

Estrutura da Comédia antiga

1. Prólogo

Diálogo ou monólogo [ao público] em trímetros jâmbicos para introduzir a trama da obra. Teímetros jâmbicos para explicar o que se vai desenrolar no espetáculo; rólogo. Segundo Aristóteles é a parte da obra que precede a entrada do coro. Serve para pôr o espectador em contato com o protagonista e o tema cômico. O próprio protagonista por meio de um monólogo ou por diálogo com outra personagem expõe a questão da obra. Termina com a saída dos atores. O prólogo cômico é mais amplo y importante que o trágico, já que na tragédia o argumento mítico é conhecido do público e na comédia deve-se informar devidamente o espectador. Quanto a sua função dramática, o coro pode atuar ora como antagonista do herói cômico (Acarnenses, Vespas, coro de homens de Lisístrata), ora como aliado (Cavaleiros, Paz, coro de mulheres de Lisístrata, Assembleia, Pluto), ora servir de marco ambientador de la ação (Aves).

2. Párodo

Canção que entoa o coro com dança (24) para chegar à orquestra depois de vir de uma das entradas do teatro. Geralmente em tetrâmetros cataléticos anapésticos, trocaicos o jâmbicos (dátilo em Nuvens), dispostos simetricamente em seções de modo que cada uma se assemelhe à outra. Frente à entrada solene do coro na tragédia, a comédia destaca, tanto em palavras como nos metros, o auxílio ou prejuízo de alguém.

3. Agon

Th. Zielinski fue el que dio a las escenas en que se discute el pensamiento de la pieza (el tema cómico), mediante un debate en el que el protagonista vence o convence progresivamente a su antagonista, el nombre de agón. Analizó también su estructura y estableció el esquema que hoy se reconoce unánimemente:

- A 1 *Oda* 5 *Antoda* [ode e antode: canção]
- B 2 *Katakeleusmós* 6 *Antikatakeleusmós* [exortação]
- C 3 *Epírrhema* 7 *Antepírrhema*
- D 4 *Pnigos* 8 *Antipnigos*
- E *Sphragis*

A: (1/5) Las partes corales (*oda* y *antoda*) son cantos que se refieren a la disputa y pueden ser interrumpidos por versos dialogados de los actores (tetrâmetros mesódicos). B: (2/6) El *katakeleusmós* y el *antikatakeleusmós* son *exhortaciones* del coro a ambos contendientes a comenzar la discusión (*katakeleusmós*) y a replicarla (*antikatakeleusmós*). C: (3/7) En el *epírrhema* un actor expone una tesis o defiende su persona. Se trata siempre del personaje o de la tesis derrotada. En el *antepírrhema* el antagonista que resulta vencedor hace lo propio. Jamás un autor recita estas partes de corrido. Siempre es interrumpido por las objeciones de su contrincante o por las observaciones chocarreras de un tercer personaje: el llamado por W. Süß *bómolóchos*. El coro no interviene. D: (4/8) El *pnigos* y el *antipnigos* son apéndices al *epírrhēma* y *antepírrhēma* en un tempo rápido, en versos del mismo género. Aquí los contrincantes hacen un esfuerzo para imponer su criterio. E: (9) La *sphragis* es un juicio sobre el debate y sólo es posible cuando se ha llegado a una solución satisfactoria desde el punto de vista del coro.

4. Parábasis

Casi siempre hacia el centro de la pieza, el coro se dirige al público para ejecutar un interludio que interrumpe la acción y sirve para que el autor entre en debate personal con sus enemigos y exponga su punto de vista. Se divide en las siguientes partes: *kommation*, *parábasis* propiamente dicha, *makrón* (o *pnigos*), *strophe* (o *ode*), *epírrhema*, *antístrophos*

(o *antôidē*) y *antepírrhema*.

