

## LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA DE LAS RANAS DE ARISTÓFANES

Tragedia y comedia evidencian, desde el punto de vista estético, dos distintas sensibilidades, manifiestas en el material poético que elaboran, a saber, el mito y la fábula de invención personal.

El mito es un elemento enormemente fecundo de realización poética, renovable, diferente en cada trágico y, sin embargo, en el fondo, eternamente igual a sí mismo. Así la tragedia es literatura de literatura, en cuanto el mito, de por sí, aun antes de Homero, pertenece de algún modo a ella, aunque ésta sea oral. En ese doble aspecto del mito, como cosa renovada y perenne está buena parte de la validez humana general y del carácter paradigmático de toda la poesía que se basa en él.

La comedia busca esa vigencia, no en el mito que, a lo sumo, aprovecha de segunda mano para parodiarlo, sino en un argumento inventado tan libre que puede acoger personajes históricos contemporáneos como Nicias y Demóstenes de *Los Caballeros*, Esquilo y Eurípides de *Las Ranas*, más o menos simbólicos como Demos y Sócrates, o simplemente inventados como Agorácrito y Estrepstades, y la acción puede diversificarse en miles de situaciones de simple chanza.

Si aceptamos la tragedia como principal realidad poética del siglo v, y seguimos, con criterio muy discutible, el principio de evolución forzosa de los géneros literarios, pensaríamos que el mito podría haber tenido una última faz en la comedia, es decir, que la comedia hubiera podido ser, como la tragedia, mitológica.

No faltan rasgos y situaciones aprovechables en aquél para el oficio cómico.

Sin embargo, la comedia incorpora el mito solamente como realidad literaria reconocida oficialmente en la tragedia, no hace de él un trasiego directo. La razón puede estar en que la comedia nació como cosa improvisada, y ésta es una ley de género que la explicará siempre en Aristófanes, si no como una improvisación lisa y llana, al menos como una estructura literaria supeditada a la ocurrencia del momento, a una aceleración súbita del ritmo, al vuelco que produce en la acción un chiste feliz, en suma, algo extremadamente sensible a cualquier estímulo y muy celoso en acusarlo. Se hace a medida que transcurre —tal es la impresión, al menos—, y el espectador cree que él y los personajes participan tan activamente en la aventura escénica, como el mismo autor. Esto debía sacudir muy hondamente al público ateniense que venía de la tragedia, un género de permanencia argumental y de estructura rigurosa.

Además la tragedia gozaba de un prestigio que la comedia tardó en adquirir, como consecuencia de la consagración oficial de los concursos públicos. El mayorazgo de la primera sobre la segunda, lamentablemente, influye en la apreciación literaria de dos especies tan diferentes. Hay que precaverse contra la tendencia de juzgar a la una por las leyes de la otra y, por ende, de forzar el análisis hasta descubrir estructuras similares. No podemos buscar en la comedia el esquema de concatenación estricta de situaciones de una tragedia, porque, si bien respeta las partes tradicionales de la parábasis y el agón, es, en lo demás, extraordinariamente flexible.

La comedia se revela, aun en su mismo texto, un género de coparticipación estrecha entre actores y espectadores. Su fin inmediato es hacer reír, entretener, y de ahí una especie de ósmosis entre escena y público. No hay que olvidar que de ninguna manera es éste un objetivo subsidiario en el poeta, ni siquiera un modo placentero de volver accesible el enjuiciamiento de lacras contemporáneas. Por el contrario, es lo cómico que trasciende sus primeros límites de mero entretenimiento para

constituir una forma de arte paralela a la tragedia, en el afán de dar una imagen, válida por sí misma, de la existencia; no es una concesión al público para endilgarle admoniciones difíciles de aceptar de otra manera. Tiene conciencia de esa misión suya que le viene de muy remoto origen y frecuentemente recaba de su público la anuencia sin la cual la representación carecería de sentido. El espectador se siente embarcado, junto con el comediógrafo, en la misma empresa literaria. El de la tragedia contempla un destino ajeno que es, en el fondo, su propio y real destino, reflejado y expresado en la imagen del mito. La pieza se lo asocia a sí, por esa mancomunidad de destino que hay en toda existencia humana, pero literariamente se desarrolla fuera de él, jamás desciende de su solemnidad para solicitar sus lágrimas o su comprensión. El espectador debe saltar la valla que lo separa de la escena y lograr, por simpatía, la conmiseración y el terror que señaló Aristóteles. La comedia sale en busca de su público, habla de ella misma, de sus procedimientos, de los antecesores del género, se actualiza, se critica, se caricaturiza. En esto es más vivaz que la tragedia. Busca la risa y no tiene inconveniente en solicitarla directamente, en algunas oportunidades: tiene conciencia de ser espectáculo. Esto explica por qué la comedia tiene en sí el primer germen fructífero de crítica literaria, que en ella comienza por ser, simplemente, una apreciación, una reflexión —en la doble acepción de la palabra— y una ponderación de sí misma como género literario, de sus propósitos inmediatos y mediatos y del público a quien se dirige. Esta sensibilidad tan aguda de la comedia para la autovaloración debía llevarla, forzosamente, a no demorarse en lo simplemente risueño, a no ser un arte de mero pasatiempo, sino a aspirar, a su modo, a una captación universal, como la tragedia. Es imposible negarle ese mismo propósito, aunque su camino fuere distinto. Su propia sagacidad la llevó a apresar datos cotidianos reales que son, con referencia a la elaboración de Aristófanes, lo mismo que los datos míticos en la de los trágicos.

La comedia captó todo el repertorio de realidades de la vida ateniense: la política, en su significado más entrañable de vida de una comunidad civilizada, en *Los Caballeros*, la filosofía en *Las Nubes*, la poesía en *Las Ranas*. Son todos temas claves: cada uno da pie a una comedia determinada, pero, al mismo tiempo, comprende y resume los demás en una visión total. El poeta, más que hablar de la democracia, de Sócrates o de Eurípides, centra alrededor de estos tópicos esenciales una imagen universal de Atenas en función de ellos. Y lo hace justamente en un momento melancólico de la existencia de la ciudad, en que esta misma tiene conciencia de la grandeza que ha hecho posible ese triple florecimiento político, filosófico y literario, y siente que se insinúan síntomas muy seguros de decadencia y de ruina. Es de presumir que Aristófanes, como ateniense, percibió muy vivamente este contraste, y quiso dar una imagen que lo transmitiera lo más fielmente posible, como resumen de una época que iba a cerrarse definitivamente en 404.

*Las Ranas* es, precisamente, del 405, y su tema es la poesía o, mejor, la poesía en función de Atenas. Y el género poético que más brillantemente había cultivado Atenas era la tragedia, culminación de una larga trayectoria. Aristófanes lo siente, efectivamente, así, cuando cita a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero como primitivos cultores de asuntos que los poetas de todos los tiempos deben respetar<sup>1</sup>. Analiza las vicisitudes de la poesía, ve continuada esa línea de ejemplos señeros en Esquilo y advierte que se interrumpe en Eurípides. Por lo tanto nuclea en torno de estos dos autores extremos toda la parábola de la poesía trágica; en ellos se concreta la violenta antítesis de los viejos y nuevos caminos del arte, como si el primero fuera el punto de condensación de una determinada actitud vital, más que literaria, y el segundo, el elemento disolvente de modalidades que constituyen esa actitud.

---

<sup>1</sup> ARISTOPHANES, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", t. IV, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, 1946, vs. 1030-1036.

La última tragedia no había hecho sino tomar conciencia y acusar un estado de cosas que ningún ateniense podía desconocer y que encontraba sus raíces próximas en la *sofística* y las remotas en la potenciación creciente de lo especulativo, en germen, ya, en la más lejana tradición hesiódica y jónica. De esto había hablado largamente Aristófanes en *Las Nubes*, como de algo destinado a tomar peligroso incremento y a determinar una nueva postura. Este racionalismo, que lleva a una sutileza desmedida de los conceptos —producto del mismo ejercicio de la filosofía, degenerada, a veces, en virtuosismo vacuo— es lo mismo que subraya en el Eurípides de *Las Ranas*: la desvirtualización de la poesía, el haberla convertido en mero juego de arte.

Sin embargo, el criterio estimativo de Aristófanes no es unilateral: Esquilo es, también, el motivo opuesto imprescindible para una apreciación del arte trágico en sus antiguas y modernas manifestaciones. Hay una cosa importante: en *Las Ranas* no se trata de un pronunciamiento de Aristófanes en favor de Esquilo o de Eurípides, como lo demostrará el desenlace deliberadamente antojadizo del agón. Simplemente interesa la contemplación de dos fenómenos literarios diferentes, de los dos fragmentos que recomponen la poesía trágica contemporánea. Y, precisamente, por esa interpenetración que caracteriza todos los aspectos de la vida griega, éstos dejan de ser hechos meramente literarios para ser aspectos integrantes de la vida nacional, cuyo balance se hace en un momento de liquidación de valores de primera línea.

Por otra parte, el poeta no podía ensayar exclusivamente una crítica de la tragedia fundada en principios estéticos, como en un tratado para crudos. Su crítica debía ser, ante todo, una comedia. No hay que olvidar que la de Aristófanes es comedia política en el sentido griego y más comprensivo del término, espectáculo para una comunidad civil, y que ni las más altas expresiones intelectuales, la poesía y la filosofía, escapaban a la órbita de la *πόλις*. Por eso no puede extrañar que Eurípides conteste a Esquilo en *Las Ranas*, que el trágico debe ser juz-

gado por las admoniciones y los consejos, porque su misión es la de hacer mejores a los hombres<sup>2</sup>, y que, al final, Esquilo regrese con el propósito concreto de salvar a Atenas. De suerte que el planteo de nuestra pieza no es, de ninguna manera, intemporal e inespecial, ni un enjuiciamiento abstracto de la poesía trágica, sino muy concreto, localizado en el siglo v y en Atenas.

Por añadidura, la comedia es un género de convenciones, de partes fijas, de cuya observancia el comediógrafo no se puede excusar. Convenciones son sus dos partes fundamentales: la parábasis y el agón, la una por ser ajena a la ilación argumental de la obra, el segundo, por constituir el punto culminante de cualquier fábula cómica. A cambio del respeto puntual de ambas, se permite una relativa libertad con respecto a las partes intermedias, no siempre muy bien ajustadas entre sí.

*Las Ranas*, contemplada a vuelo de pájaro, parece estructurada en función de una oposición verbal, de un agón, en que cada contendiente habla de su propio arte y critica el del rival. Es una solución elemental, enraizada en los viejos agones de la comedia primitiva. El agón es lo esencial, como elemento resolutivo de la acción, es decir, medio dinámico que apresura o determina el desenlace, ya sea prefigurando el final o constituyendo de por sí el momento cumbre de la pieza. A veces representa el respeto de una norma de género, innecesaria desde el punto de vista de la acción, que sola, sin necesidad de agón, concurriría al fin. En *Las Ranas*, hay una visible hipertrofia del agón a expensas de la trama, ya que abarca, más o menos, las dos terceras partes del total. En consecuencia, la intriga resulta algo débil para sostener un agón tan extenso, que, por momentos, corre el riesgo de parecer fatigoso o, cuando menos, monótono.

