

## *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron, un híbrido aristofánico contra la guerra*

Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron, un híbrido aristofánico contra la guerra

**Iria Pedreira Sanjurjo**

Universidade de Santiago de Compostela  
pedreira.sanjurjo.iria@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-4038-5342

**Palabras clave:** Comedia griega, Aristófanes, *Lisístrata*, *La asamblea de las mujeres*, Tradición Clásica, Teatro Gallego.

**Keywords:** Greek comedy, Aristophanes, Lysistrata, Assemblywomen, Classical Tradition, Galician Drama.

### 1. Los clásicos grecolatinos en el teatro gallego contemporáneo

Las historias, personajes y otros motivos pertenecientes a la tradición del legado literario grecolatino han estado presentes en la literatura dramática gallega desde 1957, año en el que se publica la obra *Midas* de Isaac Díaz Pardo. Aunque el desarrollo del sistema literario gallego (y particularmente de su sistema teatral) se ve marcado históricamente por los obstáculos ocasionados en los adversos contextos políticos y sociales que se suceden desde el final de la Edad Media, y aunque los temas de las literaturas clásicas no son en un principio los preferidos por los autores y autoras que deciden utilizar el gallego como lengua vehicular en sus creaciones, sí se percibe un más que notable interés por los modelos de la tradición clásica en la configuración del repertorio dramático gallego desde la segunda mitad del siglo XX. El caso de la obra antes mencionada es paradigmático, ya que Díaz Pardo, reconocido intelectual, escritor y empresario gallego, se ve forzado a publicar la que será la pieza que inaugure la tendencia temática clásica en el teatro gallego contemporáneo en el exilio, concretamente en la ciudad de Buenos Aires, debido a la opresión de la dictadura franquista a toda expresión que no respondiese a su ideal de homogeneización cultural.

Esta tendencia a regresar a los clásicos grecolatinos, como ya se ha avanzado, no es una opción mayoritaria en el conjunto de la literatura gallega y, sin embargo, la dramaturgia gallega acusará la influencia de la tradición clásica de

una forma sostenida y prolongada en el tiempo después de que Isaac Díaz Pardo lance su primera propuesta. Todavía en el complicado panorama de la dictadura y la creación en el exilio, sobresalen nombres como los de Manuel María o Xosé Rubinos como autores de sendos *Edipos* que se retrotraen al paradigma clásico para reivindicar veladamente un ideal de justicia y buen gobierno (caso de Edipo de Manuel María) o para dignificar los orígenes de la cultura gallega (como sucede en *O velliño (Edipo na Galiza)* de Rubinos). En el contexto cambiante pero todavía anclado en las represivas formas del totalitarismo franquista de las décadas de 1960 y 1970, salen a la luz las obras de Arcadio López-Casanova (*Orestes*), Ánxeles Penas (*A volta de Edipo*), Xosé Manuel Rodríguez Pampín (*Creón, Creón..., Ifixenia non quere morrer y Alcestes*) o Manuel Lourenzo (*Romería ás covas do demo, Hipólito*). Pero ya en un contexto democrático y de recuperación de derechos y libertades, en el que los esfuerzos se encaminarán a la normalización de la lengua y la cultura gallegas, el teatro gallego de temática clásica no solo no detiene su producción, sino que continúa dando sus buenos frutos desde las décadas de 1980 y 1990, en las que la dramaturgia gallega en general tenderá a un discurso más heterogéneo y vanguardista, hasta el momento actual. En este dilatado lapso de tiempo destacan obras como *Nausícaa* de Millán Picouto, *Medea dos fuxidos e Forzas eléctricas* de Manuel Lourenzo, *Antígona, a forza do sangue* de María Xosé Queizán, *Medea en Camariñas* de Andrés Pociña, *Medea en Corinto* de Luz Pozo Garza o *O charco de Ulises* de Santiago Cortegoso, entre otras muchas<sup>1</sup>.

La mayor parte de los esquemas argumentales de los que se sirven los autores y autoras de la literatura dramática gallega para su transformación procede del ámbito del mito grecolatino. El sentido trágico del drama antiguo impregna la mayoría de las creaciones de un teatro en general poco y mal conocido que, sin embargo, se apoya en un modelo canónico perfectamente consolidado en la tradición literaria occidental. Esta aparente contradicción persiste y dificulta el acceso a un grupo de obras cuyas ediciones publicadas pueden ser difíciles de localizar y que solo recientemente ha sido estudiado de una forma más completa<sup>2</sup>, sin olvidar las significativas aportaciones anteriores de los diferentes estudiosos, en su mayoría procedentes del ámbito de los estudios clásicos<sup>3</sup>, ya que en el seno de los estudios literarios gallegos el interés ha sido, por lo general, menor<sup>4</sup>.

La literatura dramática gallega de tema clásico explota todo el potencial del mito grecolatino como paradigma secularizado y universal, reconvirtiendo a sus

<sup>1</sup> Vd. Pedreira Sanjurjo, 2019, pp. 57-487.

<sup>2</sup> Vd. Pedreira Sanjurjo, 2022, pp. 242-252.

<sup>3</sup> Algunos de los estudios previos más reseñables son los de María José Ragué Arias (1991), José Antonio Fernández Delgado (1996) y María Teresa Amado Rodríguez (2001).

<sup>4</sup> Ricardo Carvalho Calero es uno de los primeros investigadores de la literatura gallega que contribuye al análisis y conocimiento de estas obras, aunque con una perspectiva claramente hostil hacia un tipo de literatura dramática que, según él mismo “é produto dunha moda, e unha moda vinda de Paris. Nengun dos autores enlaza directamente cos textos áticos nos seus originais. De por parte, é unha moda de círculos minoritarios. Non existía en Galiza un público suficientemente numeroso para justificar a aparición dun teatro nacional dese tipo. Así, a moda pasou de moda, e hoje a *palliat*a pode considerar-se *demodée*.” (Carvalho Calero, 1981, p. 400).

héroes y heroínas en protagonistas de nuevas historias a menudo pasadas por el filtro de la desmitificación y/o desubicadas de sus escenarios espacio-temporales habituales. Esto provoca que otros subgéneros como el teatro histórico o el cómico tengan una representación marcadamente inferior dentro de la propia tendencia temática clásica, ya que, por ejemplo, frente al hallazgo de más de treinta obras de tema mítico solo es posible reseñar ocho piezas que reelaboren los episodios históricos más destacados de la Antigüedad Grecolatina. En cuanto al caso particular de la comedia, el contraste es todavía mayor, pues el repertorio dramático gallego solo cuenta con tres reescrituras de comedias griegas y latinas: *Farsa plautina* de Agustín Magán, *A comedia do gurgullo* de Celso Parada (ambas basadas en los modelos de las comedias de Plauto) y *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* de Eduardo Alonso y Manuel Guede, la única obra gallega que se encuentra basada en los textos de la comedia antigua de Aristófanes.