A: Kommation. Es una breve exhortación a comenzar la parábasis, hecha probablemente por el corifeo. *B: Parábasis* propiamente dicha, siempre en tetrámetros trocaicos catalécticos. En un principio, su contenido era independiente de la línea argumental. El coro (seguramente con acompañamiento musical) alaba o defiende al poeta o critica al auditorio. Más tarde se va integrando en la acción dramática (p. ej. en *Las tesmoforiantes*, en donde se hace la apología del sexo femenino). *C: Makrón* (llamado también *pnigos*) en dimetros anapésticos. Sirve para recalcar o resumir lo expuesto en la *parábasis* propiamente dicha. Esta parte, con el tiempo va integrándose en la *parábasis* hasta su posterior eliminación. *D: Oda/antoda*. La segunda mitad de la *parábasis* consta de un par de cantos, seguidos cada uno de ellos por un parlamento recitado, llamados *melos* y *antístrophos* por Hefestión, *strophé* y *antístrophos* en algunos escolios de Aristófanes y *oide* y *antoide* en otros, denominación ésta preferible, ya que teóricamente cada uno de estos cantos siempre en ‘responsión’ puede contener varias estrofas. Tanto la oda como la antoda corren a cargo del coro. En Aristófanes ambos cantos contienen por lo general invocaciones a los dioses, o tras un comienzo solemne como éste, burlas de individuos concretos. *E: Epírrhema/antepírrhema*. Su contenido es muy variado: consejos políticos, quejas sobre la situación, alabanzas y vituperios. Siempre en tetrámetros trocaicos catalécticos. La decadencia de la *parábasis* se observa en la omisión de alguna de sus partes. Las siete enumeradas sólo se encuentran en *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Aves*. En otras comedias falta alguna de ellas y *Asambleístas* y *Pluto* carecen totalmente de parábasis, lo que indica la transición hacia la comedia nueva. Ha sido objeto de debate el lugar ocupado por la *parábasis*. Para la escuela filológica alemana (Radermacher, Wilamowitz y Körte) su emplazamiento primitivo era al principio de la pieza. Para la escuela francesa (Mazon, Navarre) la *parábasis* vendría después del *agón*, seguida por el *éxodo* o salida del coro y por tanto ocuparía el centro de la pieza. Para Zielinski y Pickard-Cambridge la *parábasis* fue originariamente la parte final de la pieza. Al término de la representación, como en el teatro de Plauto o de Shakespeare, los actores se quitaban las máscaras y se dirigían al público como ciudadanos, despojándose de su carácter dramático.

5. *Escenas episódicas*. Destacaron su importancia Poppelreuter y Süß. Se sitúan después del *agón* y tienen por finalidad describir los resultados a que el triunfo del protagonista conduce. Éste se enfrenta a una serie de personajes secundarios y los despacha, bien a insultos, bien a palos. Su lengua es el ático coloquial. La escatología, las obscenidades y la sal gorda tienen en ellas su lugar adecuado. Junto a estas escenas episódicas que pueden multiplicarse sin añadir nada específico a la acción, hay otras necesarias para ésta. Son aquellas en las que se lleva a efecto el tema cómico y se pueden denominar con Koch escenas de ‘ejecución’. Mazon las dividió en escenas de ‘debate’, de ‘batalla’ y de ‘transición’ o ‘agonales’ (porque conducen a un ‘agón’).

6. *Éxodo*. Es la parte final de la pieza y en ella intervienen de nuevo los actores a cuyo cargo corría el *agón*: uno aparece derrotado y el otro como vencedor. El coro lo aclama y danza alocadamente precedido por él. Entre las escenas típicas de la segunda parte y el *éxodo* hay un canto coral (*estásimo*) de separación. Antes de entonarlo el coro, las figuras secundarias desaparecen de escena. La separación se efectúa a veces mediante el relato de un mensajero. El *éxodo* empalma de un modo directo con la *sphragis* del *agón* donde el corifeo proclamaba a uno de los contendientes vencedor. Pero las exigencias estrictamente artísticas y literarias de la trama no explican el desenfreno final de las comedias de Aristófanes, ni el episodio sexual en el que por regla general concluyen. De ahí que en el *éxodo* se haya reconocido una pervivencia del primitivo *kómos* dionisiaco y en la coyunda del protagonista con alguna figura simbólica una reliquia del *hieros gámos* (‘matrimonio