Fuera de este reparo, la fábula ideada por Aristófanes es ingeniosa y no carece de la debida peripecia. Muertos los tres grandes trágicos, Dionisos, dios del teatro, emprende viaje al

---

<sup>2</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", vs. 1009-1010.

Hades, acompañado de su servidor Jantias, con el propósito de volver con Eurípides, de cuyo arte se ha prendado decididamente. Piensa con esto colmar la vacante de la escena trágica. Después de una serie de aventuras, unas más divertidas que otras, y cuyo principal efecto cómico reside en el disfraz de Heracles que ha adoptado Dionisos, con el objeto de que la indumentaria del antiguo huésped de Hades le facilite su gestión, llega a destino. Allí lo recibe, inopinadamente, un Coro de Ranas, primero, un Coro de Iniciados, después. En la morada de Plutón, Esquilo y Eurípides se preparan para dirimir la soberanía de la tragedia, que cada uno cree poder detentar en justicia. Y, a falta de juez, eligen para el caso a su ocasional visitante, a Dionisos. Llegado el agón a un punto muerto, el dios decide, más o menos caprichosamente, que se llevará a Esquilo a su regreso a la tierra.

Pocas veces el simple enunciado del argumento revela tan claramente, como aquí, la estructura de la obra. El trazado es intencionalmente elemental y está desprovisto de toda complicación innecesaria, de la manera siguiente: a) Hay dos partes diferenciadas, a saber, el viaje de Dionisos, salpicado de episodios parciales, y el certamen entre Esquilo y Eurípides. La parábasis las separa. b) Desde el punto de vista de la factura literaria son disímiles, ya que la primera es un desfile abigarrado, pero lineal y sucesivo, de pequeñas escenas, y que la segunda se caracteriza por su unidad temática, a modo de un tema con variaciones. Esto la defiende de la monotonía que supone ver enfrentados en escena, y por tan largo espacio, a dos personajes empeñados en una controversia. c) Hay una absoluta falta de simetría en cuanto a la extensión de una y otra: a la primera le corresponde, aproximadamente, un poco más de un tercio de los mil quinientos treinta y tres versos de la pieza; el resto lo ocupan, el agón y la parábasis.

Frente a la fuerte unidad temática de la segunda parte y a su considerable extensión respecto de la primera, breve y cambiante, el problema que se plantea es el de la unidad total del conjunto y, asimismo, el del ensamblamiento —si es que lo

hay— de ambas en función del todo. De modo que la cuestión podría formularse así: ¿la segunda parte es lo esencial de la comedia y la primera lo subsidiario o, a lo sumo, necesario para justificar la trama, cuando no una concesión de Aristófanes para hacerse perdonar los propósitos más serios del agón? O, por el contrario, ¿hay indicios, más o menos seguros en la primera parte, de que ésta redondea la pieza, y que hacen desestimular la hipótesis de la composición lineal que, al principio, es lo que salta a la vista?

Quedan planteados estos interrogantes hasta que el análisis nos ofrezca pistas fidedignas para la interpretación.

La pieza comienza con la aparición de Dionisos y Jantias, el esclavo que lo ha de acompañar en el viaje. El dios está disfrazado de Heracles, ya que, como se ha dicho, pretende así facilitar su cometido, por cuanto presume que allá deben tener en buen concepto al semidiós que lo precediera en semejante excursión. Jantias, sentado en un asno, carga los bagajes.

La escena no adelanta nada esencial de la situación, y es un cuadro circense típico, de payasos, previo a la representación propiamente dicha. Sin embargo, es útil desde otro punto de vista, porque revela, de entrada, que la comedia es un género que revierte constantemente sobre los espectadores. Al mismo tiempo, demuestra que Aristófanes entronca la suya en la línea de continuidad de sus predecesores. En efecto, *Las Ranas* no sólo abarca el mundo de la poesía trágica polarizada en Esquilo y Eurípides, sino también el de la comedia, representado aquí por los procedimientos tradicionales del género. Los plurales φρυσίχοις, Λύκισι κάμειψίαις (vs. 13-14) señalan a personajes cómicos estereotipados, de actitudes tan uniformes como sus nombres, y se da por admitida una serie de lugares comunes, palabras y dichos que provocan, automáticamente, una precisa reacción en los espectadores, y que son propios de los esclavos, apodados con nombres fijos, ubicados en situaciones fijas también. Todo esto constituye el mejor exponente, por lo menos uno de los más perceptibles a los ojos del público, de lo que la



comedia de Aristófanes tiene de oficio, y de oficio considerablemente ejercitado. Este primer diálogo revela, en su intrascendencia, el agobio de semejante herencia, la monotonía de los esquemas cómicos tradicionales, con sus personajes indiferenciados y sus expresiones formularias. Sería un hecho normal que el poeta fuera consciente de esta situación y que lo expusiera en la parábasis; lo curioso es que esa conciencia del género literario comedia alcance a sus propios personajes, y que por ello sepamos de sus limitaciones. En el fondo, es característica de una fase extrema de la evolución cómica y, también, de una condición precaria inherente a su misma naturaleza: la similitud de toda situación reidora, que va desde el estímulo que la provoca hasta su desarrollo y desenlace.

Jantias acusa una fisura en su calidad de personaje que, a la par que permite emparentarlo con los esclavos de la antigua comedia, lo distancia de ellos por la lucidez con que aprecia su filiación. Sin embargo, es Dionisos, como personaje de comedia y como dios del teatro, el que permite, más acabadamente, mantener ese doble punto de vista, el cómico y el de valoración crítica, sin que nunca pueda hablarse de escisión ni de desdoblamiento. Su figura, explotada en concretas posibilidades cómicas y explayada en su real condición divina, ofrece una amplia veta paródica, que es lo que da unidad al doble planteo. Esto significa llamar la atención desde el comienzo sobre Dionisos y su ambivalencia cómico-crítica.

Un detalle más: Aristófanes reconoce convenciones de género y, simultáneamente, las caricaturiza y se rebela contra ellas, en esta escena, en apariencia, de rutina. So pretexto de que Dionisos evite que Jantias caiga en las pullas acostumbradas, él mismo las dice, con lo cual la comedia manifiesta la particularidad a que aludiéramos más arriba, de que sin dejar de ser arte de entretenimiento, sin renegar de sí misma, nazcan de ella atisbos cada vez más notorios de autocrítica.

Sigue un juego de palabras sobre el verbo φέρω, que está dentro del mismo tono del primer diálogo. Algo así ofrece *Los Caballeros* al comienzo de la acción, con el verbo βλώσκω. Estos

retruécanos gustan al público, y sabemos que no sólo al ateniense, sino al de todas las épocas. En la comedia este tipo de escenas sirve de preparación al espectáculo mismo, de ejercicio previo para el autor y como elemento que entona al espectador y que afina su sensibilidad para un tipo determinado de representación. La creación del clima dramático correspondiente se logra con estos ex abruptos, cuya intención permanece ajena a todo sentido argumental. La prueba está en que tales pasajes caben holgadamente en cualquier lugar de la pieza, son intercambiables, pero también imprescindibles desde el punto de vista estructural y de la atención del espectador que, por breves minutos, se absorbe completamente en ellos. Como el interés que despierta la trama de una comedia no es nunca tan tiránico como el que se deriva de una tragedia, forzosamente aquélla debe incluir episodios adventicios que compensen, momentánea y sucesivamente, la expectativa por el verdadero desenlace.

Después de esta breve escena de treinta y siete versos, Dionisos llega a la casa de Heracles, de quien recabará informes de viaje. El efecto cómico es, primordialmente, de carácter visual: Dionisos y Heracles se enfrentan vestidos de manera idéntica. El diálogo aclara la misión de Dionisos, que es traer de vuelta a Eurípides.

Pero detrás de este diseño burlesco, hay un propósito muy serio: hacer un inventario de los trágicos supérstites todavía en el año 405. Ante todo, Aristófanes quiere eliminar del planteo un nombre que, sin duda, le estorba para sus fines, el de Sófocles, de aristas menos propicias para la caricatura. Y como advierte que la omisión no puede hacerla sin una justificación, ensaya algunas para salir del paso. Por otro lado, la eliminación puede explicarse por la estructura predominantemente agonal de *Las Ranas*. En toda comedia, el agón concluye por resumir en dos términos opuestos todo el planteo cómico que, por ser tal, ha sido más o menos difuso hasta ese momento. El público tiene así, gracias a esa síntesis dual, una visión simplificada, un esquema estilizado del conflicto, un mecanismo dramático que condensa y provoca, muy naturalmente, el desenlace de la tra-

vectoria general de la pieza. Y en la que nos ocupa no sólo hay un agón desmesurado, sino también esbozo de otro accesorio, como se verá en el curso del análisis. Además, la sucesión de diferentes escenas concentra generalmente la atención del espectador sobre dos personajes de primer plano, procedimiento que se vincula con los orígenes de la comedia y de la tragedia. En otras palabras, Aristófanes reduce las instancias de un planteo dramático a las dos que exige el agón.

Después de mencionar otros nombres familiares a los espectadores, se habla de los sucesores de Eurípides, esa caterva de "poetitas", de "mocitos que hacen tragedias", *μειρακύλλια τραγωδίας τοιοῦντα*. Infestan todas las épocas y se los caracteriza como *λαλίστερα, ἐπιφυλλίδες, στωμόλμυα*.

Hay una notable sutileza en todo esto: Aristófanes se propone caricaturizar a Eurípides, pero su devoto, Dionisos, en lugar de hacerlo directamente, presta los rasgos euripideos, demasiado inconfundibles para que el público se equivocara, a sus epígonos. Los llama *λωβήτα! τέχνης* y cuando quiere oponer a éstos un modelo de poeta *γόνιμος*, el dios cita a Eurípides. Pero estas citas son, justamente, ejemplo de *λαλίστερα, ἐπιφυλλίδες* y *στωμόλμυα*, de los defectos antes enjuiciados.

En suma, la escena de Heracles, de un diseño teatral muy hábil, contiene el planteo fundamental de la pieza, después de la primera entre Dionisos y Jantias, que ha sido un intento de acomodar la sensibilidad del espectador al futuro desarrollo escénico.