## 2. Reinterpretando a Aristófanes: circunstancias y precedentes

La escasa atención recibida por la comedia griega y latina en el teatro gallego contemporáneo podría explicarse por la propia naturaleza del género, muy apegado a su contexto de producción y con una serie de características formales y tipos argumentales siempre difíciles de trasladar a un tiempo y un espacio tan alejados. El teatro cómico de Aristófanes en particular, el mejor conservado de la Atenas clásica con un total de once obras íntegras, es un claro reflejo de la cotidianidad y de las preocupaciones sociales y políticas de su tiempo, confirmando a sus rocambolescas y fantasiosas tramas una mirada muy crítica con algunos de los cambios que luego marcarían el declive de la hegemonía ateniense<sup>5</sup>.

La recepción de la comedia aristofánica casi siempre ha tenido en cuenta estas circunstancias y casi siempre ha tratado de adaptar esa crítica social, política o incluso literaria a los valores ideológicos y éticos propios de la era contemporánea. De este modo, piezas cómicas como *Lisístrata* o *La asamblea de las mujeres*, que nos ocupan en estas líneas, han sido reinterpretadas en clave feminista, pacifista y reivindicativa de un nuevo orden gubernamental cuando, en no pocas ocasiones, los estudiosos han remarcado el carácter más bien conservador de la comedia griega en general y de la moral de Aristófanes en particular<sup>6</sup>. Con todo,

<sup>5</sup> Sobre la comedia de Aristófanes existe una amplísima bibliografía, de la cual destacamos las aportaciones de Rothwell (1990), Finnegan (1995), Silk (2000) o Nelson (2016).

<sup>6</sup> Así resume Iglesias Zoido (2010) todos los argumentos que, a su juicio, no pueden sustentar esta hipótesis: “Desde el punto de vista moderno, ambas comedias [*Lisístrata* y *La asamblea de las mujeres*] parecen alegatos en defensa del papel de las mujeres en la sociedad. Sin embargo, en el contexto de la comedia antigua, ambas situaciones (tanto en su planteamiento como en su desarrollo) no tienen ningún viso de realidad y sólo sirven para proporcionar una situación de gran comicidad. La verdadera pretensión del comediógrafo es hacer reír a sus conciudadanos en un momento de aflicción. Y sus propuestas han de despojarse de cualquier viso revolucionario o feminista, ya que no pretenden afectar en absoluto a la verdadera situación en la que se encontraba la mujer en la Atenas de finales del siglo V a.C. Situación que, como es bien sabido, era muy dura: la mujer administra la casa pero no disfruta de derechos fuera de ella, viviendo siempre a la sombra de un varón cuya voluntad es decisiva en todas las situaciones de importancia en la vida. Además,

el protagonismo que el comediógrafo otorga a los personajes femeninos y la subversión social que estas propician en cualquiera de las dos obras han inspirado a autores posteriores, autores para los que la reflexión que subyace al hilarante planteamiento de Aristófanes en su utopía cómica podría ser una apología de los valores alternativos mostrados y no tanto de burla y escarnio hacia los mismos. En cualquier caso, el mensaje final de la obra de Aristófanes ha llegado al momento actual de una forma lo suficientemente acomodaticia como para que pudiesen surgir reinterpretaciones de todo tipo en torno a ella, especialmente en aquellas piezas en las que las mujeres se apartan del ámbito privado y doméstico para tomar las riendas del poder y así participar activamente en la resolución de los problemas de una comunidad que nunca les fue ajena.

La visión del teatro aristofánico como depositario de unas ideas críticas y progresistas da sus buenos frutos en la literatura y en la cultura popular. Sobre todo, cuando se trata de una comedia como *Lisístrata* en la que entran en juego varios aspectos constantemente reactualizados a lo largo de los años, como la emancipación política y la liberación sexual de las mujeres, la condena de la intervención militar como solución a los conflictos o el cuestionamiento de una forma de entender el mundo eminentemente masculina. Son abundantes los ejemplos que constatan esta visión, algunos de ellos ya recogidos y analizados por autores como Xosé Antonio López Silva (1997) o Juan Carlos Iglesias Zoido (2010): desde las aproximaciones realizadas desde el propio género dramático, como *Lysistrata und die NATO* (1973) de Rolf Hochnuth, hasta la *Lisístrata* reconvertida en una novela gráfica de Ralf König (1987), o, más recientemente, la película *Chi-Raq* (2015) de Spike Lee. Todas estas manifestaciones acusan la influencia del teatro de Aristófanes desde una óptica positiva y no vejatoria hacia las actuaciones de las mujeres y, al igual que la obra que se desgranará a continuación, siguen una línea reivindicativa en la que lo clásico en la ficción sirve de paradigma y reflexión para las problemáticas actuales.

### 3. *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* de Eduardo Alonso y Manuel Guede: lectura crítica y relaciones intertextuales

Los dramaturgos Eduardo Alonso y Manuel Guede Oliva estrenan en 1997 su versión gallega de la comedia aristofánica como una *contaminatio* de dos de los textos más célebres del autor ateniense: *Lisístrata* (411 a.C.) y *La asamblea de las mujeres* (392 a.C.)<sup>7</sup>. Su pieza, *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron*, se concibe

---

no hay que olvidar un elemento contextual decisivo: tanto los actores como los espectadores que asistieron a la representación de estas obras eran hombres, ya que la mujer tenía prohibida la asistencia al teatro. Estamos, por lo tanto, ante un espectáculo concebido para que los hombres se rían a sus anchas.” (p. 98).