sagrado’) de las fiestas agrarias, que perduran bajo distintas formas en algunos *drómena* de la Grecia actual. 7. *La división en actos*: últimas comedias. Entre la estructuración descrita y la de la comedia nueva hay grandes diferencias. Las piezas de Menandro se dividen en cinco actos. En ellas la intervención del coro podría en cierto modo parangonarse con la caída del telón en el teatro moderno. Los actores abandonaban la escena y los coreutas, jóvenes borrachos normalmente, se limitaban a danzar en escena o a entonar un canto sin apenas relación con la trama de la pieza. Sin embargo, esa situación ya se vislumbra en las últimas piezas conservadas de Aristófanes (*Asambleístas* y *Pluto*), en las cuales las intervenciones del coro son muy reducidas. Sommerstein se propuso averiguar si la división en actos se daba en las comedias aristofánicas y, siguiendo unos ciertos criterios de segmentación basados en la indicación del canto coral, llegó a la conclusión de que *Pluto* constaba de cinco actos, así como las *Asambleístas*. En cuanto a otras piezas, *Ranas*, *Tesmoforiantes*, *Avispas* y *Nubes* tendrían también cinco, *Paz* y *Caballeros*, cuatro, y *Acarnienses*, seis. Combinando *párodo*, *parábasis*, *segunda parábasis* y *estásimos*, Hamilton llega a resultados sorprendentemente parecidos a los de Sommerstein.

Aristófanes, Comedias. Los acarnienses—Los aballeros, introducciones, traducción y notas de Luis Gil Fernández, Gredos, Madrid, 1995, p. 16-20

Obras de Aristófanes

“Acarnenses (425 a.C.), Cavaleiros (424 a.C.), Vespas (422 a.C.), Paz (421 a.C.), Aves (414 a.C.) e Lisistrata (411 a.C.) são peças que tratam do caráter político e social da cidade de Atenas, especialmente no que concerne à Guerra do Peloponeso que assolou a Grécia por 28 anos, de 431 a 404 a.C., tempo em que Atenas e Esparta lutaram entre si em busca do domínio econômico e político das pólis. A peça Vespas está incluída também nesse grupo por apresentar uma crítica à mania de processos judiciários que dominava Atenas, apontando o modo como a vida na pólis estava sendo conduzida. Aves não trata diretamente da guerra, mas propõe um escape da cidade para um mundo utópico pelo mesmo motivo que enceta a ação de Vespas. A maioria dessas peças tem em cena personagens que fazem referência a representantes políticos, como Cleão, em Cavaleiros e Vespas, e Lâmaco, em Acarnenses e Paz. 2) Em Nuvens (423 a.C.), Tesmoforiantes (411 a.C.) e Rãs (405 a.C.), encenadas pela primeira vez ainda durante a Guerra do Peloponeso, aborda-se o aspecto cultural da pólis referente à produção teatral ateniense e às novas ideias filosóficas que circulavam pela cidade de Atenas. Personagens representando personalidades culturalmente influentes de seu tempo fazem parte do elenco dessas peças, como Sócrates em Nuvens, Eurípides e Agatão, em Tesmoforiantes, e Ésquilo e Eurípides em Rãs. 3) Assembleia de Mulheres (392 a.C.) e Pluto (388 a.C.) são posteriores à Guerra do Peloponeso, diferindo das peças anteriores por se afastarem do teor das acirradas críticas ao que ocorria na política ateniense, ainda que continuem a fazer referências às condições em que se encontra a pólis. Em Assembleia de Mulheres, Praxágora, a protagonista, consegue abolir toda propriedade privada, dispondo tudo nas mãos da comunidade. Em Pluto, o desejo do herói é o de que somente os cidadãos de bom caráter tenham acesso à riqueza, mas, no fim, todos acabam sendo beneficiados”.

Kibuuka, G.F. D., A COMÉDIA DE ARISTÓFANES NA FASE DE TRANSIÇÃO, tese de doutorado, UFRJ, 2010, p. 17-18.

Estructura de *Rãs*.

1. **Prólogo** (w. 1-322). Está compuesto este elemento de una sucesión de varios episodios o escenas yámbicas, interrumpidas por una falsa párodo (vv. 209-268), con la intervención del coro de ranas, en las que Jantias y Dioniso se encuentran con Heracles, un muerto, Caronte y el mismo coro de ranas, y se nos explica, en este caso, uno de los motivos del viaje de ambos al Hades. El que se ha llamado segundo prólogo (vv. 738-813) adelantará el tema de la segunda parte de la obra, con lo que tenemos una de las modificaciones introducidas por Aristófanes en la estructura teórica antes descrita a la hora de componer esta obra.