El juicio de Aristófanes sobre la tragedia contemporánea se destaca nítidamente: el panorama se reduce a Sófocles, que queda al margen de la cuestión por lo señalado más arriba, y a Eurípides y sus coetáneos. Muerto éste, sobreviene la crisis que el comediógrafo radica no tanto en la carencia de valores actuales cuanto en la culminación de un proceso de evolución literaria cuyo máximo exponente ve en el último de los grandes trágicos. La admiración fanática que Dionisos le tributa es el testimonio aristofanescos de una popularidad euripidea innegable. Y es también la premisa indispensable para la peripecia del

agón, es decir, para el pronunciamiento del Dios en favor de Esquilo. Las causas de esa popularidad, aparte de otras razones literarias, habría que buscarlas en ciertas concesiones de Eurípides a su público, que tuvo la habilidad de legitimar como naturales reacciones de la nueva sensibilidad frente a la tradición mítica. No se puede, en verdad, desestimar la lógica transformación del mito, como elemento virtualmente permanente de la literatura griega, por obra de la renovada mentalidad de las sucesivas generaciones que lo explotaron, ni el inevitable desgaste del material argumental. Todo esto podía y debía suceder, necesariamente, sin Eurípides. Pero le cupo la misión de concretar, en escena, mancras que existían potencialmente en el mito, en una estilización progresiva que se distancia considerablemente del arcaísmo de Esquilo. En este sentido representa la distensión máxima en los procedimientos del género: acumulación de intrigas secundarias sobre el esquema tradicional de las leyendas, que acicatea el interés por las alternativas de la trama, complacencia en la minucia del episodio aislado, exposición retórica, impulso lírico desasido de la realidad en coros incidentales y consiguiente subalternización del contenido de la saga, arcaísmo deliberado y escenas de vanguardia. Algunos de estos elementos, contradictorios entre sí, muestran la búsqueda de nuevas soluciones para viejos planteos y conducen, inevitablemente, a un equilibrio dramático muy precario. La desigualdad de medios con que trata de abarcar la realidad escénica hace a Eurípides caricaturizable, por ejemplo, patéticos discursos sobre un fondo de intriga melodramática, cuya enmarañada complejidad deslucen la sencillez del monólogo trágico auténtico y ribetea grotescamente la situación, la irrupción de un lirismo desbocado en el estésimo contiguo a un episodio de corte doméstico, etc.<sup>3</sup> Esquilo y Sófocles ofrecen también algunas, muy

---

<sup>3</sup> THEODOR KOCK, *Ausgewählte Komödien des Aristophanes* erklärt von... drittes Bändchen. *Die Frösche* (Weidmannsche Buchhandlung), Berlin, 1856, pág. 25, anota: "Wie Aristophanes in den Wolken den Sokrates als den Vertreter der Sophistik angreift, so verfolgt er den Eurípides als den Vertreter der entarteten Tragödie"...

escasas, desigualdades de este tipo, pero son esporádicas y no comprometen la solemnidad del espectáculo. En Eurípides, Aristófanes siente que esto conforma, en cambio, su óptica teatral, su modo de expresar la tradición mítica y, quizás, de salvarla de alguna manera para la posteridad.

El pasaje analizado contiene tres citas: una, arreglada, de la *Melanipa*, la segunda, de *Las Bacantes*, la tercera, del *Hipólito*<sup>4</sup>. Corresponden a tres enfoques del estilo euripideo, la metáfora desrealizada, la imagen que abraza elementos reales e irreales, la sutileza retórica, todo lo cual se pliega a la instantaneidad exigida por el ritmo de la comedia y formaliza una síntesis sustancial del estilo parodiado.

En resumen, las dos escenas iniciales abarcan el "status quo" de la poesía dramática de las postrimerías del gran siglo de Atenas. Ya vimos que, en la primera, *Las Ranas* incorpora una valoración de la comedia, que se suma a la de la tragedia, en la segunda: aquello como factor de equilibrio del cuadro y como exigencia que rebasa los límites de lo que pudiera haber sido una acotación parabásica, para incluir su propia imagen en el curso mismo de la acción.

Pero todas estas apreciaciones forman parte de una comedia, y Aristófanes puede detener o postergar la crítica en el momento más oportuno, de sugerir apenas el tema y de seguir adelante. Cuando Heracles aventura su juicio en el verso 106, Dionisos responde con el 107: *ζειπνεῖν με εἰζασκε*, lo cual equivale, en buen castellano, a "zapatero, a tus zapatos". Un chiste diluye un planteo que, proseguido, adelantaría prematuramente la marcha de la acción y que, por el momento, interesa que sea solamente un esbozo. Es decir, hay un esquema cómico, dado por la fábula, en el cual aflora, intermitentemente, el planteo de fondo. El logro de Aristófanes consiste en mantener, en primer plano, el tono vivo y ágil de la comedia y mostrar, con hábiles alternativas, rasgos fugaces pero esenciales de la realidad literaria de su época. Esto lo obliga, en la ejecución de *Las Ranas*,

---

<sup>4</sup> Cfr. notas 1, 2 y 3 de V. Coulon a la edición citada de la pieza.

a una marcha sinuosa, en que el hilo argumental se estrecha con frecuencia para dar paso a escenas aisladas o a conatos de tales. El procedimiento impone al espectador de los datos necesarios para la comprensión del conjunto y, por otra parte, la brevedad de esas incursiones no alcanza a apartarlo del argumento cómico. Lo versátil de la comedia favorece esta movilidad en los puntos de vista, pero, además, la escena Dionisos-Heracles evidencia gran pericia en las transiciones dramáticas y en el uso de recursos técnicos para resaltar un cuadro. En efecto, con el fin de destacar el impacto óptico que recibe Heracles al abrir la puerta y enfrentarse con Dionisos, vestido exactamente como él, Aristófanes los traba en diálogo —versos 38-40— para enseguida iniciar un aparte entre Dionisos y Jantias —versos 40-41—, que mantiene la expectativa por la insospechada reacción de Heracles, exacerbada todavía por la risa que impide hablar al semidiós. Después se reanuda el primer diálogo, con espaciadas intervenciones del criado. El brevísimo cambio de palabras intermedio varía, por un instante, el punto de referencia óptico y dramático del espectador y acicatea su interés por la escena interrumpida. Con finas transiciones se encadenan los tres momentos de la escena: efecto cómico sobre Heracles de la aparición de su doble, Dionisos; introducción al tema de Eurípides y balance de la situación de la tragedia; anticipación de las peripecias del dios en su viaje, para lo cual, después del análisis, mitad serio y mitad risueño del tema central, pasa al problema muy concreto de cómo llegar al Hades y proveerse de las comodidades indispensables en el trayecto, referencias que pide encarecidamente a Heracles. Esta última información previa no tiene el sentido de los prólogos anticipatorios de Eurípides, a modo de exposición teórica y esquemática del desarrollo ulterior, sino que permite explotar el argumento cómico dos veces: una, excitando la fantasía, y otra, trayendo oportunamente a escena los hechos previstos. Es de observar aquí, que no se anuncia, en el itinerario de Dionisos, la aparición del Coro de Ranas, por lo cual su encuentro tendrá, luego, toda la frescura

y novedad de un hecho inopinado, según el don de improvisar en la ocasión, característico de la comedia.

La pequeña escena de Dionisos y el Muerto, a quien quiere contratar para la conducción de los bagajes y el alivio consiguiente de Jantias, es muestra de cómo la comedia ofrece un diseño flexible y propicio para insertar una escena subalterna <sup>5</sup> y ociosa desde el punto de vista del desarrollo dramático, pero que concentra, momentáneamente, la atención del espectador, absorbida por estos pasajes aislados y sucesivos en el orden de la representación, cuya instantaneidad los hace brillantes y eficaces en su comicidad.

Un gráfico de la unidad de interés, desde el ángulo del público, podría estar representado por círculos tangenciales, entos perfectamente concluidos dentro de sí mismos, unidos —un poco accidentalmente— por una cohesión total de sentido. El gusto por el episodio aislado, que había inaugurado Eurípides, llega aquí a su punto máximo por razones de conveniencia de género, ya que el entretenimiento del público prefiere esta variedad de motivos, antes que la unidad rigurosa y monotemática de la tragedia.

El fragmento es sorpresivo, incidental, de duración insignificante, si tenemos en cuenta la longitud de la pieza; aparece en él un personaje "ad hoc": todo hace creer en una improvisación de Aristófanes. Sin embargo, está cuidadosamente preparado, y la ocurrencia de Jantias de los versos 167-168 resulta del agobio soportado desde el comienzo. Por otra parte, dado el diseño fantástico de la comedia, el recurso del Muerto no sorprende excesivamente.

La tragedia lleva implícito el clima de irrealidad del mito, una dimensión que aumenta la distancia del espectador al modelo escénico y que, paradójicamente, la acorta, acentuando su carácter de vicisitud simbólica de la existencia humana. Eurí-

---

<sup>5</sup> "Einlagsszene" la llama Ludwig Radermacher en *Aristophanes' "Frösche"*, Einleitung, Text und Kommentar. Zweite Auflage besorgt von W. Kraus (Rudolf M. Rohrer), Wien, 1954, pág. 160.

pides había colmado de realidades excesivamente prosaicas los viejos moldes, mitigando el alto grado de irrealidad que fluye permanentemente de ellos. El proceso de la comedia de Aristófanes es inverso: parte de la realidad concreta de todos los días, de cuyo compromiso no puede renegar por tener en ella su fuente, y busca la evasión, ya que no en el mito, en la fantasía, que multiplica las facetas de su universo poético, distorsiona las contingencias posibles y aligera el lastre de la realidad humana inicial.

No obstante, *Las Ranas* es un caso particular, por cuanto el espectador, desde el comienzo, se ve abocado a un planteo fantástico, y una de las razones más poderosas de su efectividad cómica reside en que todo ese mundo sin asidero real asimila la realidad doméstica y ciudadana que, en otras piezas, es el punto de partida. Por consiguiente, los personajes dicen cosas que no conciben con su verdadera personalidad, o abrazan, simultáneamente, el plano de su ser auténtico y de su ser simbólico, como las Ranas que titulan la obra, o hay que entender sus palabras por inversión, como en el verso 177, declamado por el Muerto. De esta manera, nunca el punto de enfoque es estático ni el desarrollo dramático, uniforme. Las palabras del protagonista de nuestra escena son graciosas porque las pronuncia un muerto, en una situación muy peculiar, única, irreditable; de lo contrario, no pasarían de ser una escena de mercado, un regateo de feria. Es decir, hay una transposición de esquemas que, ajustados a determinados personajes y situaciones, logran el clima cómico, porque el espectador aprecia la ficción que apunta, audazmente, hacia lo extemporáneo y absurdo, sobre un fondo muy concreto y real.