<sup>7</sup> Para llevar a cabo el trabajo comparativo entre la reelaboración gallega de Alonso y Guede y los textos de Aristófanes se han tomado como referencia las ediciones de Alan Sommerstein, tanto para *La asamblea de las mujeres* (2007a) como para *Lisístrata* (2007b), y algunas traducciones, entre las que se destacan las de Francisco Rodríguez Adrados (vd. Aristófanes 1987; 1991) y que acompañarán al texto griego original en las pertinentes citas.

directamente para el circuito teatral institucional y es una de las grandes propuestas inspiradas en el teatro griego que el Centro Dramático Gallego (CDG)<sup>8</sup> lleva a escena a finales de la década de 1990°. Aunque la obra reconoce la autoridad de Aristófanes en su versión publicada, lejos está el texto de Alonso y Guede de ser una traducción de las dos comedias que toma como referencia, pues los autores gallegos conciben una obra totalmente nueva, una reelaboración que actualiza la problemática social y política satirizada en el original aristofánico y que trae no pocas innovaciones al grotesco y jocoso cosmos del comediógrafo antiguo.

La obra se divide formalmente en veinte escenas y en su larga relación de *dramatis personae* destacan los nombres de Lisístrata, Calónica, Filaneta, Clinareta, Sostrata, Praxágoras, Mirrina, Lampito, el Xeneral T. Bandeiras, Blépiro, Cinesias, o Cremes, entre otros. Como puede apreciarse, los personajes proceden indistintamente de los dos hipotextos de referencia y con ello se unifican dos tramas dramáticas que ya en la Antigüedad Clásica mantenían no pocas similitudes (aunque no equilibradamente, ya que una de ellas tendrá finalmente más peso que la otra en la reescritura gallega): al amotinamiento liderado por Lisístrata en la comedia homónima, según el cual las mujeres negarán placer sexual, cuidados y atención a sus maridos a menos que estos pongan fin a una absurda guerra entre helenos, se suma la insurrección de unas mujeres hartas del mal gobierno de los hombres y que, haciéndose pasar precisamente por hombres, deciden urdir un plan para tomar la Asamblea y reformar por completo la noción de justicia social por la que se rige el funcionamiento de una política patriarcal, tema central de *La asamblea de las mujeres*.

La comedia de Alonso y Guede empieza con la intervención del Xeneral T. Bandeiras, personaje con claras reminiscencias valleinclanescas<sup>10</sup> que, en un largo parlamento sin parangón en la obra de Aristófanes, asume el liderazgo de una representación en la que se enmarca la rebelión de Lisístrata y un grupo de mujeres griegas. Bandeiras, militar de ideas reaccionarias y totalitarias, se sitúa en la periferia de la adaptación aristofánica, incluso se ubica en un plano espacio-temporal diferente al ambiente griego clásico (prueba de ello son las múltiples referencias anacrónicas que pueblan su arenga o la utilización en escena de un reproductor de diapositivas), e introduce ante la hipotética audiencia –a la que

<sup>8</sup> El Centro Dramático Gallego, fundado en 1984, nace como una compañía de teatro pública con el objetivo de producir y distribuir diferentes montajes teatrales bajo el paraguas institucional de la Xunta de Galicia, siendo algunas de sus principales líneas de actuación la recuperación de los clásicos del teatro gallego, la incorporación de los grandes nombres canónicos de la literatura dramática universal a la escena gallega o la proyección exterior e internacional del teatro gallego (vd. López Suárez & Abuín González, 2007, pp. 171-185).

<sup>9</sup> La obra se estrenó el 24 de enero de 1997 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, un montaje escénico dirigido por el propio Eduardo Alonso y que contó en su elenco con algunos de los más destacados intérpretes de la escena gallega, tales como Laura Ponte (en el papel de Lisístrata) Susana Dans (Calónica), Rosa Álvarez (Filaneta), María Barcala (Praxágoras), Patricia Vázquez (Sostrata), Xosé Manuel Oliveira “Pico” (Blépiro) o Lino Braxe (Peidoro y enfemero), entre otros.

<sup>10</sup> El personaje, una creación original de Eduardo Alonso y Manuel Guede, toma su nombre de la novela *Tirano Banderas* (1926) de Ramón María del Valle-Inclán, obra inaugural del esperpento tan cultivado por su autor y cuyo protagonista se erige en el epítome del dictador cruel y represivo.

interpela directamente– un psicodrama con el que busca convencer a los asistentes de la necesidad del conflicto armado como parte intrínseca del avance de la experiencia y la civilización humanas (Alonso & Guede, 1997):

A guerra é a máis notable e xenuína, categórica e pura expresión do home. A guerra é inalienable ó ser humano. Existe desde que o mundo é mundo. Dela non se evade nin se evadirá. É un instrumento de progreso. ¡É absolutamente imprescindible! Os homes necesitan da guerra. Séntena cun imperio intuitivo, primixenio, ancestral... ¿Qué sería dos pobos sen a guerra? (p. 138).

Del mismo modo, hace gala de su misoginia e identifica a las mujeres como el principal enemigo a batir en la defensa de los valores masculinos que han de impregnar la vida cívica y militar (Alonso & Guede, 1997):

¡As mulleres! ¡Elas son o inimigo! Elas e o seu xeito natural de ve-la vida, elas, e a súa xeitanza de enxerga-lo mundo, resultan, finalmente, as implacables adversarias do home. Van, a modo, infiltrándose nos mecanismos do poder, de pouco a pouco, como xornamornas, acadan territorios de goberno, zonas de influencia loxística, centros neuráxicos de decisión, lugares preminentes nos consellos de administración que rematarán por se revirar contra nós. Serán como os corvos. (p. 139).

Bandeiras presenta, por lo tanto, el enredo cómico como una demostración antiutópica y un ejemplo de todo aquello que no debería influir en las dinámicas políticas y sociales de la era contemporánea. Los dramaturgos gallegos realizan aquí la primera gran innovación formal sobre los originales griegos al insertar su reelaboración de *Lisístrata* y la *Asamblea de las mujeres* dentro de un juego metateatral, estableciendo dos niveles dramáticos diferenciados –el del drama marco actualizado presentado por el Xeneral T. Bandeiras y el drama enmarcado antiguo que muestra la revolución de las mujeres– y exigiendo al propio público un rol más activo en la hipotética representación.

