

Ciudad, Teatro e Historieta

Dos heroicos personajes: Antígona y Lisístrata

Rómulo Pianacci

UNMdP – UNICEN

rpianacci@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1327-1729

Palabras clave: Teatro clásico, lecturas, Tragedia, Comedia.

Key Words: Classic Theatre, adaptations, Tragedy, Comedy.

La ciudad, tal como la encontramos en la Historia, es el punto de concentración máxima del poderío y de la cultura de una comunidad.

Es el lugar donde los rayos luminosos pero divergentes de la vida se unen formando un haz más eficiente y más rico en significado social.

La ciudad es la forma y el símbolo de una relación social integrada: en ella se encuentran el templo, el mercado, el palacio de justicia y la academia del saber. Aquí, en la ciudad, los beneficios de la civilización son múltiples y variados; aquí es donde la experiencia humana se transforma en signos visibles, símbolos, normas de conducta y sistemas de orden. Aquí es donde se concentran los destinos de la civilización y donde, en ciertas ocasiones, el ritual se transforma en el drama activo de una sociedad totalmente diferenciada y consciente de sí misma. (Mumford, 1945, p. 11)

Introducción

Pareciera estar demostrado que las primeras ciudades del hemisferio occidental empezaron a configurarse alrededor del año 3.500 a.C. en el Creciente Fértil, en cuyo segmento oriental está enclavada la Mesopotamia en los valles del Tigris y el Éufrates (Sjoberg, 1967, p. 40). Pero, ¿qué es una ciudad? ¿Cómo se origina? Sus comienzos siguen siendo oscuros. Desde el lejano Aristóteles, muchos autores

han intentado sistematizar y contestar a estos interrogantes: Spengler, Pirenne, Alberti, Whitman, Alfonso el Sabio y Ortega y Gasset, entre muchos otros.

Aun así, casi todos los investigadores sociales, urbanísticos o antropológicos están de acuerdo en considerar necesarios para la aparición de una ciudad de los siguientes requisitos¹:

- Religiosos. Un cuerpo de creencias o una cadena mítica que provea de un orden.
- Morfológicos. Debe existir una continuidad del tejido edilicio y la noción de límite: afuera vs. adentro y lo público vs. lo privado.
- Industriales. Esta actividad presupone el dominio previo de la agricultura y la noción de arquitectura.
- Comerciales. Existencia del intercambio, y supone a corto plazo la emisión de moneda.
- Concepto de Ley. Implica la noción de Estado y la aparición de un sistema de registro o escritura.
- Un cuerpo de policía que se encargue de vigilar que se cumpla la Ley.
- Y finalmente, la escritura como registro de inventarios, hechos históricos y sistemas legales.

Mumford (1979, p. 146) sostiene: “La ciudad antigua es, pues, por sobre todas las cosas un teatro, donde la vida corriente asume las características de un drama” y entonces ya puede nacer el teatro griego, perfecto desde el comienzo, milagro de la piedra, estructura hecha para el mejor encuentro entre los hombres. Ninguna civilización posterior pudo igualar su solución impecable, y que según Gastón Breyer (1968, p. 29) ésta representa la “Expresión perfecta de un teorema de geometría de la comunicación, cuyo enunciado podría ser: dibujar la mejor configuración para la enajenación y el encuentro colectivo”.

Este mismo destacado escenógrafo e investigador argentino, considera que al ubicarse toda la ciudad en la gradería escalonada en la pendiente de una colina –por razones prácticas de visión y audición– determinan una nueva traza, motivada además por una razón más honda:

El paso del anillo cerrado al hemicíclo descubre un hecho esencial: el pasaje de un espacio ocluido, de enajenación, a un espacio genuino de expectación. Mide lo que va de la catalepsia tribal a la *paidea* democrática. (Breyer, 1968, p. 30)

En un trabajo previo², se ha planteado una investigación acerca del arte teatral a partir de su arquitectura, que articularía la verificación del correlato diacrónico entre las formas dispositivas -o arquitectónicas cuando las hubiere- que asume el espacio teatral y las formas discursivas que el espectáculo teatral adoptaría consecuentemente.

¹ Pianacci, 1999, p. 215.

² Pianacci, 1997, pp. 58-61.

De la Tragedia a... ¿la historieta?!