Sigue la escena de Caronte, encargado de transportar a los viajeros a través del Aqueronte, en el *πλοιαρίω τυννουτιφι*, el "barquito así de chiquito" que le anunciara Heracles<sup>6</sup>. Está íntimamente relacionada, por lo que se verá después, con el primer pasaje lírico de la comedia. Su marcado sentido de tran-

<sup>6</sup> Cfr. v. 139.



sición crea la necesaria expectativa por la aparición de los coreutas, sensibiliza al público para la futura escena coral<sup>7</sup>, ya que la precede y la sigue inmediatamente.

Por lo demás, el pasaje no tiene más significación que el color local que le otorga Caronte, un efecto obtenido por la propia gravitación del personaje mitológico que, con su mera presencia escénica arrastra una larga tradición. Las figuras del mito tienen un relieve, un espesor que las condiciona, en cierta manera, antes de actuar. Aristófanes no necesita acabar a Caronte, sino sólo exponerlo, establecer contigüidad óptica entre él y su público. No le interesó desarrollarlo, desplegar todas sus posibilidades dramáticas: hizo del barquero un personaje subsidiario dentro de una escena subsidiaria. Es interesante comprobar cómo el poeta supo resaltar y oscurecer alternativamente detalles en esta serie de episodios de la primera parte de *Las Ranas*; cómo restringió el crecimiento de algunos personajes para que no excedieran los límites ceñidos de una escena secundaria, resguardando así la economía general de la pieza. Esto es particularmente notable en un género como el cómico, mucho más libre que la tragedia, y asediado constantemente por el acicate de la improvisación y la fantasía. Fácilmente Caronte se le podría haber ido de las manos y adquirido una vida propia, pero Aristófanes mantiene, con la apariencia de la mayor espontaneidad, un extremado rigor de estructura y un fino sentido de equilibrio dramático.

Aquí el espectador esperaría el párodo. Se oye, es cierto, por primera vez en lo que va de la pieza, un coro. Se oye, porque es presumible que, de acuerdo con la escenografía de la época, las Ranas, que de ellas se trata, no aparecieran ante el público, y que esta escena fuera apreciada por él sólo auditiva e imaginariamente<sup>8</sup>.

Este Coro fantasma lo es doblemente porque aparece en la pieza una única vez: el Coro de Ranas, que da nombre a la

<sup>7</sup> L. Radermacher cree que el ὠ ἰπὸκ, ὠ ἰπὸκ de Caronte no se anticipa casualmente. Op. cit., pág. 168.

<sup>8</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", pág. 96.

comedia, no es su coro estable. Es un παραχορήγημα<sup>9</sup>, un coro accesorio, secundario, y pronto cederá su lugar al de Iniciados.

Naturalmente, surge un montón de interrogantes sobre los motivos que impulsaron a Aristófanes a la elección de las Ranas para integrar este Coro incidental y, muy particularmente, si ella tiene algún significado dentro del organismo de la obra o es, simplemente, un intermedio burlesco que persigue un fin coreográfico.

Comenzaremos por el análisis de este Coro, antes de que respuestas prematuras comprometan, "a priori", la interpretación.

Ante todo, como canto alterno entre Dionisos y las Ranas, no tiene forma estrictamente paródica, si tenemos presente la del párodo clásico, pero sí recuerda la de algunos de Eurípides, en que la expresión lírica se contagia a uno o más personajes. Se compone así un cuadro musical generalizado, que sería muy ambiguo juzgado con antiguos criterios.

En segundo término, y como quedó puntualizado antes, la escena de Caronte está estrechamente vinculada a ésta: los diálogos de Dionisos y el barquero sirven de marco al del dios y las Ranas. Es muy importante que sólo participen ambos de este retruécano lírico, y, para esto, Caronte se niega a transportar a Jantias, por ser esclavo. Un pretexto antojadizo, como muchos recursos de Aristófanes, pero que revela, bien a las claras, su intención de reducir, con miras a una composición agonal, a dos los personajes. Caronte reaparecerá después.

Si suponemos que la escena no es visible para el espectador, hay que admitir que toda la expresividad está confiada a la palabra cantada, al ritmo y a la melodía. De esta última no podemos juzgar; del segundo queda el esquema métrico, nada difuso, sino bien diferenciado—como lo ha señalado la crítica<sup>10</sup>—en dos opuestas modalidades que personalizan a Dionisos y a las Ranas. Se ha preferido un sistema de troqueos y yambos, bas-

<sup>9</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 168.

<sup>10</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 170.

tante libre, en lugar de la forma estrófica que hubiera obligado a respensiones simétricas, a un ritmo excesivamente monótono y a mantener el tono inicial, cosa que suele estar muy lejos de lo usual en el poeta. La flexibilidad métrica de este Coro se amaña dócilmente a la necesidad de individualización de los oponentes, por medio de distintos perfiles melódicos.

El canto comienza con estribillo trocaico, incisivo, de las Ranas, y una serie yámbico-enoplia seguida por un primer diálogo entre Dionisos y las Ranas, en donde mantienen, escrupulosamente, las unas, su estribillo descendente, y el otro, contrarréplicas ascendentes; sigue una segunda tirada de versos trocaicos a cargo del Coro y otro diálogo, métricamente igual al anterior; finalmente, un tercer discurso trocaico de las Ranas y un último diálogo en que Dionisos, ocasionalmente, toma la ofensiva, esgrime el estribillo de sus rivales y adopta su tema melódico alternado, a veces, con el propio. El "in crescendo" dura hasta que el dios logra acallar al Coro<sup>11</sup>; el estribillo βρεκεκεκεξ κααξ κααξ da la tónica y, aunque no hay estructura estrófica, se nota cierta regularidad y equilibrio no rigurosos, ya que las Ranas alternan su himno con diálogos chispeantes, y este canto alterno interfiere, por tres veces, la monodía de los coreutas.

De este esquema de tres cantos y tres diálogos no surge una estricta asignación de yambos a Dionisos y de troqueos al Coro. En el comienzo —haciendo omisión del estribillo— predomina el ritmo yámbico, más cadencioso y ondulante y apropiado para el himno de las Ranas. Dionisos, al final entrecruza yambos con troqueos y esta abrupta alternancia rítmica marca una culminación muy enérgica de la escena, desde el punto de vista musical<sup>12</sup>. En resumen, el esquema métrico, bastante caprichoso como para configurar una estructura rígida en que cada personaje conserve, estrictamente, su línea melódica y rítmica, es, sin embargo, suficientemente claro para delimitar un contra-

<sup>11</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", pág. 97, nota 6.

<sup>12</sup> L. Radermacher atesigua, simplemente, la atribución de yambos y troqueos a Dionisos y las Ranas, a medida que analiza el esquema métrico. Cfr. págs. 168 y sigs.

punto elocuente y hacer perceptible, por el lado auditivo, al público, la controversia entre Dionisos y el Coro.

Veamos ahora el esquema lógico. Comienza éste con una invitación al canto y al canto en honor del dios Dionisos, expresada en el subjuntivo exhortativo  $\varphi\theta\epsilon\gamma\zeta\acute{\omega}\mu\epsilon\sigma\theta\alpha$ <sup>13</sup>. Se patentiza aquí la ambigüedad del personaje Dionisos, deidad del teatro y antagonista ridiculizado de *Las Ranas*, manejada hábilmente por Aristófanes y que es donde reside, fundamentalmente, la comicidad de la primera parte de la pieza. El mismo hijo de Zeus, a quien cantó el coro en oportunidad de las Antesterias, quiebra la seriedad del himno con chistosas interrupciones, y el engolado estribillo de los coreutas, se transforma en él en una provocación mordaz. Hay dos planos muy finamente delineados: el que señala los versos 209 a 220 inclusive, de evocación lírica retrospectiva, de colorido litúrgico y hasta de estructura sintáctica muy propios de un himno, y el de los versos 221 a 228, que cambia bruscamente la acompasada marcha del canto y, también, la serie de precisiones de lugar y tiempo dadas por las oraciones subordinadas. Grande es la audacia del poeta en esto de servirse de un dios como motivo de inspiración lírica y como protagonista de una situación cómica, alternativamente.

Sigue el primer diálogo, que acusa un decidido cambio de tono, con el comienzo de la querrela entre Dionisos y las Ranas. Estas alteraciones súbitas demuestran que la comedia difícilmente puede mantener la uniformidad de tono —de un himno, por ejemplo—, y que gusta, por el contrario, de aunar la solemnidad con el diálogo muy sencillo y casi prosaico. Las transiciones con que el género sorprende siempre, dan la nota de improvisación o, por lo menos, la apariencia de tal, aunque el pasaje haya sido fruto de la más seria elaboración poética.

La estructura descripta, de una tirada lírica del Coro seguida de un diálogo burlesco con Dionisos se da dos veces más en lo que resta del pasaje examinado. El solo de las Ranas conserva la suficiente ilación, en sus tres fragmentos, como para que los

<sup>13</sup> Cfr. v. 213.

diálogos intermedios resulten verdaderas interferencias en su continuidad y se aprecie el cambio de enfoque a que nos referíamos más arriba.

Al final del primer altercado, en los versos 226-227, Dionisos dice: ἀλλ' ἐξόλοισθ' αὐτῶ κοαῖ· οὐδὲν γὰρ ἐστ' ἀλλ' ἤ κοαῖ. Y las Ranas responden con el segundo fragmento de su monodia, en que declaran ser favoritas de las Musas, de Pan y de Apolo, las divinidades protectoras del arte y de la poesía, en orden creciente de dignidad. Los coreutas están dibujados sobre un trasfondo retrospectivo de fiesta dionisiaca, definidos en función de su estribillo como seres dilectos de los dioses, consagrados siempre, exclusivamente, a cantar. Su canto es la razón misma de su existencia, como dice el dios y corroboran ellas.

La técnica de Aristófanes en los coros zoomorfos consiste en atribuirles un tema lírico que no repugne, en su sentido literal, a la condición primitiva de los coreutas —aquí las Ranas—, pero que, al mismo tiempo, dibuje simbólicamente el verdadero contenido de la pieza, en este caso, la poesía. Para personificar a los poetas y, sobre todo, a los poetas novísimos, nada mejor que estos animalitos, más o menos melodiosos y ferozmente obstinados en croar a pleno pulmón, y que se creen, con un engreimiento supino, predilectos de las Musas.

Después del segundo diálogo, que marca nuevamente un descenso de tono hacia lo abiertamente cómico, las Ranas vuelven a defender su derecho al canto, proclaman su alborozo al hacerlo con lluvia y con sol, en medio de burbujas, zambullidas y en todas las circunstancias posibles.

El último encuentro señala la culminación del agón entre Dionisos y el Coro, con la victoria del primero. La competencia se ha cumplido a propósito de algo fútil, absurdo, si se quiere, como es la repetición de un estribillo.

