Se cierra el circuito con los preparativos de boda de Peiseteros.

El Éxodo (vv. 1706-1765)¹⁶, muy breve, está ocupado, en primer lugar, por las palabras de un Mensajero, que anuncia que Peiseteros es el rey de las aves y avanza con los atributos de Zeus, llevando de su brazo a Βασίλεια¹⁷ y, en una segunda instancia, por un epitalamio, cantado con la presencia de los nuevos esposos en escena. El Éxodo sanciona el último plano espacial de la fantasía; también la última instancia del poder y un nuevo *eutópos* ideal.

Desde este punto de vista, parece acertada la propuesta de Reckford, cuando denomina a *Aves, Utopia Unlimited*¹⁸. Sin embargo, creemos que el proyecto utópico de *Aves* admite otra lectura.

A partir del itinerario que hemos seguido se han marcado claramente instancias espaciales al servicio de la génesis de

¹⁶Nuestra propuesta coincide con la dimensión que Pickard-Cambridge (1962), p.224, le otorga al Éxodo.

¹⁷La fundamentación para nuestra interpretación del personaje se encuentra en Newiger (1957), p.93.

¹⁸Reckford (1987), p. 330.

utopías en un sentido de *eutopía* y de *outopía*, alternativamente.

Peiseteros y Euélpides, desde el comienzo de la obra, son "dos atenienses". Hemos afirmado que, en cuanto a significación espacial, ambos eran Atenas, aún fuera de ella. Cuando Peiseteros y Euélpides ingresan al Primer Circuito de Acción, dialogan con las aves, comparten su universo; pero siguen siendo "dos atenienses", en el espacio terrestre de las aves y, en definitiva, siguen siendo Atenas en su accionar. Cuando ambos se convierten en Hombres-pájaros y pueden habitar el espacio aéreo de las aves establecen una réplica de Atenas en la ciudad posible de la *eutopía* y, rápidamente, esta nueva Atenas-en-el-aire se convierte, para el espectador, no ya para Peiseteros y Euélpides, en un *outópos*, una ciudad tan indeseable para vivir como lo fue Atenas. Cuando Peiseteros resulta Hombre-pájaro-dios, sigue siendo Atenas, desde el espacio fantástico de un nuevo Zeus redivivo, exhumado de los cielos junto a su joven esposa. Entonces, adquiere sentido el doble sesgo del planteo utópico. Atenas triunfante, dueña del espacio más elevado, dentro de lo posible y de lo fantástico; pero Atenas es también la que, de la mano de Peiseteros, va inundando con su identidad todos los espacios que ocupa, sean reales o fantásticos.

N. Frye¹⁹ afirma:

Una posición fija en el espacio está 'ahí', y ahí' es la única respuesta a la pregunta espacial ¿dónde? La utopía, de hecho, y etimológicamente, no es un lugar. Y cuando la sociedad que aspira a trascender está en todas partes, sólo puede caber en lo que queda, el invisible punto no-espacial en el centro del espacio. La pregunta '¿Dónde está la utopía?' equivale a la pregunta '¿Dónde está el en-ninguna-parte?', y la única respuesta a esa pregunta es 'aquí'.

¹⁹Frye (1966), p.81.

Peiseteros y Euélpides pueden salir de Atenas, pero lo que no pueden es sacar de sí mismos a Atenas.

Esta nos parece una adecuada clave de interpretación para la determinación del espacio de la utopía en *Aves*.

Universidad Nacional de-La Plata

BIBLIOGRAFÍA

- Baldry, H. C. (1956) *Ancient utopias, Inaugural Lecture*, Southampton.
- Bertelli, L. (1982) "L'utopia greca", en Firpo, L, *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, Torino; 463-581.
- Braunert, H. (1963) "Theorie, Ideologie und Utopie im griechischen-hellenischen Staatsdenken", *GWU* 14, 145-158.
- (1969) *Utopia. Antworten griechischen Denkens auf die Herausforderung durch soziale Verhältnisse*, Kiel.
- Cartledge, P. (1990) *Aristophanes and his Theatre of Absurd*, Bristol.
- Dover, K. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley & Los Angeles.
- Ferguson, J. (1975) *Utopias of the Classical World*, London.
- Findley, M. I. (1967) "Utopianism Ancient and Modern ", en Wolf, K. & Moore, B., *The Critical Spirit. Essays in Honor of Marcuse*, Boston.
- Flashar, H. (1974). "Formen utopisches Denkens bei den Griechen", *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 3.
- Frye, N. (1966) "Diversidad de Utopías Literarias", en Manuel, F. (comp.), *Utopías y Pensamiento Utópico*, Madrid, 82-102.
- Gelzer, Th. (1960) *Der Epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München.
- Ghidini Tortorelli, M. (1980) "Miti e utopie nella Grecia antica", *AIIS* V.
- Giangrande, L. (1976/7) "Les utopies grecques", *REA* 78/79, 120-128.

- Handley, E. (1989) "Comedy", en Easterling, P. E. & Knox, B. (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature*, Volume I, Part 2, Cambridge, 127-131.
- Hofmann, H. (1976) *Mythos und Komödie*, Hildesheim-New York.
- Koch, M. (1979) "Zur Utopie in der alten Welt", en Sund, H. & Timmermann, M., *Auf den Weg gebracht. Festschrift für K. G. Kiesinger*, Konstanz, 399-417.
- Kytzler, B. (1971) "Utopischen Denken und Handeln in der klassischen Antike", en Villgrader, R. & Krey, F. (1973) *Der utopische Roman*, Darmstadt, 43-68.
- (1986) "Utopia", en *Griechischen humanistischen Gesellschaft*, Athen.
- Moulton, C. (1981). *Aristophanic Poetry*, Göttingen.
- Murray, G (1933) *Aristophanes*, Oxford.
- Newiger, H-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.
- Norwood, G. (1931) *Greek Comedy*, London.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1962) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- Pozzi, D. (1986) "The Pastoral Ideas in The Birds of Aristophanes", *CJ*, 81, 119-129.
- Rabkin, E. (1976) *The Fantastic in Literature*, Princeton.
- Rau, P. (1984). Reseña de F. Heberlin, *Pluthygieia, Gnomon* 56, 97-99.
- Reckford, K. (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill & London.
- Schwinge, E. R. (1977) "Aristophanes und die utopie", *WJA* N.F. 3, 43-67.
- Silk, M. (1980) "Aristophanes as a Lyric poet", en Henderson, J. (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Volume XXVI, Cambridge, 99-152.
- Ussher, R. G. (1979) *Aristophanes*, Oxford.
- Whitman, C. (1964) *Aristophanes and The Comic Hero*, Cambridge, Massachusetts.

- Zimmermann, B. (1983) "Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes", *WJA N.F.9*, 57-77.
- (1991) "Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica", en Rösler, W. & Zimmermann, B. *Carnevale e Utopia nella Grecia Antica*, Bari.