La segunda escena reproduce el primer diálogo entre la heroína cómica, Lisístrata, y su amiga Calónica, siendo la relación intertextual entre esta reelaboración y el hipotexto de referencia muy próxima. La primera intervención de Lisístrata sigue muy de cerca la queja con la que la protagonista abría la obra de Aristófanes (vv. 1-6), expresando su malestar por la impuntualidad de las mujeres al acudir a la reunión convocada por ella misma (Alonso & Guede 1997):

Se as invitase a un foliÓN ou a unha romaría... se lles dixese que había fiadeiro ou muiñada, daquela, non ía caber aquí agulla no palleiro nin habería sitio no vilar de tantos cus e regañas como acodirían a todo meter. Somos do que non hai. Aínda está por chega-la primeira ó meu recado. Parece que por aí vén alguén. ¡Santas e boas, Calónica! (p. 141)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> ἄλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, ἢ 'ς Πανός ἢ πὶ Κωλιάδ' ἢ <ς Γενετυλλίδος, οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων./ νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή:/ πλὴν ἢ γ' ἐμὴ κομῆτις ἦδ' ἐξέρχεται./ χαῖρ' ὃ Καλονίκη. (“Si alguien las hubiera llamado al templo de Baco o al de Pan o a Colias al de

Y la propia Calónica, en su justificación de la tardanza de sus camaradas (vv. 15-20), también se aproxima a las palabras del mismo personaje en la pieza griega (Alonso & Guede 1997):

Xa aparecerán, muller, non teñas mal acomodo. O que ocorre é que se lles fai enca-bezurrado desatende-la casa. Se me deixas que cho conte, verás que ten explica-ción: unha porque tivo que cumprir co home, a outra porque lle cumpría lava-lo cativo, a de máis alá porque lle era hora de da-la teta, algunha porque lles tivo que da-la teta ós dous, ó neno grande e ó neno pequeno... E así sen parar... (p. 142)<sup>12</sup>.

En la tercera escena se observa el mismo afán por parte de los versionadores gallegos por reinterpretar los pasajes del propio Aristófanes, ya que la reunión de las mujeres transcurre en unos términos muy similares a los que se hallan en el comediógrafo ateniense entre los versos 60 y 240. Se reproducen momentos muy concretos de la reunión (en la que se infiltran ya algunos personajes procedentes de *La asamblea de las mujeres*), como las alabanzas al físico fortalecido y ejercitado de Lampito (p. 147), los lamentos de las esposas por la ausencia de sus maridos enviados al frente de guerra (pp. 148-149) o el juramento que compromete a todas las mujeres a cumplir con las medidas de presión acordadas: iniciar una huelga de sexo y de cuidados y hacerse con el control de los poderes religioso, económico y político del estado (pp. 156-157).

Se rompe por un momento la continuidad del drama enmarcado para volver a mostrarnos al Xeneral T. Bandeiras como comentarista de la escena en la que Lisístrata y sus aliadas dan forma a su revolucionario plan para poner fin a las hostilidades entre griegos (“¡Que orixinais! ¡A chantaxe sexual! ¡A caganetas e ruín chantaxe sexual! ¡Sempre co mesmo responso!”, p. 159) para, a continuación, retomar el texto aristofánico en la escena quinta, aunque en este caso con una adaptación más libre y menos apegada al material de partida ofrecido por el comediógrafo en el primer tramo de *La asamblea de las mujeres*. Praxágoras adquiere en esta escena de la comedia gallega el protagonismo que tenía en el original de Aristófanes y exhorta a las mujeres, ya ataviadas como hombres, a ensayar la toma del Parlamento y la Banca Nacional (trasuntos de la ἐκκλησία y el tesoro de la Acrópolis en la obra de Alonso y Guede). Los anacronismos y las referencias metadramáticas contribuyen a dar una pátina de actualidad a esta nueva reunión en la que las mujeres deben consensuar un modelo de actuación para convencer a los parlamentarios de que en realidad son hombres y así hacer valer su discurso a favor del poder femenino, con alusiones al método Stanislavski (p. 163) o a ciertos tópicos de la representación teatral como el de que “no hay papeles pequeños” (p. 167).

---

Genetilis, no habría manera de pasar siquiera por causa de los panderos. Y ahora no ha venido ni una sola mujer. Pero aquí sale mi vecina Cleonica. Buenos días, Cleonica.”).

<sup>12</sup> ἄλλ' ὃ φιλιτάτη/ ἤξουσι: χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος./ ἢ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν./ ἢ δ' οἰκέτην ἠγειρεν, ἢ δὲ παιδίον/ κατέκλινεν, ἢ δ' ἔλουσεν, ἢ δ' ἐνώμισεν. (“Vendrán, querida: les es difícil salir de casa a las mujeres. Una se afana con el marido, otra despierta al criado, otra acuesta al niño, otra le lava, otra le da de comer.”).

El Xeneral T. Bandeiras vuelve a diluir todas las fronteras temporales y espaciales de la representación en la sexta escena, irrumpiendo en el desarrollo del drama desde la propia butaca para seguir clamando contra el plan de las mujeres (“Se queren toma-lo poder non lles queda outra que xogar ó disimulo e finxirse homes.”, p. 171) para luego seguir profundizando en el conflicto cómico en la escena séptima, en la que Blépiro, Arístides, Peidoro y Cremes comentan con extrañeza lo ocurrido en la asamblea al tiempo que se sorprenden de la ausencia de sus propias esposas, un cuadro de nuevo extraído de *La asamblea de las mujeres*. Al igual que en aquella obra (vv. 427-433), en la reelaboración gallega sabemos por boca de Cremes que el discurso de un joven (en realidad, la propia Praxágoras disfrazada de hombre) a favor de otorgar la responsabilidad de gobierno a las mujeres para corregir el curso de una desastrosa gestión masculina impresiona a los presentes (Alonso & Guede, 1997):

Pois que deu en falar un rapazote cun aire de escuchumizado que daba lástima, pero había que ve-lo xeito que tiña de avaiña-las palabras. Falaba como un libro... E resulta que non se lle ocorre decir máis cousa que cumpría que as mulleres dirixisen o consello de goberno. E velaí que, de súpeto, unha chea de xente se lle pon a aplaudir e a berrar e a acordar que canta razón tiña. (pp. 176-177)<sup>13</sup>.

Las mujeres dan el golpe definitivo a todas las estructuras del estado y, en la escena octava, Praxágoras y sus compañeras juegan al despiste con sus maridos en una nueva reinterpretación de la obra de Aristófanes, concretamente de los versos 520-729 de *La asamblea de las mujeres*, que obviamente se simplifican en el diálogo de la pieza gallega. La excusa por su ausencia es la misma que en la comedia ateniense, la asistencia de una amiga en el parto<sup>14</sup> y reciben con una fingida sorpresa las últimas resoluciones de la asamblea, según las cuales las mujeres pasan a participar en los órganos de gobierno. Las primeras medidas anunciadas son revolucionarias y radicales, propugnando una nueva justicia social sin clases ni propiedades rápidamente contestada por el Xeneral T. Bandeiras en la siguiente escena (“¿Que caste de comunismo libertario e depravado anda a boligar no seu caletre?”, p. 183.).