Desde el punto de vista de la conexión del pasaje con la totalidad de la comedia, Radermacher observa que es "ein Abenteuer wie vorher das Zusammentreffen mit Charon und nachher das mit der Empusa. Tatsächlich setzt sich die dramatische Handlung fort und die Liedform est nur eine andere

Einkleidung, aber sie unterbricht sehr glücklich die gleichmässige Folge von reinen Dialogszenen" <sup>14</sup>. Con todo, una interpretación literal del pasaje en que Ranas y Dionisos configuren un momento más, y sólo eso, en el curso de la comedia, lo explicaría superficialmente como una brillante ocurrencia de Aristófanes. El título de la pieza está indicando que, sin quitarle el atractivo de lo inesperado —el encuentro con las Ranas no fue previsto por Heracles— el poeta plantea veladamente el problema de la nueva poesía, que es el tema fundamental de la comedia.

El himno de las Ranas es, poéticamente, una estilización, está conformado de acuerdo con las reglas de la nueva poesía, de la de Eurípides, para mayor claridad. Y Dionisos, por muy caricaturizado que esté, es siempre el dios del teatro que, aunque baje al Hades con el propósito de regresar con Eurípides, concluye por llevarse a Esquilo.

Una interpretación simbólica del personaje Dionisos se encuentra ya en la *Einleitung* a la edición de *Las Ranas* de Theodor Kock. Su planteo es el siguiente: el propósito del poeta es demostrar que las obras de Esquilo son más adecuadas para revitalizar a Atenas que las de Eurípides. Para ello debe escenificar una competencia entre ambos, y hacer que un ferviente admirador de este último otorgue el triunfo a su oponente. Nadie mejor que el público ateniense, y como éste no puede descender en masa al Hades y no resulta aquí una personificación al estilo del Demos de *Los Caballeros*, se impone Dionisos, "der Gott Publicum", como su representante <sup>15</sup>.

En verdad, Dionisos es un personaje sumamente refractario a cualquier intento de encasillamiento; la versatilidad de su conducta dramática, que hemos tratado de subrayar en cada caso, hace difícil una definición unívoca. Cada vez que el espectador cree sorprenderlo en una actitud significativa, resulta él el sorprendido con un rasgo contradictorio. La vitalidad exube-

<sup>14</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 168.

<sup>15</sup> THEODOR KOCK, op. cit., pág. 32.

rante del personaje, que lo hace inasible, recoge y actualiza la esencia del mito dionisiaco, íntimamente vinculado al ciclo de la vida y de la muerte.

La tesis de Kock es interesante porque intenta un ahondamiento de su figura e incita a reflexionar sobre la simbología del mundo de Aristófanes. No obstante esta fecunda posibilidad que deja abierta, debe ser tratada cautelosamente para prevenir toda interpretación simbólica sistemática. Una comedia no puede ser una maraña de símbolos y alegorías que el autor se complazca en urdir con esoterismo premeditado. La comunicatividad propia del género sufriría desmedro si el espectador se viera obligado a una constante transposición simbólica de personajes y escenas. Sin embargo, también es cierto que Aristófanes usa algunos de sus coros —y acentuamos el sentido instrumental de la palabra— con una distensión metafórica de su significado real. De elementos concretos como nubes y ranas, el poeta abstrae los rasgos más gruesos y pintorescos, la hinchazón vacua de las nubes, el parloteo melodioso de las otras, en todo caso lo que los distingue hasta el ridículo de la caricatura. Esta reducción de virtualidades a una sola produce siempre esquemas un tanto estereotipados, pero todo coro, tanto trágico como cómico, lleva en sí el sello de una modalidad típica duramente conseguida —y no como meta sino como resultado ineludible— en el proceso de ajuste que exige la asimilación de un poema coral dentro de una estructura dramática.

Si a nubes y ranas no les reconocemos otro significado que el literal, sus respectivos coros tendrían una función meramente decorativa dentro de la economía de la pieza. Si, en cambio, admitimos en este Coro incidental una segunda intención del poeta, la de sugerir, tras la solución convencional de este pequeño agón —como no podía ser menos— que la nueva poesía, puro *κοζξ κοζξ*, “juguete” y “hojarasca”, es vencida, arbitrariamente, eso sí, por Dionisos, el dios del teatro, que representa la tradición y su historia, la esencia permanente del género; y, también, la de dibujar simbólicamente, por anticipado, en la primera parte, lo que habría de explayar en el gran agón de la

segunda, cobra un sentido funcional no sólo el Coro de Ranas en sí, sino que, sobre él, se puede fundamentar un criterio de unidad de la pieza. Porque, precisamente, este breve Coro accesorio, que sólo abarca cincuenta y nueve de los mil quinientos treinta y tres versos de la obra, prefigura la solución del agón entre Esquilo y Eurípides, que se resolverá, también arbitraria y convencionalmente, con el triunfo del primero, del arte trágico tradicional sobre el nuevo. Si este Coro es algo más que un "intermezzo" coreográfico, si se le puede asignar gravitación dentro de la trayectoria general, el esquema de *Las Ranas* se equilibraría más armoniosamente: la primera parte contendría el planteo de la situación de la tragedia ateniense, en la escena de Heracles, y un anticipo del agón entre los dos trágicos, en un primer Coro secundario, lo cual compensaría la prolongada contienda verbal de la segunda parte. De esta manera no extraña que este Coro dé su nombre a la comedia entera, porque explica la unidad de sus partes. Frecuentemente se ha señalado la endeblez de la estructura de *Las Ranas*, como si el verdadero cuerpo de la comedia se contuviera sólo en la segunda parte, y la primera fuera una serie de motivos de entretenimiento alineados, pero sin mayor significación funcional dentro de la comedia. Parece evidente, por el contrario, que la elección de un coro de ranas no es casual, que éste caricaturiza la nueva postura poética que personalizará Eurípides y contiene, en escorzo, un anticipo burlesco de la segunda parte, con lo cual queda asegurada la unidad del todo.

Naturalmente que, para asignar esta relevancia al Coro de Ranas, hay que ver en Dionisos otra cosa que un payaso ocasional. El mérito de Theodor Kock es haberlo observado claramente. Dionisos, encarnación del público ateniense, se compagina bien con su función de juez en el agón, con su inicial preferencia por Eurípides y, en general, con todas las situaciones risueñas por que atraviesa en el transcurso de la pieza. Una de éstas sería el percance con el Coro de Ranas, si lo entendemos simplemente, como una etapa más del desarrollo lineal de la primera parte.



Sin embargo, esta interpretación tiene el inconveniente de vincularse muy tangencialmente con la auténtica personalidad mítica y cultural de Dionisos. El público es un elemento imprescindible del teatro, por cierto, pero uno solo de ellos, no alcanza a totalizar el significado del género. Y tal como está planteado en *Las Ranas* el conflicto entre la nueva y la vieja poesía dramática, Dionisos es allí juez y parte, dirime el agón y aparece personalmente interesado en la elección, está por encima de su actuación circunstancial y, por supuesto, de sus acrobacias cómicas. Cuando Esquilo y Eurípides se miden, lo hacen sobre instancias virtualmente reconocidas por ambos como caracteres fijos del género que sirven: prólogos, monodias, temática, estilo. Se sienten arraigados a una tradición que los conforma y cultores de una especie teatral rigurosamente ajustada a convenciones respetadas. Todo esto está corporizado en Dionisos, en cuyo honor se hace teatro. Por otro lado, esta atribución es perfectamente lógica si se repara en que responde a la historia personal del dios, a lo que de él sabemos al verlo aparecer por primera vez en escena, a esas cosas consabidas y tácitas en que eran tan expertos los espectadores atenienses. El mito —del que también nace Dionisos—, como instrumento literario, premodela a sus personajes hasta el punto de que basta su presencia escénica, o su mención en la épica y la lírica, para que todo el acervo legendario de siglos que rebulle en sus entrañas, se actualice sensiblemente ante el espectador o el oyente. Es una peculiaridad estética que suscita, automáticamente, una imagen esquemática, susceptible de transformarse en cada momento poético. Dionisos es una criatura mítica y, además, bajo su advocación están los festivales del teatro, es el teatro mismo que, en la ficción de Aristófanes, va en busca del trágico ideal que procure su supervivencia, y con ella, la de la ciudad entera. Esta dimensión del dios por ser la más comprensiva, abraza holgadamente el sesgo acentuado por Kock.

La reaparición de Caronte redondea la escena, enmarcándola, según un procedimiento frecuente en Aristófanes. Con el pasaje de Empusa, un monstruo cuya presencia sirve para re-

saltar la cobardía de Dionisos, y en donde la mímica y el juego escénico de amo y criado, tratando de soslayarlo, tienen suma importancia, concluye el largo prólogo.

Comienza el párodo con la presentación del Coro estable de la pieza, formado por Iniciados en los misterios. Es de una extensión tal —va del verso 316 al 459— que solamente se justifica por ser un trozo lírico que asocia también a Dionisos y a Jantias y, por lo tanto, se matiza con diálogos prosaicos a cargo de ambos. Este procedimiento de convertir al párodo en una escena lírica no circunscripta al Coro, sino extensiva a varios personajes, ya lo hemos señalado en el Coro de Ranas y, además, puede constatarse en la tragedia de Eurípides. El desdibujamiento de los contornos del primer canto del Coro permanente<sup>16</sup>, el hecho de que la ficción general de la pieza se transfunda dentro del esquema tradicional de aquél o, lo que es lo mismo, que el párodo resulte como estampado sobre la línea argumental de la comedia, atenuada en ese momento, pero no quebrada, puede responder a una exigencia de género. El tratamiento tiene la ventaja de suavizar considerablemente el viejo formulismo de que la acción se detenga para dar lugar a un canto impersonal del Coro. Así el párodo tiende a fundirse con la acción dramática, pierde su carácter de cuerpo extraño dentro de la obra. En suma, un paso hacia la desaparición del coro.