No completaríamos el panorama de la creación en el presente, como nos lo hemos propuesto desde el primer día de nuestra existencia, si no abordáramos la cuestión que nos plantean las historietas. Por ser uno de los medios masivos de comunicación, desde luego, pero más por las posibilidades que presentan para estudiar los caracteres de la sociedad de consumo vigente, en relación con los demás hechos sociales y culturales. (Romero Brest, in AA.VV., 1968, p. 3)

Con estas palabras del Director del Centro de Artes Visuales, del mítico Instituto Di Tella, comenzaba en 1968 la publicación de la 1ª Bienal Mundial de la Historieta, una de las primeras manifestaciones de su visibilización en el mundo del Arte de este género considerado menor hasta hace poco. Desde que en 1799 Manuel Belgrano inaugurara la primera Academia Nacional de dibujo, los caricaturistas, humoristas e historietistas argentinos tuvieron un inmenso desarrollo que va a culminar en las décadas del '40 y '50, con grandes nombres que situarán a nuestros artistas a la vanguardia de las corrientes europeas y norteamericanas. Sus nombres exceden el marco de este trabajo, pero su escuela ha excedido el hecho meramente comercial, para instalarse definitivamente en el campo de la plástica internacional.

Dos heroicos personajes: Lisístrata y Antígona

Se ha necesitado llegar al siglo XXI para que su persistencia se haya visto recompensada con una mayor difusión y popularidad, mediante nuevas lecturas, versiones creativas e innovadores soportes múltiples. Sirvan de ejemplo la obra de Adrián Giampani *Antígona en sintonía (una tragedia comediada)*³ o el film *La fuente de las mujeres* de Radu Mihăileanu (*La source des femmes*, Francia, 2011); en donde el difícil acarreo del agua desde la fuente lleva a las mujeres de un indefinido país musulmán a realizar una dramática huelga sexual.

Solo apenas 40 años separan el nacimiento de dos de las más renombradas heroínas del teatro griego, aunque producidas en situaciones políticas y económicas muy diferentes de la *polis* ateniense.

Nuestro primer ejemplo, nos ocuparemos de la equívoca “versión libre” de la *Lisístrata* de Aristófanes, del exitosísimo historietista alemán Ralf König⁴. En segundo lugar, *Antígona* basada en la tragedia de Sófocles de los ingleses David Hopkins y Tom Kurzanski, editada en el 2009 en su versión castellana por la cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos de la UBA.

³ Presentada durante CLASTE A 2, en la ciudad de Rosario en agosto de 2013.

⁴ Entre los títulos que han vendido entre 5 y 7 millones de ejemplares figuran: *El condón asesino*, *El hombre deseado*, *Pretty Baby*, *Huevos de toro*, *Konrad & Paul 1*, *2 y 3*, *Con la mano izquierda*, *Como conejos* y el más reciente, *Once mil vírgenes (virgen más, virgen menos)*, editada en 2013.

***Antígona* de David Hopkins y Tom Kurzanki, basada en la tragedia de Sófocles**

Tebas, año 1203 a.C. El destino trágico de la desdichada princesa Antígona se precipita por su decisión de dar sepultura a su hermano Polinices. Será encerrada viva en una cueva, adonde finalmente se ahorcará. A sus pies, también se inmolará su prometido Hemón con su propia espada, desencadenando así el suicidio de su madre Eurídice y la agonía final del arrepentido tirano Creonte.

La historieta analizada, en términos generales, presenta el conocido esquema argumental y parlamentos de la tragedia de Sófocles, e ilustra las posibilidades expresivas de la transposición entre historieta y otros medios o lenguajes. En este guion han sido eliminados los estásimos –algunos personajes asumen parte de los parlamentos eliminados como soliloquios– y los cinco episodios correspondientes, son ahora “escenas”. No se sitúa la acción exactamente en ninguna época, pero al aparecer las Torres Gemelas, tanques represores, gánsteres, muertos en manifestaciones pacifistas, ciudades en ruinas, podemos deducir que se trata de un futuro distópico plagado de armas de fuego, chimeneas obsoletas y fuentes de energía agotadas, en donde sobreviven vestigios apocalípticos de un pasado clásico: números romanos, frontis, columnatas, indumentos, pergaminos, etc.

En la introducción que suplanta al párodo, se muestra la violenta situación imperante y brinda al lector desapercibido los antecedentes de la historia de la familia de Edipo. Hace aquí su aparición Tiresias, que como un ciego mendicante, que con su lazarillo, se dirige hacia Tebas para advertir sobre los oscuros acontecimientos que se avecinan. Tendrá una mayor participación a lo largo de toda la historieta, articulando las diversas escenas.