Las escenas décima y undécima regresan el diálogo intertextual a *Lisístrata*, mostrando la enfurecida reacción de los hombres (que ya se han dado cuenta del engaño urdido en la asamblea y de la toma de la banca) para recuperar su poder. Los autores gallegos toman como referencia el enfrentamiento verbal entre el

<sup>13</sup> μετὰ τοῦτο τοῖνον εὐπρεπῆς νεανίας/ λευκός τις ἀνεπήδησ’ ὁμοίος Νικίᾳ/ δῆμιγορήσων, κάπεχειρήσων λέγειν/ ὡς χρῆ παραδοῦναι ταῖς γυναῖξι τὴν πόλιν./ εἴτ’ ἐθορύβησαν κἀνέκραγον ὡς εὖ λέγοι./ τὸ σκυτοτομικὸν πλῆθος, οἱ δ’ ἐκ τῶν ἀγρῶν/ ἀνεβορβόρουζαν. (“Bueno, después de esto un guapo joven de tez blanca, muy parecido a Nicias, se adelantó de un salto y empezó a decir que había que entregar la ciudad a las mujeres. Entonces la tropa zapateril empezó a alborotar y a gritar que tenía razón, pero los campesinos le abuchearon.”)

<sup>14</sup> Como curiosidad, cabe destacar que Alonso y Guede vuelven a introducir un guiño metateatral en esta escena al asegurar el personaje de Sostrata que el niño que acaba de nacer ha recibido el nombre de Aristófanes (“Vimos de atender a unha amiga que estaba xa torcendo as liñas. Tivo un naipele precioso [...] Puxémoslle Aristófanes.”, p. 179).

coro de ancianos y el coro de mujeres de la comedia antigua (vv. 254-386), aproximando muchas de las amenazas vertidas a las realidades culturales gallegas (“¡You facer un magosto contigo!”, p. 191) y empleando para ello un léxico espontáneo y desenfadado no menos cercano a los modos aristofánicos.

*Lisístrata* inspira una vez más el desarrollo del conflicto cómico de la obra de Alonso y Guede en la duodécima escena, que reproduce la tensa discusión entre la propia Lisístrata y el Comisario (renombrado como Delegado en la comedia gallega) entre los versos 486-597. Gran parte de las imágenes empleadas en esta disputa respetan la composición aristofánica, sirva de ejemplo esta refacción de la alegoría con la que la protagonista describe las soluciones que aportarían las mujeres al problema en los versos 574-586 (Alonso & Guede, 1997):

De principio e tal e como se fai co vélaro da la, que o lavamos ben lavado, esmerándonos en lles quita-las cagallas e os carrapitos que traen, pois da mesma maneira aplicaremos-lo esmero nos asuntos públicos, limpando da política todo canto cheire a bosta. Despois xa, cando temos xa afastado o refugallo, empezaremos a carda-los xornes bos, as nobrezas, as xenerosidades... e coa mesma, mesturaremos todo nun cesto sen lle facer miramentos nin distingos. Entón, e remexido todo e todo feito xa un novelo grande e único, teceremos con el un fermoso mantelo: o mantelo da concordia e da solidariedade, un mantelo para abriga-lo noso pobo co quentor do benestar (pp. 202-203)<sup>15</sup>.

El Xeneral Bandeiras se muestra cada vez más desconcertado con la orientación del psicodrama en la siguiente escena para, a continuación, proseguir con la relectura de *Lisístrata* en las escenas decimocuarta y decimoquinta. Las mujeres flaquean por primera vez en su determinación e idean todo tipo de tretas para escapar y mantener relaciones con sus maridos en una nueva réplica de la misma escena aristofánica (vv. 706-780) pero luego se produce el célebre encuentro entre Cinesias y su esposa Mirrina, que también era uno de los principales juegos cómicos del original griego (vv. 837-953): Cinesias, desesperado por tener sexo con su mujer, trata de convencerla para que ignore el pacto sellado con sus camaradas y

<sup>15</sup> πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὡσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ/ ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης/ ἐκραβδίξιν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι./ καὶ τοὺς γε συνισταμένους τοῦτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἕαντοὺς/ ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαζῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτῖλαι./ εἶτα ζαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὖνοιαν, ἅπαντας/ καταμιγνόντας τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν./ κεῖ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τοῦτους ἐγκαταμεῖξαι./ καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ’ εἰσὶν ἄποικοι,/ διαγινώσκειν ὅτι ταῦθ’ ἡμῖν ὡσπερ τὰ κατάγματα κεῖται/ χωρὶς ἕκαστον: κἄτ’ ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας/ δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίξιν εἰς ἓν, κάπειτα ποιῆσαι/ τολύπην μεγάλην κἄτ’ ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι. (“Primero habría que, como el vellón en la pila, sacando con el lavado la grasa de la ciudad, sobre una cama varearía hasta echar fuera a los malos y quitar las cerdas, y a éstos que se conglomeran y se apelmazan por los cargos, separarlos cardando y quitarles... las cabezas; luego cardar, en una cestilla, la buena voluntad recíproca mezclando; y a los metecos y si hay algún extranjero amigo vuestro y si alguno debe al tesoro, a éstos también meterlos juntos; y, por Zeus, las ciudades que son colonias de esta tierra, reconocer que son para vosotros como copos de lana, cada uno en su sirio; y luego, cogiendo los copos de todos ellos, traerlos y reunirlos en un montón, y así hacer una gran pelota y luego con ella tejer un manto para el pueblo.”).

se acueste con él, circunstancia que Mirrina aprovecha para ejercer todavía más presión sobre su marido, incrementando poco a poco su deseo y dejándolo con las ganas. La reconstrucción del cuadro en la reelaboración gallega de Alonso y Guede deja momentos de gran vivacidad cómica en los que el empleo del léxico llega a trascender la conocida naturalidad de Aristófanes. Además, los dramaturgos se sirven de la escena para introducir situaciones nuevas y anacrónicas que refuerzan la reinterpretación emancipadora del texto del autor ateniense, como el instante en el que Mirrina exige a Cinesias el uso de un condón para poder tener relaciones (“¡Un preservativo! Hoxe en día, coa guerra, hai que andar coa área na zoca e tódalas precaucións son poucas...”, p. 224).