Por otra parte, la eficacia cómica reside, en gran medida, en la multiplicación sucesiva y, en lo posible, ininterrumpida, de impactos instantáneos sobre el espectador. Ese ritmo, multifacetado e imprevisible, a diferencia del clima ascendente, lento y sostenido de la tragedia, es conservado por el poeta a través de toda la pieza por medio de fugaces incidentes jocosos. El interés argumental mantiene siempre el primer plano, por sobre la estructura formal de la comedia, a excepción de la parábasis. Los coros de la antigua tragedia de Esquilo y Sófocles —ya

---

<sup>16</sup> PAULYS *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. Einundzwanzigster Halbband "Katoikoi-Komödie". (B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart, 1921, artículo "Comedia", pág. 1251.

que Eurípides se aproxima en esto a Aristófanes— significan un alto en el decurso de la acción, un oscurecimiento aparente del hilo argumental para lograr una potenciación y un esclarecimiento superiores a los hechos mismos. Los intervalos corales de la tragedia evocan líricamente la acción episódica, y en cada uno de ellos ésta se trasciende a sí misma, se esquematiza, se decanta y se acendra. La interrupción de la anécdota trágica deja paso, en el coro, a la esencia depurada del mito, que supera la vicisitud individual y se perfecciona en la comprensión de toda existencia humana. De ahí que la unidad estética de la tragedia deba concebirse sólo en conjunto, en la armoniosa concurrencia de los elementos episódico y coral, entendido este último como profundización lírica del primero. En otras palabras, la tragedia ofrece el mito refractado en dos planos, el de la realidad, más o menos objetiva de los episodios, y el de esa misma realidad trascendida y sublimada líricamente en los coros. Esta escisión forzosa entre coros y episodios, como si los primeros mantuvieran una lejanía respecto de los segundos, indispensable para una apreciación en perspectiva, sólo se supera en el juicio unitario del espectador, que recompone los dos enfoques de una única realidad dramática. Posiblemente, la dificultad más insalvable en los intentos modernos de resucitar el coro de la antigua tragedia es el deseo —por otra parte muy comprensible en la literatura moderna— de incorporarlo orgánicamente como elemento activo dentro del marco episódico y de la línea argumental, de mimetizarlo y de ambientarlo. El coro trágico, por el contrario, debe distinguirse dentro del contorno anecdótico, no puede desleírse en la acción, porque de ente lírico se transformaría, así, en dramático, carácter opuesto a su naturaleza originaria.

La comedia confunde los límites de lo episódico y lo coral por su urgencia de unidad momentánea, huidiza. La acción episódica comprende lo argumental y su reverso lírico, todo integrado hasta donde elementos tan heterogéneos lo permitan. Los coros cómicos, por consiguiente, significan un avance, por lo regular, en la línea de progresión argumental de la pieza,

están asimilados anecdóticamente dentro de ella, no son superfluos dentro de su mecanismo, ni aun del más exterior pero también más notorio a los ojos del público. Los párodos de las Ranas y de los Iniciados son, ante todo, aunque no exclusivamente, etapas del viaje de Dionisos al Hades.

La estructura del párodo comprende, en su complejidad, los siguientes puntos: a) invocación a Iaco, apodo de Dionisos; b) recepción de los Iniciados y consiguiente expulsión de los profanos; c) himnos a Iaco y a Deméter —centro de la composición—; d) críticas de actualidad y e) coro final, todo salpicado de chanzas a cargo de Dionisos y Jantias.

Es posible que Aristófanes haya partido, en la elaboración del pasaje, de una primera estructura, como la que ofrecen las tiradas líricas de los *μύστροι*, si se hace abstracción de las interferencias de los dos interlocutores. Aquéllas constituyen una unidad coral, si no muy homogénea, al menos coherente dentro de la versatilidad propia de la comedia, y ajustada, indudablemente, al trámite de la liturgia dionisiaca (invocación a Iaco, himnos centrales, invitación a la bienaventuranza). Sin embargo, en este primitivo esquema no hay la uniformidad de tono que podría esperarse de su motivación religiosa. Se quiebra en los tetrámetros anapésticos, vehículo, al comienzo, de un solemne pedido de εὐφημία y pretexto, a la vez, de una colorida revista de las corruptelas atenienses, que llega a la mordacidad en las pullas a Arquedemos y otros.

Aristófanes ha organizado, muy hábilmente, el elemento iniciático ritual de su párodo, con la comicidad de su mundillo ateniense y con las obligadas incursiones de Dionisos y Jantias. Estos tres planos, a saber, el esquema del coro tradicional, la actualidad y la ficción cómica, se interpenetran de tal manera, que su distinción no es tan sencilla como hace creer el dibujo esquemático del párodo. La alusión a Toricio (v. 382) es una oración concesiva dentro de la invocación a Core; el tema del diálogo de Jantias y Dionisos (vs. 413-415) es consecuencia directa del final del canto a Iaco, inmediatamente precedente; la mención de las lacras atenienses de la *πρόρρησις* (vs. 354-371)

está solemnizada por el grave reclamo de la εὐρηματῆ; el acierto cómico de Jantias (vs. 338 y sigs.) viene antecedido por una invocación a Core de corte tradicional (v. 337). En todo caso, la sutura es tan sutil y los matices de transición tan adelgazados, que se percibe una coherencia y una unidad superiores a la cantidad de elementos tan dispares. Tratemos de precisar en qué consisten.

El tono general del párodo está dado por el sentido procesional de un cortejo de Iniciados eleusinos, que invocan, principalmente, a Iaco. Esta idea de tránsito se aviene bien con la primitiva significación del término "párodo" y corrobora el dinamismo de la fábula de *Las Ranas*, expresado en la serie cambiante de episodios a que venimos asistiendo. La imagen de Iaco llamado, primeramente, y ya arribado después, y la de los μύστροι y el mismo Iaco, τὸν ξυνέμπορον (v. 396), de camino, son las dominantes en el texto <sup>17</sup>, en contraste con la inicial y casi obligatoria alusión hímica a la residencia habitual del dios (v. 326). Todo esto se articula con el plano de Dionisos y Jantias, viajeros de paso, ellos también.

Además, y desde el punto de vista temático, resalta la pareja Deméter (ésta implica a Core) -Iaco, ubicada en la parte central del párodo. La razón de esta elección probablemente deba buscarse más que en la tradición religiosa, en una libre asociación de imágenes del poeta. El Iaco del párodo es, por encima de un dios al que se entona un himno, la vívida imagen de la exultación vital, mejor que simplemente iniciática, la objetivación de un estado de ánimo que Aristófanes necesita patentizar en un momento dado de su comedia. Resalta las figuras de Iaco, Deméter y Core sólo en el aspecto que conviene a su intención. De ahí que los himnos resulten conatos de tales que se truncan <sup>18</sup>. Core se reduce al título de τῆν Σώστειραν y a una oración

<sup>17</sup> Cfr. ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", vs. 326, 340, 352, 372, 377, 395, 403, 408, 412, 440, 445, 448.

<sup>18</sup> Un pasaje del himno, vs. 389 y sigs., da idea de la estética del género, al reconocerle motivos risibles y serios (γέλοια, εἰπουδαία), y al hacer de la broma y el juego algo connatural y propio de la festividad dionisíaca y,

de relativo; Deméter, a τὴν καρποφόρον βασιλειαν y a ἀγνῶν ἐργῶν ἄνασσα; Iaco, con ser el más extensamente aludido, es el "espíritu de la danza" hecho luz en medio de las tinieblas, que se rodea de jóvenes y revitaliza a los viejos <sup>19</sup>.

Con todo, donde se ve esto con mayor claridad es en el llamado himno a Iaco (vs. 395-413). Son tres estrofas separadas por un estribillo: en la primera, Iaco es sólo el acompañante, τὸν ξυνέμπορον, de la procesión dedicada a Deméter; en la segunda, el τὸ σαυδαλίσκον καὶ τὸ ράκος, es decir, el indumento desaliñado de los cofrades por efecto de la violencia de la danza, como concreción sensible de su experiencia, oscurece la imagen del dios como tal, pero acentúa lo que Aristófanes quiso hacer de Iaco: el frenesí paroxístico de una actitud vital que culmina en la tercera estrofa y se apaga en el diálogo subsiguiente de Dionisos y Jantias. Iaco personifica, por lo tanto, el estado de ánimo del Coro, y el Coro está formado por Iniciados. Ahora bien, ¿éstos son, simplemente, dentro de la comedia, devotos de Deméter arrastrados al éxtasis dionisiaco, una comparsa piadosa con que Dionisos y Jantias se topan, fortuitamente, en el Hades? ¿Son un elemento más de "color local" en la pieza? ¿Su función es meramente decorativa? ¿O simbolizan algo dentro de la estructura dramática general?

Con estos interrogantes derivamos, insensiblemente, a un planteo similar al que suscitara el análisis del Coro de Ranas. La cuestión radica en si ha de aceptarse la significación literal de ciertos coros de Aristófanes, con su secuela lógica de ingredientes más o menos incidentales, o si se admite para ellos una funcionalidad trascendente dentro de la economía de la obra.

Sin desestimar lo que un coro de iniciados puede valer como elemento coreográfico para un Hades de ficción teatral y aun, las oscuras conexiones que pudieran establecerse entre el perso-

---

por lo tanto, impregnados de religiosidad. Radermacher habla de "σπουδογέλοιο", "das den Ton der ganzen Parodos bestimmt" (op. cit., pág. 194).

<sup>19</sup> Estas antítesis están fuertemente marcadas en la antístrofa (vs. 341 y sigs.).

naje de Dionisos y este alegre cortejo semidionisíaco, no es menos cierto que se le presentaban otras posibilidades al poeta en la elección de sus coreutas. Servidores de Plutón o doncellas de Perséfone podían haber llenado el cometido, pese a su prosaica tesitura, si éste hubiera sido sólo lograr la nota de ambiente.

El concepto que podía tener Aristófanes de los iniciados en los misterios —como cualquier otro ateniense de la época— debía ser el de una selecta minoría que participaba de cultos esotéricos, con miras a una bienaventuranza ultraterrena. Si admitimos que el poeta parte, en la planificación de sus coros, de la característica más general y sobresaliente de los coreutas dentro de su natural condición, la nota distintiva de los *μύσται* es la insistente complacencia en su posición privilegiada de adeptos exquisitos. La *πρόρρησις* (vs. 354-371), expresión de la *εὐφημία* ritual con la forzosa exclusión de los indignos, representa el mejor momento de esta postura del Coro. Consecuencia de ella es el fuerte relieve de la primera persona (vs. 369-370), en contraposición con la masa advenediza de los excluidos. El párodo se cierra (vs. 454-459) con una solemne reafirmación de esa actitud que, en el transcurso del canto se matiza con la alegre exuberancia del espíritu dionisíaco, (vs. 386-393; 409-412). El elemento motriz del itinerario lírico es este “yo” del Coro, el Iniciado que, al invocar a Iaco y a Deméter, se pone, él mismo, en primer plano. Su gravitación es tan grande dentro del párodo que, si lo suprimiéramos, el texto perdería cohesión y unidad, se transformaría en una serie de plegarias rituales más o menos inconexas. El coreuta cumple un papel extraordinariamente importante dentro de la composición: invoca a Iaco, celebra su llegada, crea el ambiente festivo con su vértigo característico, entona los himnos de circunstancias, introduce notas de actualidad en oportunos paréntesis. Pero, por sobre todo, predomina la imagen de una cofradía en marcha, de la cual Iaco es sólo el *ξυνέμπερος*.