En el Prólogo, mientras Antígona realiza los ritos funerarios de Polinices, desde la imagen televisiva increpa a su hermana Ismene en el interior del palacio –que aterrada esgrime una pistola– para que la asista en su propósito. Ante sus dudas, Antígona corta la comunicación y la escena siguiente vuelve al páramo.

En la primera escena, Creonte delante de la explanada del palacio se dirige al pueblo, desde un atril como un ejecutivo empresarial: “Tengo el honor de informarles que nuestra nave estado, que estuvo a punto de hundirse bajo la reciente tormenta, ha llegado a puerto sana y salva” (2009, p. 11).

Lo secundan dos esbirros, con cabeza de borrego, uno de los cuales es el encargado de informarle lo ocurrido en el páramo. Furioso, Creonte lo golpea con violencia. Se produce entonces la segunda intervención admonitoria de Tiresias, mientras prosigue su marcha hacia la ciudad: “Creonte, escucha al profeta. Una vez más estás al filo del destino (2009, p. 13).

En la escena segunda, muy violenta, los guardias traen a una Antígona desafiante, de apariencia semejante a la de Noomi Rapace en las películas *Millennium* basadas en las novelas de Stieg Larsson. Como ella, ante los golpes de Creonte, y sin el menor signo de temor, también le responde los golpes con golpes. La aparición de Ismene reasume el diálogo sofocleo entre las hermanas, pero inmovilizada por los guardias, Antígona es arrastrada a su celda.

La escena tres remeda el agón entre Creonte y su hijo, excepto que ante la intransigencia de aquel, el joven lo amenaza con un revólver: “Entonces ella morirá,

pero su muerte causará otra.”(2009.20) En un insert, vuelve a aparecer Tiresias, que reflexiona ahora sobre la “última flor del linaje de Edipo” (2009, p. 19).

La escena cuatro, en la celda de la muchacha, la muestra encadenada y bañada en sangre. Preparándose para el inminente castigo final y ante la aparición de Creonte finalmente le dice: “No nos hagas esperar más” (2009, p. 23).

La escena quinta muestra la llegada de Tiresias a la sala del trono. Creonte también golpea al anciano y este finalmente le augura: “¡Entonces toma esto y llévalo a tu corazón! [...] Pagarás cuerpo por cuerpo, carne de tu propia carne. [...] Tu casa se poblará de hombres y mujeres que lloran, si no liberas cuanto antes a Antígona y das luego sepultura al cuerpo de Polinices” (2009, p. 26). Producida la partida del ciego, Creonte ahora perturbado, busca consejo en el guardia, quien le sugiere: “Construye una tumba para Polinices y libera a Antígona de su prisión abovedada” (2009, p. 27).

Durante el éxodo, Creonte y el guardia realizan la ceremonia fúnebre para Polinices; pero cuando llegan a la celda de Antígona, la hallan muerta y a Hemón que se desencaja un tiro. Eurídice, al enterarse por el diario Herodoteian Cronos de la muerte de los jóvenes, maldiciendo a su esposo, se suicida con pastillas. Ya en plena soledad, el arrepentido Creonte lamenta su desgracia: “No hay felicidad sin sabiduría. Y no hay sabiduría sino en la sumisión a los dioses. Las palabras altivas son siempre castigadas y los hombres orgullosos sólo con el tiempo aprenden a ser verdaderamente sabios” (2009, p. 34).

La estética elegida para la historieta representa adecuadamente los contenidos que se han querido transmitir: en un límpido blanco y negro, sin matices, con una luz fría que inunda todo y produce profundas sombras; con un dibujo expresionista de líneas duras, netas, angulosas. La estructura de los cuadros o viñetas –semejante en su tratamiento al fotograma cinematográfico– se dinamiza con el uso de diferentes tamaños, encuadres, interpenetraciones y forzadas perspectivas. Rescatando muchos elementos de este lenguaje, abundan los primeros planos, planos de detalle, planos enfáticos, una jugada profundidad de campo, zooming y el fundido a negro. Las “escenas” simultáneas se muestran en contigüidad, transitando de una a otra fluidamente. Hay un adecuado uso del lenguaje específico de la historieta, por ejemplo, en la representación volumétrica del humo o la aparición de ruidos onomatopéyicos: click, smack, crack, bang, ya sea aumentando su tamaño o intensidad para significar el aumento de volumen o el énfasis de los personajes.