La trama comienza a desenredarse cuando, en la escena decimosesta (de nuevo, extraída de *Lisístrata*, vv. 980-1013), el propio Cinesias, abandonado en su deseo, se encuentra con Lapo, general espartano en su misma situación. Ambos descubren entonces el acuerdo de abstinencia sexual al que han llegado las mujeres griegas y deciden informar a los demás hombres para tratar de poner fin al problema y llegar a la paz. También se ponen las cartas boca arriba en la función marco (escenas decimoséptima y decimonovena): el presunto psicodrama dirigido por el Xeneral T. Bandeiras se viene abajo con la irrupción de dos enfermeros que buscan devolverlo a su habitación, pues resulta que todo transcurre en un hospital psiquiátrico del que Bandeiras es un interno más aquejado de un severo trastorno psíquico. Con todo, esto no impide que el personaje realice unos últimos apuntes metaliterarios (Alonso & Guede, 1997):

¡Continúe coa agonística! ¡Pero queda avisado: o seu simulacro está cheo de impresións históricas... de impertinencias e de obscenidades que deshonran a nosa intachable tradición militar! [...] E logo non me veña dicindo que a culpa de todo é de Aristófanes! Que eu ben sei de quen é a culpa. ¡Iso pásalle por pedir asesoramento a quen non debe! [...] ¡Ignoran a estrutura básica deste teatro de operacións! Eu, por exemplo, aínda non vin que saíse neste simulacro o coro! ¡Pois debería de saber, señor Coronel Bautista Iscariote, que o coro é inherente á estratexia helénica! E que ademáis, nas comedias de Aristófanes acadaba unha altísima participación, intervindo activamente na parábase... ¿Sabe vostede o que é a parábase? ¡Non! ¡Pois estudie, recarrafío, estudie e non se meta a paracaidista! (pp. 231-232).

El desenlace se materializa en la decimoctava escena, una libre reconstrucción en clave contemporánea del tramo final de la *Lisístrata* aristofánica (vv. 1112-1188) en la que se consensúan por fin las condiciones de la paz y la vuelta de las mujeres al lado de sus esposos. La negociación transcurre en términos actuales, con alusiones a conceptos más modernos como las asambleas o los foros internacionales, y la propia Lisístrata agrega al final (Alonso & Guede 1997):

E agora que xa está o problema resolto... ¿por que non chocáde-los cinco e pousades para que o retratista refrende esta paz? ¡Sen retrato é como se a conferencia da reconciliación non valse para nada! (p. 236)

Los hombres y las mujeres se reencuentran en una celebración casi orgiástica con la que culmina la propuesta gallega (en lugar de los cantos corales que coronaban el referente clásico). La vigésima y última escena de la comedia cierra

la obra marco, después de que el Xeneral haya sido reducido por los enfermeros y llevado de vuelta a su habitación en una camisa de fuerza. Las disculpas ante el público de un soldado impresionado por la naturaleza de la obra escogida para el psicodrama (“¿como se podían rir desa traxedia e pasa-la gran pándiga coas chuscadas do Aristófanes?”, p. 243) y de una voz en *off* marcan el fin definitivo de esta reelaboración de las comedias del autor ateniense.

#### 4. Discurso antibélico y liderazgos alternativos

El contexto de producción de la comedia aristofánica es bien conocido y se sabe que prácticamente todas sus obras conservadas encierran una respuesta a un determinado momento del largo periodo de crisis que abarcó la última parte del siglo V a.C. y los comienzos del IV a.C. para Atenas, hasta ese momento una potencia hegemónica. Aristófanes exhibe en sus textos una desacomplejada crítica hacia muchos de los cambios que se produjeron en esta época, también hacia el hastío generalizado que causó la larga contienda que enfrentó a los propios griegos, la Guerra del Peloponeso (431-404 a.C.). Sin embargo, el discurso antibélico de obras como *Lisístrata*, claramente predominante sobre *La asamblea de las mujeres* en la reelaboración de Eduardo Alonso y Manuel Guede, siempre ha tenido matices para algunos estudiosos (López Férrez, 2008):

La guerra duraba ya veinte años. Por todas partes podía verse la ruina económica y moral, familias destrozadas, padres ausentes, mujeres solas en casa, hijos muertos en combate, ancianos desamparados. Frente a la negra realidad (rivalidades, intrigas, luchas internas de los partidos, empeño de los varones por mantener la guerra), las mujeres, por boca de Lisístrata, sostienen que es necesaria la paz. Conviene subrayar un punto importante: la protagonista es partidaria de una paz digna, pero no adopta ninguna postura pacifista, como a veces se ha dicho; no intenta conseguir la paz cueste lo que cueste, sino lograr la reconciliación, terminar la guerra de una vez por medio de acuerdos razonables establecidos por ambos contendientes. Propone una paz entre griegos, pues, en el caso de que fuera necesario declarar la guerra, habría que hacerla contra los bárbaros, es decir, los extranjeros; más concretamente, los persas, el enemigo común durante siglos (p. 151).

No existiría, para algunos, tal proclama por la paz y el entendimiento a través del diálogo en la obra de Aristófanes, no al menos de una forma tan idealista o generosa, sino más bien estratégica. Los mismos matices se introducen al revisar la valoración de los modelos de liderazgos alternativos, presentes tanto en *Lisístrata* como en *La asamblea de las mujeres* (aunque en esta última adquieren un mayor protagonismo), y que representan una auténtica subversión de la configuración política de su tiempo, cuyos derechos y obligaciones estaban circunscritos al muy restringido grupo de varones y ciudadanos plenos. De nuevo, se asume como altamente probable que Aristófanes pretenda en realidad mofarse de la iniciativa femenina y que para nada comparta las posibles conquistas sociales y civiles que presenta, de hecho, en forma de parodia. Pero también en este caso hay voces que plantean un debate al respecto (García Novo, 1991):

¿Y qué hay del feminismo? En todas las culturas hay Lisístratas y Calonices. Evidentemente, la pieza requiere una mujer feminista, que confíe en su propia capacidad, y que sea inteligente y decidida. Sin esos rasgos no podría llegar al final de la comedia, porque los hombres la demolerían. También resulta claro que las otras mujeres que intervienen en la pieza, con la excepción de la espartana, son Calonices: es el recurso para que destaque la personalidad de las mujeres que acaudillan Grecia.