Con todo, queda en pie el problema de la función significativa del Coro de Iniciados dentro de la estructura general de la comedia. Un balance de las exclusiones de las *πρόρρησις* (vs. 355-

371) revela, junto a un gran porcentaje de alusiones parabásicas, algunas que atañen directamente al oficio poético: ἔστις ἀπειρος τοιῶνδε λόγων . . . ἡ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρρευεν, μηδὲ Κριτίου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη, ἡ ἰωμολόχοις ἔπειν χάριαι μή' ἔκειροι τοῦτο ποιῶσιν. . .<sup>20</sup>

A partir del verso 359 aflora toda la compleja realidad humana ateniense y oscurece, con interés fugaz pero vivo, el primer planteo de la perentoria exclusión de los no iniciados en las ὄργια Μουσῶν. Quizás sea lícito admitir que los primeros versos de la πρόρρησις integran el panorama de la polifacética vida ateniense tan legítimamente como los restantes. De todos modos, Aristófanes estableció un orden de precedencia en su enunciación ritual, y esto puede significar su intención de destacar preferentemente, en su Coro, la proscripción de los ἄμουσι. Por otra parte, el sentido de petulancia exclusivista de los vs. 369 y 454 a 459 es bastante similar al que resaltáramos en el Coro de Ranas. Estas, símbolo de la nueva manera poética —si nuestro análisis es valedero— se jactan de la preferencia de las Musas, de Pan y de Apolo, tanto como los μύστοι de su condición privilegiada.

Es improbable que Aristófanes haya querido dar con su párodo una estampa litúrgica de importancia meramente episódica dentro de la comedia. Sin dejar de llenar esa necesidad —como antes lo hiciera el Coro de Ranas— el fragmento tiene, igual que éste, una fuerte intención metafórica: concretar, con la imagen procesional de la iniciación religiosa, el estado de ánimo de seres de elección, que gozan, con fruición no disimulada, de exclusivas prerrogativas, correspondientes, en la proyección simbólica, a las inherentes a la creación poética, ὄργια Μουσῶν y, muy particularmente, la refinada exquisitez de la nueva poesía, objetivada por Aristófanes en Eurípides y sus seguidores.

La comedia explotará la τέχνη poética de Esquilo y Eurípides, como motivo cómico, en el agón de la segunda parte, desmenuzará sus contenidos, deformará grotescamente sus procedimien-

<sup>20</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", vs. 355-358.



tos, diluirá y quebrará lo que puede haber de solemne y vedado en el ámbito de la gran poesía. Para equilibrar ese planteo descarnado, pero de inexcusable obligatoriedad en una comedia, Aristófanes ha retrotraído la imagen de la experiencia poética a otra oscura, iniciática, no bien definible desde un punto de vista cültico, razón de más para evitar cualquier interpretación religiosa literal. En efecto, no podríamos adscribir la escena del párodo a un culto determinado, lo cual le resta valor documental que, a todas luces, no preocupó al poeta. La composición es, más bien, un conglomerado de elementos heterogéneos de extracción litúrgica, si se quiere, suscitados, en parte, a propósito de Dionisos-Iaco y, en parte, vinculados a los misterios de Deméter, pero que excede su significación particular para integrarse en una imagen de las calidades de la poesía —tema de la comedia—, que ésta, por ser tal, tenía ineludiblemente que deformar en el transcurso de la acción cómica.

El pasaje comprendido entre el párodo y la parábasis, de los versos 460 a 673, resulta imprescindible como transición entre los dos fragmentos corales mencionados, ya que la presentación de los Coros de Ranas e Iniciados en la primera parte de la pieza, y su proximidad a la parábasis, imponen lograr, en breve espacio, una oportuna alternancia de lo lírico con lo episódico.

Además, es el momento de rematar la acción de la primera parte, y no simplemente con la llegada al Hades de Dionisos y Jantias, sino exhibiendo lo que quizás el espectador esperaba desde el momento en que Dionisos asumiera la personalidad de Heracles, a saber, que el subterfugio se resolviera en un equívoco de plena comicidad. La superposición Dionisos-Heracles, con su doble intención paródica, que el público tiene delante de sí desde el primer verso, vertebró toda la primera parte de la comedia. El encuentro de los dos personajes, versos 38 a 172, había sido un buen pretexto para un balance crítico del "status" de la tragedia contemporánea, según señalamos en su oportunidad. Pero, aparte de esto, el dios disfrazado de Heracles vale como hallazgo argumental que da movilidad a la acción en dos

direcciones: en los dos párodos y en pasajes como el de Empusa, pasa a primer plano Dionisos, el prestigioso cuanto desprestigiado Dionisos. En cambio, la escena que analizamos está construida sobre el equívoco Dionisos-Heracles. Este resalta en el diseño general; el primero en la complicación subsidiaria del trueque de papeles entre amo y criado. De esta manera, el itinerario lineal y monótono del viaje a ultratumba, queda refractado y enriquecido en sus perspectivas cómicas con situaciones imprevistas, nacidas del sencillo expediente de un disfraz, probablemente con numerosos antecedentes de desigual jerarquía en la historia de la comedia. Con no ser nuevo el recurso y adolecer de elemental, la pericia del poeta en la conducción del motivo permite la larga serie de momentos escénicos que constituye la primera parte.

El pasaje es notable, también, por su armoniosa estructura, que excede los límites de la simple escena para alcanzar los de un complejo escénico unitario. Las dos escenas extremas se desarrollan entre Dionisos, Jantias y Eaco, o, mejor dicho, la escena de Eaco queda pendiente desde el comienzo, por intercalación de otros episodios, y se resuelve al final, con el apaleo de Dionisos y Jantias. El esquema total es así: a) primer momento del episodio de Eaco, aparición de la criada de Perséfone; b) estrofa; c) altercado con las hosteleras; d) antistrofa e) segundo momento del episodio de Eaco. Un esbozo rudimentario de este procedimiento estaba ya dado en la escena de Caronte y Dionisos: la aparición y reaparición de un personaje característico de un momento dramático —Caronte y Eaco respectivamente— encuadran nuevas escenas, en las que lo imprevisto de la situación y del nuevo personaje o personajes actuantes, concitan todo el interés del espectador, en desmedro momentáneo de aquél cuyo eclipse escénico posibilitó la imbricación de una situación dentro de otra.

Una disposición semejante retarda convenientemente la acción y exacerba la expectativa, en momentos en que Aristófanes apela a la clásica escena de apaleo. Es difícil determinar hasta dónde la arquitectura del pasaje está ordenada a hacer valedero

el uso de este expediente manido, pero prácticamente ineludible, por su impacto directo sobre el público. Lo cierto es que, sin escamotear la escena tradicional, Aristófanes la hace concurrir, como convencional fin de fiesta, al intrincado enredo a que lo había llevado la trama de la comedia en su juego Dionisos-Heracles y Dionisos-Jantias.

El recurso del apaleo finge poner a prueba la identidad y, por ende, la divinidad del verdadero Dionisos. En realidad, no prueba nada<sup>21</sup> y esta frustración aparente de su cometido, este llevar al espectador a un punto de mira que después se desdibuja en una simple situación cómica, demuestran que la intención, primera, al menos, de la comedia, se satisface con pequeños pero efectivos logros momentáneos, sin que le importen demasiado ciertas inconsecuencias lógicas.

Desde otro punto de vista, el fragmento involucra la primera intervención del Coro<sup>22</sup> en la acción de la pieza, con referencia concreta, en los versos 354 y sigs., a la reasunción de las dos personalidades de Dionisos y Jantias y, en 589 y siguientes, al segundo cambio. En los dos casos, el Coro se refiere a Jantias. Subraya las alternativas de la acción y delimita los dos incidentes de la doncella y de las hosteleras. Lo que podría haber sido recitado —y eso hubiera bastado para el sentido "πρωτρεπτικός" de que habla Radermacher<sup>23</sup>—, es aquí cantado y tiene la ventaja de estructurar el pasaje, reforzando su simetría al alternar con Dionisos y Jantias: Eaco; Doncella; Coro y Dionisos; Hosteleras; Coro y Jantias; Eaco de nuevo.<sup>24</sup>

Esta intervención del Coro marca, ante todo, una perspectiva escénica, una discontinuidad impuesta, en gran parte, por el cambio de situación, cosas ambas intencionalmente resaltadas por el poeta. Las escenas Coro-Dionisos y Coro-Jantias son un

<sup>21</sup> ALBIN LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur* (Francke Verlag), Bern, 1957/58, pág. 420.

<sup>22</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 219.

<sup>23</sup> Idem, pág. 216.

<sup>24</sup> En los episodios enumerados se descuenta, por supuesto, la constante presencia de Dionisos y Jantias.

paréntesis débilmente vinculado a la acción episódica y un engranaje fuertemente diferenciado dentro del contorno dramático, pese a que su contenido no sobrepasa un nivel prosaico. Si admitimos que los momentos líricos marcan los puntos de condensación poética más alta dentro de la estructura de una comedia —o de una tragedia—, si la elección de esta forma se impone naturalmente como resultado del juego de tensiones, irresoluble por los medios expresivos ordinarios, es evidente que ésta no ha sido la razón determinante de las estrofas examinadas. Su obvia intención "protréptica" y gnómica podría haberla hecho suya el Corifeo en trímetros yámbicos, sin necesidad de una quiebra de estructura.

Desestimado el motivo de intensidad expresiva, sólo una razón escénica, no de progresión, sino de óptica y de ritmo dramáticos, puede justificar las dos escenas corales simétricas. Son inoperantes como factor dinámico de la secuencia de que forman parte, y, más bien, constituyen un alto en la acción. El ritmo "staccato" de los dímetro traocáicos, la opacidad general del tono de comentario al margen de lo episódico, refuerzan la perspectiva de segundo plano de las dos escenas, sincronizadas con la restitución y el segundo cambio de identidad entre Dionisos y Jantias. Es de imaginar que, mientras amo y siervo cambian de vestimenta, el Coro endilga, a uno y otro, sendas admoniciones, con respensiones simétricas de parte de los aludidos. Las dos escenas son de relleno: el poeta las intercala en un momento en que todo el énfasis reposa en la mímica del trueque de papeles, y cuando, sin embargo, se impone un texto más o menos anodino que equilibre simétricamente el conjunto, centrado en los dos protagonistas, Dionisos y Jantias. Para resaltar estas dos figuras sirven las dos interrupciones de elementos de contraste, ya que corresponden en número a los dos personajes y no estrictamente a las alternancias de personalidad (vs. 494 y sigs., primer cambio; vs. 522 y sigs., reasunción del auténtico papel; vs. 579 y sigs., segundo cambio). Por el contrario, responden a los vaivenes del trueque de papeles. Así se establece un delicado juego de simetrías entre los dos Coros

y los protagonistas, por un lado, y, por otro, entre los episodios y los cambios de personalidad de aquéllos, para estructurar la escena de composición dramática más compleja de toda la comedia.