Estos presentan las características del dibujo anglosajón para los superhéroes sobrevivientes de una catástrofe nuclear: musculosos y atléticos, rubios, de grandes mandíbulas cuadradas, tatuajes, aritos, etc. Los soldados se asemejan a gladiadores con máscaras enteras de borregos, escudos, espadas, lanzas y también ametralladoras. Todos los personajes, hombres o mujeres, visten accesorios y ropas “históricas”: togas, clámides ochitones⁵. Solo Creonte usa el traje corporativo de

⁵ En el año 2002 se estrenó en España la versión cinematográfica, dirigida por Francesc Bellmunt, con algunas diferencias del original.

dos piezas, sandalias y una corona de laurel. Antígona es la notoria “diferente”, una confrontante punk.

Lisístrata, versión libre de una comedia de Aristófanes en una escenificación de Ralf König. 5ª edición revisada y remasterizada⁶

Si bien la comedia antigua podría tradicionalmente dividirse en dos partes y entre ellas la parábasis⁶ König elige dividir su historieta en siete “actos” que se anuncian con portadores de carteles, que reemplazan de forma dinámica a los globos habituales.

Los entre actos son comentados por un matrimonio de “espectadores” frente al cuadro/cámara. Posteriormente dialogan con el lector/espectador, discuten y pelean no solo por el contenido de la obra que están viendo, sino también por cuestiones domésticas. Se rompe además la convención interna de la cuarta pared, cuando son amonestados por los actores desde la escena debido a sus gritos. Finalmente cuando el marido se retira ofendido con un ¡¡¡PORTAZO!!! y la mujer se mantiene en su decisión de ver la obra hasta el saludo final.

Atenas 411 a.C. Los hombres de Atenas y Esparta están inmersos en una guerra que parece no tener fin. Para acabar con ella, Lisístrata guiará a todas las mujeres en una revuelta sin precedentes: una huelga de sexo con impensadas consecuencias para los violentos combatientes. Consigue también la adhesión de las heteras, y mientras las mujeres se atrincheran en la Acrópolis, Hepatitos, líder de la comunidad gay, cansado de los traten a él y a sus compañeros homosexuales como bichos raros, urde el plan para aprovecharse de la situación. Disfrazado de médico y sexólogo, se une con el hipócrita general Incognitos, para plantarle una solución, ya que los soldados van a la guerra como almas en pena, con tremendas erecciones que les impiden realizar su función en condiciones. Su plan es simple, recurrir a la “Homosexualidad forzosa”, una forma para que los hombres puedan descargarse, aunque sea entre ellos. El general se escandaliza, se niega, pero al final accede, presionado por un convincente “chantaje”

A pesar de las reticencias iniciales, las órdenes serán acatadas tanto por los atenienses como por espartanos. A punto de fracasar la huelga, las mujeres descubren que sus maridos disfrutaban de su sexualidad con compañeros y amigos, y entonces abandonan la huelga para volver a casa y volver, definitivamente, las cosas en su lugar.

Si bien algunos puristas podría clasificar esta versión como descabellada, es muy probable que König haya partido para elaborar su guion, de dos parlamentos que figuran en el original de Aristófanes.

El primero es el v. 1090:

⁶ La parábasis complete solía incluir siete partes: 1) la *kommation*, 2) la parábasis propiamente dicha, 3) el *pnigos* o *macrón*, 4) la *estrofa*, 5) el *epírrema*, 6) la *antistrofa*, 7) el *antipírrema*.

PRITANO: Más aún, por Zeus, estamos consumidos, si no reconciliamos pronto no habrá más remedio que cogerse a Clístenes. (Aragó, p. 113)

Pero hay otro párrafo anterior, en el v. 620, que podría relacionarse con este y que no se referiría al político Clístenes (570 a.C – 507 a.C) sino al citado afeminado objeto de las burlas del autor.

COCORO DE VIEJOS: ...y mucho me temo que algunos laconios vayan aquí a reunirse en casa de Clístenes⁷ y con argucias inciten a estas mujeres, enemigas de los dioses, a apoderarse de nuestro dinero y el salario del que yo vivía. (Aragó, p. 99)

La página está segmentada en tres tiras horizontales, de ancho variable, y la expresión del dibujo es de mano alzada, con líneas redondeadas y ángulos suavizados. Si bien está impresa en blanco y negro, el concienzudo dibujo a plumín profundiza los volúmenes, las sombras y las texturas, representando claramente mármoles, gasas, metales, vidrios, nubes, cabellos y pelos, pieles, cuero y hojas.

Todos los personajes son dibujados con un detalle preciso, de gran expresividad y humor tanto facial como corporal. Los soldados asumen las características de los “narizotas” típicos de König, más cerca de la estética “bear” u osos que de la estética de la expresión habitual del hombre de las historietas de la cultura gay.