2. **Párodo** (vv. 323-459). La forman un coro de iniciados en cultos místéricos, que aparentemente no tienen relación alguna con el tema principal de la obra. Esta pasividad del coro con relación a los problemas planteados en la obra ha sido continuamente resaltada por los estudiosos de misma. En el Comentario intentamos dar una posible explicación, a la que aquí nos remitimos.

3. **Episodios yámbicos e intervenciones corales** (vv. 460-673). Se trata de una serie de encuentros de los protagonistas con personajes, ahora del Hades (Éaco, criada de Perséfone, Despenseras y Éaco de nuevo), en los que el autor termina de describir, entreteniéndolo al espectador, el carácter, el *tropos*, e Dioniso, en una comparación con su criado Jantias favorable para la divinidad. Aunque con distinto contenido, serían estos episodios los que en el esquema teórico hemos colocado tras la *Parábasis* con el nombre de *Escenas yámbicas*, con canciones corales (*chorika*).

4. **Parhabasis** (vv. 674-737). No emplea Aristófanes aquí las tres primeras partes de la misma, como tampoco las emplea en Asamblea de las mujeres y Pluto, y sí las partes estróficas y epirremáticas, del modo siguiente:

a) *Oda* (w. 674-685)

b) *Epirrema* (w. 686-705), en tetrámetros trocaicos cat.

c) *Antoda* (w. 706-717)

d) *Antepirrema* (w. 718-737), en tetr. troc. cat.

En ellas Aristófanes, siguiendo el esquema tradicional, aconseja a la vez que critica a sus ciudadanos por la forma en la que gobiernan la ciudad de Atenas, con tal ardor patriótico, que, al parecer, según un antiguo comentarista, como ya dijimos antes, mereció por ello que esta comedia se representara una segunda vez.

5. **Episodios** (vv. 738-1499) en tetrámetros y trímetros yámbicos, entre los que se inserta un segundo prólogo (w. 738-813), y el *agon* epirremático (895-1098), con el enfrentamiento entre los dos poetas trágicos Eurípides y Esquilo, con la siguiente estructura:

a) *Oda* (vv. 895-904a), en ritmo anapéstico y principalmente yámbico.

b) *Katakeleusmós* (vv. 905-906), en tetrámetros yámbicos catalécticos.

c) *Epirrema* (v. 907-970), en tetrámetros yámbicos catalécticos.

d) *Pnigos* (vv. 971-991), en dímetros yámbicos.

e) *Antoda* (vv. 992-1003), en ritmo anapéstico y principalmente trocaico.

f) *Antikatakeleusmós* (vv. 1004-1005), en tetrámetros anapésticos catalécticos.

g) *Antepirema* (vv. 1006-1076//), en tetrámetros anapésticos catalécticos.

h) *Antipnigos* (vv. 1078-1098), en dímetros anapésticos.

Los versos 1099 a 1499 se consideran una ampliación de este enfrentamiento entre Esquilo y Eurípides, en donde encontramos, junto a breves intervenciones corales, la crítica mutua a los prólogos de sus obras (vv. 1119-1247), el episodio de *ληκύθιον ἀπώλεσεν* (. 1198-1247),

la crítica a los μέλη cantica (vv. 1248-1363), el episodio de la balanza en la que se pesa la poesía de cada uno (vv. 1365-1413), y, finalmente, el aparente cambio del motivo de la bajada al Hades de Dioniso, que en los vv. 1417-1466 dice que ha venido a llevarse al poeta con cuya ayuda se consiga la σωτηρία τῆς πόλεως, y la decisión de llevarse a Esquilo, con el correspondiente enfado de Eurípides.

6. **Éxodo** (vv. 1500-1533). Finalmente tenemos este elemento formal con las canciones de victoria, la procesión y la plegaria a los dioses. Como se puede deducir del resultado de esta rápida descripción formal de *Ranas*, Aristófanes introduce un cambio importante en la estructura de su obra, al poner el *αγων* tras la *παρὰβασις*, mientras que los episodios yámbicos, que servían principalmente para resaltar la victoria del protagonista, son colocados, con un contenido distinto, delante de la misma.

García López, J. (Ed.) *Aristófanes. Las Ranas*. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1993, p.30-33