Esto no quiere decir que Aristófanes sea feminista, sino que al componer esta comedia determinada ha creado un personaje que sí lo es. No conviene extrapolar las características de un personaje literario y aplicárselas a su autor, porque los personajes se mueven y se justifican dentro del marco de su pieza; si bien es cierto que probablemente hay ocasiones en las que el autor se siente compenetrado con un personaje, en general, los rasgos de éste tienen su razón de ser dentro del contexto cerrado de una pieza dramática, sea tragedia o comedia.

¿Por quién se inclina Aristófanes, por Lisístrata o por Calonicé? Por ninguna. Lleva al extremo las posibilidades de dos caracteres extraídos en última instancia de la realidad misma. Las cualidades negativas y positivas que la pieza resalta se encuentran ciertamente en las mujeres de cualquier civilización. Lo que resulta provechoso es que el poeta haya destacado la valía femenina. Si Semónides de Amorgos parece haber seguido el lema: *Calumnia, que algo queda*, Aristófanes ha adoptado, entre bromas y veras, este otro: *Elogia, que algo queda* (pp. 53-4).

En resumen, nos encontramos ante dos textos muy variables en su interpretación, que plantean conflictos sociales y políticos cuya vigencia ha permanecido en el tiempo y que presentan unos personajes que han trascendido a la época contemporánea como referentes de una lucha nunca acabada por el reconocimiento de las mujeres como sujetos políticos de pleno derecho (Lisístrata, Praxágora) que han de tomar las riendas, más si cabe en momentos desesperados. La lectura que subyace a *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* toma en consideración todos estos aspectos y los pone al servicio de un manifiesto teatral con el que se rechaza una nueva época de violenta incertidumbre: el final del siglo XX, en el último tramo de la década de 1990, marcada por el avance militar en el mismo corazón de Europa (la guerra de los Balcanes), el crecimiento de la desigualdad y la marginalidad en todo el mundo y con un cambio sustancial en la narrativa del conflicto (Guede Oliva, 1997):

Pero a *Lisístrata* desta fin de segundo milenio reside en épocas nas que a guerra é televisada, nas que a confrontación agacha eufemismos de demoleadora e cínica eficacia, nas que a linguaxe foi edulcorada para que o substantivo permaneza inmutable. E parece diabólico pero despois de dous mil e pico anos comprobamos cómo o substantivo permanece inmutable. Esencialmente Lisístrata chega a nós denunciando contradicións e enunciando discordias que asombran no despropósito e divirten no resolutivo.

Ser fillos deste tempo esixe con Lisístrata declarala insumisa ou obxectora de conciencia, preguntarse qué posición subliñaría na última Conferencia sobre a Muller celebrada en Pequín ou pensar Rigoberta Menchú, Guatemala... ou acaso imaxinala conspirando contra esa gravísima senrazón chamada traxedia do Zaire; aldraxada e confusa ó comprobar como, unha vez máis, a mesma preguiza intelectual e ética de antano caracteriza a actitude xeralizada de Occidente diante dese millón de

homes, mulleres e nenos, despavoridos, desorientados, perdidos no medio e medio dunha xeografía terrible, hostil... onde, en brutal paradoxa, aqueles cinco minutos estelares que reclamaba Warhol para todo ser humano, resultan, no seu caso, os correspondentes á transmisión en directo da propia morte (p. 27).

La lectura pacifista de la obra aristofánica es clara para los autores de la comedia gallega y tratan de desarrollarla con coherencia a lo largo de la pieza sin dejar de cultivar el humor sexualmente explícito e incluso tosco de Aristófanes. Y, para ambos, la caracterización de su heroína cómica, Lisístrata, es fundamental, no solo como personaje principal del texto aristofánico sino como símbolo transversal de las ideas reivindicativas y antibélicas que representa. Su liderazgo es indiscutible entre las que ya eran sus compañeras en la pieza a la que da nombre y también entre las que aparecían en *La asamblea de las mujeres* y con ese liderazgo se opone frontalmente al poder patriarcal y a una cosmovisión profundamente masculina y masculinizada (Alonso, 1997):

De *Lisístrata*, ou sexa de “A licenciadora dos exércitos” como o seu nome indica, interéstanos básicamente o seu carácter antibelicista. Hoxendía, cando este vello continente se atopa salferido de guerras, cando a actitude da comunidade internacional ante os múltiples conflitos que no mapamundi se dan é dabondo parsimoniosa, cando non cínica, retoma-lo antibelicismo chusqueiro e irreverente de *Lisístrata* pode suponer unha especie de “psicodrama” liberalizador que poña o dedo na chaga coa actitude desenfadada e trastornadora que o antroido ten, pero sen deixar de dici-la verdade e de desvela-las razóns.

O conflito entre o masculino e o feminino xeralizado e levado ás dúas formas enfrontadas de ve-lo mundo, de enfocar análises, de organizar escadas de valores é algo que nos interesa e que aparecendo en *Lisístrata* se concreta moito máis na primeira parte da *Asemblea de Mulleres* ou de *Asemblarias*, se prefiren chamalas así (p. 30).

## 5. Conclusiones

El soldado que se disculpa ante el auditorio al final de *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* asegura no entender cómo los antiguos griegos podían reconvertir en una divertida distracción sobre la escena lo que sin duda estaba siendo una catástrofe humana para toda la Hélade, la guerra. Y, sin embargo, no cabe duda que este bálsamo a veces incomprendido, el humor, ha sido y es una útil herramienta para la evasión de la dura realidad. El panorama del siglo XX y del momento actual apenas dista del vivido por Aristófanes en lo esencial: los poderosos, en su mayoría hombres, siguen declarando guerras irracionales e injustas, las desigualdades continúan acentuándose y las soluciones pacíficas y dialogadas a los problemas casi siempre son las últimas que se contemplan. Y solamente queda reírnos de todo esto para resistir. Eduardo Alonso y Manuel Guede añaden a la denuncia y a la comicidad la reivindicación de que otros liderazgos son posibles y de que solo estos evitarán nuevos desastres. *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* recoge el espíritu irreverente e hilarante de la comedia aristofánica, hibridando dos de sus obras más representativas y en las que las mujeres tienen un importante papel como motor de cambio (claramente interpretado en

positivo por los autores gallegos) y, además, aportando una nueva reescritura clásica al repertorio dramático gallego que establece un diálogo directo con los originales griegos sin perder de vista su inserción en un nuevo tiempo y una nueva forma de entender la teatralidad.