El sonido de la música, por ejemplo en el Adonis Club –el antro gay de Atenas– se manifiesta mediante notas musicales que flotan sueltas en el aire, y la metáfora visual de las estrellitas alude a los reflejos de la bola giratoria de espejitos. Para representar los ruidos y sonidos no se recurre solo a las onomatopeyas habituales, sino al dibujo de las palabras mismas: *portaz*, *patad*, *griterío*, *mordisc*, *berrido*, *galope*, *jadeo*, *pisotón*, *tos*, *sang*, etc.; y el gradiente tamaño de los tipos marcarían la intensidad y el volumen del parlamento. También los globos de texto, como recurso metonímico, acompañan esta convención. Las secuencias combinan “tomas” de plano y contraplano, con panorámicas de una gran maestría para las escenas nocturnas. Otros hallazgos de gran expresividad y creatividad la representación: del orgasmo de los soldados, el rubor de la espectadora, la perspectiva a través del ojo de una cerradura, el enojo con signos de rayos y líneas que denotan movimiento o sorpresa.

Conclusión

Si bien con diferentes técnicas y factura, en función de objetivos comunes, ambas versiones analizadas comparten la búsqueda un de nuevos lenguajes, estéticas, géneros y públicos, sintetizando en cada cuadro una pequeña obra de arte.

La catarsis final para Aristóteles (1966) representa la toma de conciencia del espectador, que, comprendiendo a los personajes, alcanza este estado final, distanciándose de sus propias pasiones y alcanza un avanzado nivel de sabiduría. Mediante la compasión, el temor o la risa, sin censuras pero con innovación y creatividad, las dos historietas analizadas logran llegar con su mensaje antibelista a nuevos destinatarios, en su deseo y derecho de que pervivan más que dignamente para el público contemporáneo.

⁷ (N de T) Afeminado que Aristófanes nombra con frecuencia (*Los caballeros*, v. 1374)

Bibliografía

- AA.VV. (1968). 1º Bial Mundial de la Historieta. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- Aristófanes (1989). "Lisístrata" en *Comedia Griega* (traducción de R. Martín Lafuente). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Aristófanes (1984). *Lisístrata* (traducción de Rafael Abregó). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Aristóteles (1966). *Poética* (traducción de Francisco de P. Samaranch). Buenos Aires: Aguilar.
- Breyer, G. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Chueca Goitia, F. (1985). *Breve Historia del Urbanismo*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Hopkins, D., & Kurzanski, T. (2009). *Antígona* (traducción de Álvaro Lemos). Buenos Aires: Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos – UBA.
- König, R. (2008). *Lisístrata* (traducción de Vladimir Padrós i Casalins). Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- Mumford, L. (1979). *La Ciudad en la Historia*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Mumford, L. (1945). *La Cultura de la Ciudad*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Pianacci, R. (1997). La desacralización del espacio teatral en Occidente. *Revista Tablas*, 1-2, 58-61.
- Pianacci, R. (1999). La urbanidad en el discurso de los personajes de la Comedia Italiana. In *Actas XII Congreso de Lengua y Literatura A.D.I.L.L.I.* Mar del Plata: Departamento de Servicios Gráficos de la UNMdP.
- Rivera, J. B. (1992). *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Sjoberg, G. (1967). Origen y evolución de las ciudades. In *La ciudad*. Madrid: Alianza.
- Sófocles (1993). *Antígona* (traducción de E. Ignacio Granero). Buenos Aires: EUDEBA.

Resumen

De las numerosas rescrituras de estos mitos en la dramaturgia contemporánea y a partir de las invariantes de los mismos, generalmente se ha puesto énfasis en el desarrollo de los conflictos que el personaje asume contextualmente. La oposición entre libertad y opresión, propuesta para este congreso, conmemoración del cincuentenario de la Revolución de los Claveles, obliga a una nueva aproximación desde una óptica diferente.

Para este análisis se ha elegido a la ciudad como origen ineludible, tomando además dos ejemplos de los nuevos soportes y géneros a los que recurren los creadores modernos.

Abstract

Out of the numerous rewrites of these myths in contemporary theatre and starting at the variants of these myths, generally it has been stressed on the development of the conflict that the characters contextually assume. The opposition of freedom to oppression, central subject of this congress, celebrating the fiftieth anniversary of the Carnations Revolution, compels us to a new approach from a different point of view.

The City was chosen as the unavoidable start, besides the two examples of new supports and genres to which contemporary artists employ.