## 6. Referencias bibliográficas

- Aristófanes (1987). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata* (edición de Francisco Rodríguez Adrados). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Aristófanes (1991). *Los Acarnienses. Los Caballeros. Las Tesmoforias. La Asamblea de las Mujeres* (edición de Francisco Rodríguez Adrados). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Alonso, E. (1997). Apuntes dunha dramaturxia urxente para unha proposta revirada. En Alonso, E. & Guede, M., *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (pp. 29-48). Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Alonso, E. & Guede, M. (1997). *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron*. Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Amado Rodríguez, M.T. (2001). Literatura greco-latina y literatura gallega: algunas calas. *Cuadernos de literatura griega y latina*, 3, 61-125.
- Carvalho Calero, R. (1981). A fabula palliata na literatura galega. In Díaz y Díaz, M.C. (ed.), *Primera reunión gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio 1979): Ponencias y comunicaciones* (pp. 396-401). Santiago de Compostela, España: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Fernández Delgado, J.A. (1996). La tradición griega en el teatro gallego. *Estudios Clásicos*, 109, 59-89.
- Finnegan, R. (1995). *Women in Aristophanes*. Amsterdam, Países Bajos: Hakkert.
- García Novo, E. (1991). Mujeres al poder: una lectura de Lisístrata. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 1, 43-55.
- Guede Oliva, M. (1997). Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron: unha cuestión de soberanías. In Alonso, E. & Guede, M., *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (pp. 25-28). Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Iglesias Zoido, J.C. (2010). Los múltiples rostros de Lisístrata. Tradición e influencia de la Lisístrata de Aristófanes. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 20, 95-114.
- López Férrez, J.A. (2008). Aristófanes, Lisístrata. In Hualde, P. & Sanz, M. (eds.), *La literatura griega y su tradición* (pp. 145-184). Madrid, España: Akal.
- López Silva, X.A. (1997). Democracia ateniense, comedia grega e Aristófanes. In Alonso, E. & Guede, M., *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (pp. 73-125). Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- López Suárez, M. & Abuín González, A. (2007). O Centro Dramático Galego. In Vieites, M.F., *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego, no aniversario da estrea de 'A fonte do xuramento'* (pp. 171-185). Vigo, España: Galaxia.
- Nelson, S.A. (2016). *Aristophanes and his tragic muse: comedy, tragedy and the polis in 5th century Athens*. Leiden-Boston, Países Bajos-EUA: Brill.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2019). *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega* (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela). URL: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/20667>.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2022). Reelaboraciones y reescrituras de los clásicos grecolatinos en la literatura dramática gallega: hacia una propuesta de reconfiguración del canon teatral. *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, (5)1, 236-255. URL: <https://revista-seug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/16568>.
- Ragué Arias, M.J. (1991). *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada (A Coruña), España: Edición do Castro.
- Rothwell, K. S. (1990). *Politics and persuasion in Aristophanes's Ecclesiazusae*. Leiden, Países Bajos: E.J. Brill.

Silk, M.S. (2000). *Aristophanes and the definition of comedy*. New York, EUA: Oxford University Press.  
 Sommerstein, A.H. (2007a). *Ecclesiazusae. Aristophanes*. Oxford, Reino Unido: Oxbow.  
 Sommerstein, A.H. (2007b). *Lysistrata. Aristophanes*. Oxford, Reino Unido: Oxbow.

## Resumen

La reescritura y reelaboración de los modelos de la Antigüedad Grecolatina es una constante en el teatro gallego contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX. Los temas mitológicos, históricos, cómicos o filosóficos inspiran una parte importante de los dramas gallegos que se publican y/o representan desde la década de los 50 del siglo pasado hasta nuestros días e incluso pueden servir a sus dramaturgos y dramaturgas para entablar un diálogo con su actualidad a través del paradigma canónico de lo clásico. *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (1997) de Eduardo Alonso y Manuel Guede Oliva es un claro ejemplo de esto último, una nueva versión que empareja dos obras del poeta cómico Aristófanes, *Lisístrata* (411 a.C.) y *La asamblea de las mujeres* (392 a.C.), y que se vale de la reinterpretación de ambos textos clásicos para explorar en la escena las alternativas al poder establecido, el discurso antibélico y pacifista o el rol que deben asumir las mujeres en la resolución de las problemáticas sociales y políticas que les atañen. En estas líneas se intentará ofrecer una lectura crítica y analítica de esta reelaboración gallega de las obras de Aristófanes, prestando mucha atención a su contexto de producción y su repercusión dentro de su sistema teatral, así como a las relaciones de intertextualidad existentes entre la nueva pieza de Alonso y Guede y sus hipotextos de referencia, la introducción de elementos innovadores tanto en los aspectos formales como en el plano argumental o las nuevas lecturas reivindicativas y emancipadoras que los dramaturgos gallegos aportan a las subversiones utópicas del comediógrafo griego.

## Abstract

The rewriting and reworking of the models of Greco-Latin Antiquity has been constant in contemporary Galician drama since the second half of the 20th century. Mythological, historical, comic or philosophical themes inspire an important part of the Galician dramas that are published and/or performed from the 1950s to the present day and can even be used by their playwrights to establish a dialogue with its actuality through the canonical paradigm of the classical tradition. *Lisístrata ou de cando as mulleres reviraron* (1997) by Eduardo Alonso and Manuel Guede Oliva is a clear example, a new version that pairs two works by the comic poet Aristophanes, *Lysistrata* (411 BC) and *Assemblywomen* (392 BC), and uses the reinterpretation of both classic texts to explore on stage the alternatives to the established power, the anti-war and pacifist discourse or the role that women must assume in resolving the social and political problems that concern them. These lines will attempt to offer a critical and analytical reading of this Galician reworking of the plays by Aristophanes, paying close attention to its context of production and its repercussion in its theatrical system, as well as the existing intertextuality relationships between the new piece of Alonso and Guede and their reference hypotexts, the introduction of innovative elements both in the formal aspects and in the plot plane or the new vindictive and emancipatory readings that the Galician playwrights contribute to the utopian subversions of the Greek playwright.