Desde el aspecto del papel del Coro dentro del mecanismo de la pieza, el pasaje es instructivo porque enseña hasta dónde puede ser usado como elemento conectivo de distintos planos escénicos, sacrificando momentos de brillantez lírica para plegarse discretamente a las variantes de la acción episódica. Esta función articuladora la cumple el Coro, no sólo por ser vínculo de conexión entre diferentes momentos de una gran escena, sino también, y aunque parezca contradictorio, por la escisión que su sola presencia de elemento convencional e irreductible a la condición de personaje ordinario provoca en medio del transcurso dramático. Todo esto lo hace el factor irremplazable de la unidad escénica, por nivelación de situaciones y, también, por resalto de planos dentro de la perspectiva.

Se puede apreciar que la primera parte de *Las Ranas*, hasta la parábasis exclusiva, está concebida de una manera lineal, en sucesión de episodios, cada uno de los cuales marca la aparición de un nuevo personaje; el todo culmina con el apaleo de Jantias y Dionisos y su llegada a destino. Los dos grandes pasajes corales de las *Ranas* y de los *Iniciados*, es decir, los respectivos párodos, mantienen ese mismo carácter episódico, en primer término, y los otros dos, la estrofa y la antistrofa analizadas en última instancia, señalan breves intervalos líricos simétricos y unen, como hemos visto, los episodios finales.

En esta serie episódica en que se engarzan los distintos momentos de la acción, conforme a una sucesión meramente cronológica y a la unidad de coherencia que les da el ser etapas del viaje de Dionisos, hay algunos más ambiciosos, sin embargo, desde el punto de vista compositivo. Son los correspondientes a las escenas que ostentan una construcción simétrica, dada con la aparición y reaparición de un mismo personaje, entre los cuales se intercala un episodio central. Tal es el caso de las de

Dionisos y Caronte, que encuadran el Coro de Ranas, en primer plano, en ese momento, ante el espectador. Lo mismo sucede con Eaco, en cuya ausencia se insertan los episodios secundarios de la Criada y las dos Hosteleras. Esta es una táctica de simetría dramática que destaca unidades circulares más extensas dentro de la línea de episodios breves, como si aquéllas, más logradas, rompieran un orden de composición demasiado rudimentario.

Además, lo elemental de la construcción está superado por la figura de Dionisos, el protagonista de esta primera parte que, más tarde, en la segunda, cederá su lugar a Esquilo y a Eurípides.

El realce del dios se consigue, ante todo, con su "partenaire" Jantias, pero hacía falta un motivo que alimentara los episodios sucesivos y que sustentara, desde el lado cómico, los encuentros de Dionisos con las gentes del Hades. Este motivo es el personaje de Hércules y la adopción de su personalidad por parte de Dionisos y de Jantias, de lo cual dimana multitud de equívocos, terreno fértil para la comedia.

Por otra parte, el Dionisos de Aristófanes ejemplifica brillantemente una de las posibilidades más interesantes del género cómico, su versatilidad, el poder pasar, sin transición casi, de la situación más desahogada y jocosa a la más compuesta y elevada, en cuyo fuerte contraste funda Aristófanes muchos de sus logros. El Dionisos apalcado rudamente es el mismo Iaco invocado devotamente en el párodo, y el episodio de las Ranas tiene su mayor encanto en un tono intermedio, entre serio y burlesco. Vueltos imprevistos desconcertantes abundan en el haber del poeta, pero, sin duda, la solemnidad y adustez de ciertos momentos suyos concurren, igualmente, a la intención cómica total de la pieza.

Recalamos, finalmente, la significación prefigurativa simbólica de ambos párodos, arco de una parábola que se cerrará en el agón de la segunda parte.

Por la índole del análisis propuesto, sería inoportuno revisar los viejos títulos de la parábasis como parte formalmente inte-

grante de la antigua comedia. Dándolos por buenos, y enfocando la cuestión como problema de composición literaria, se puede partir de esta evidencia: la parábasis, como pasaje coral, mantiene su condición de cuerpo extraño y de convención dentro de la pieza; es, en todo caso, el menos integrado de todos respecto de su contorno.

El abandono de las máscaras simboliza para el espectador no sólo la interrupción ex abrupto del curso dramático y el renunciamiento momentáneo a convivir con la ficción, sino la sensación, aun física, de que seres de carne y hueso, a cara descubierta, recuperada así la condición inalienable de conciudadanos suyos, avanzan hacia él para hablarle, en una actitud más antigua que la comedia misma y, sin embargo, espontánea y fresca como ninguno de sus momentos. La parábasis es una nueva atmósfera que sumerge al público en un ámbito distinto del episódico y del estrictamente coral, pero no ajeno a ellos en su sentido último, como veremos más adelante.

Volvemos aquí a un planteo ya anticipado a propósito del párodo: la integración del coro y del elemento episódico en el organismo de la comedia, o sea, la mimetización del primero a tenor del segundo. El coro pierde así calidad lírica, pero, en cambio, se convierte en elemento importante de arquitectura escénica, tal como quedó señalado en el análisis de la gran escena de Eaco.

Grados intermedios de esta asimilación corresponderían a los dos párodos, según un esquema ya ensayado por Eurípides: el coro y algunos personajes forman un ámbito lírico y difuso, en una escena coreográfica en que los seres de ficción se alzan a la categoría lírica. En este caso, el proceso de nivelación es inverso y, además, ascendente.

El caso extremo de coro no integrado lo constituye la parábasis, lo cual no significa negarle gravitación dentro del planteo de la comedia. Antes bien, el análisis tenderá a demostrar que el tema de *Las Ranas* se ahonda y clarifica en su transcurso. Nos referimos, simplemente, a una no integración formal o, a lo sumo, de mero engranaje dramático. El origen arcaico de la

parábasis la ha conservado como elemento altamente diferenciado e irreductible de la comedia. Hay una estructura y un estilo parabásicos, como no puede reivindicarlos ninguna otra parte integrante del juego cómico, salvo el agón en un sentido mucho menos riguroso.

Con ser la parábasis una convención de género, a juzgar por el testimonio de todo nuestro Aristófanes, su temática no parece ser coercitiva: puede contener alusiones políticas de actualidad, himnos religiosos, alegatos discursivos sobre los asuntos más dispares, apreciaciones críticas sobre otros comediógrafos y autovaloraciones de la comedia representada. Nada obliga al poeta a preferir un tema a otro, ya que puede eludir el más candente, como en *Las Aves*, y hasta abreviar la estructura clásica de la parábasis, como en la mayor parte de sus obras conservadas.

En términos generales, la parábasis incide como convención en dos sentidos principales: como corte promedial de la acción y como incorporación de un tema sorpresivo y extraño, aparentemente al menos, al de la comedia. El impacto del motivo inesperado parece ser indispensable para la ruptura del clima creado por la fábula dramática. De ahí la curiosa alternancia observable en algunas piezas entre el planteo político del argumento y el literario de la parábasis, como sucede en *Los Caballeros*, o la relación inversa, como se da en *Las Ranas*. Lo que importa es que la ficción se interrumpe, no sin haber llegado, por sí sola, a un punto muerto que coincide con la obligada irrupción del tema concreto que aporta la parábasis. El ambiente cerrado y exclusivo de la ilusión dramática, se abre aquí, intencionalmente, a un nuevo horizonte y se amplía con otra perspectiva.

Nuestra parábasis comienza, abruptamente, con una estrofa de responsión simétrica en una antistrofa. Ambas alternan con tiradas de veinte tetrametros trocaicos. La primera arranca con una fórmula lírica a la Musa, para descender vertiginosamente, luego, a la alusión personal de Cleofón. Las instancias intermedias son el canto mismo y el público, cuya sagacidad



sirve de término de comparación con la del personaje citado. Aquí, un arabesco metafórico muy euripideo a propósito de su origen tracio, para terminar sugiriendo su trágico fin.

El fragmento puede ser ilustrativo para ejemplificar el mecanismo de suscitación de imágenes en cadena, aspecto importante para la comprensión de la antigua lírica coral. Es frecuente que el punto inicial sea formulario y, por consiguiente, convencional. En este caso, es la invocación a la Musa, de abolengo épico, el primer momento de la cadena. El poeta abrevia esa actitud, porque no pierde de vista la intención paródica del pasaje: dar una imagen comprensiva de Cleofón como personaje sintomático de la Atenas contemporánea, para lo cual juega metafóricamente con un detalle, a simple vista insignificante, como es el de su ascendencia tracia<sup>25</sup>.

Dados los puntos extremos de la cadena, los intermedios se consiguen por asociación de ideas y por contigüidad de imágenes. Aquí la instancia puente es el público, λαῶν ἕχλον<sup>26</sup>, mención casi obligada si se piensa en la supresión del κομμάτιον y de la παράβασις propiamente dicha y, al mismo tiempo, destinatario natural del espectáculo y de la parábasis en particular.

Esta tiene dos planos netamente diferenciados que corresponden a las dos distintas partes de su estructura formal, estrofa-antistrofa y epirrema-antepirrema. Los pasajes estróficos se centran en alusiones personales a Cleofón y Clígenes, espectable personaje el uno, y oscuro y casi inidentificable el otro, en una elección no casual. Rápidos apuntes caricaturescos de dos contemporáneos del poeta, cuyas estampas, por pintorescas y vivas que fueren para sus conciudadanos, son sólo el epitelio de una realidad más honda y significativa. Aristófanes se cree obligado a exhibirla como leal testigo, y la gravedad de su testimonio se une a los acentos didascálicos del Coro en un apremiante

<sup>25</sup> No obstante, el asunto de la ciudadanía, entendido en su sentido más alto de fraterna convivencia política, va a ser el fundamento de la teoría de la pacificación en el epirrema (vs. 697 y sigs.).

<sup>26</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", v. 67G.

reclamo de amnistía que es, al mismo tiempo, un documento dramático y veraz de la Atenas de vísperas de Egos-Pótamos.

Sin embargo, epirrema y antepirrema son una cala en vivo de una ciudad en que esta fecha será el corolario, un poco accidental, de una frustración más íntima. A este último colapso llegará casi insensible: *κυμάτων ἐν ἀγκάλαις*<sup>27</sup>, dice el Coro, parafraseando a uno de sus viejos poetas, en momentos especialmente lúcidos para su conciencia de ex ciudadanos de Atenas. No se lamenta aquí una guerra perdida, y ésta fue extenuante y abrumadora como pocas, sino el fracaso de un ideal de vida, de vida política, en el más alto sentido griego de la palabra, por una autodestrucción inconsciente de los propios valores. La imagen del antepirrema —*τάρχαϊον νόμισμα καὶ τὸ καινὸν χρυσίον*<sup>28</sup>— es bastante transparente, pero, además, Aristófanes da, sin ambages, su equivalencia expresa en claro lenguaje parabásico: la figura nostálgica del ciudadano cumplido (vs. 727-730) se cierne como un fantasma admonitor ante esa Atenas que lo negó y a quien, todavía, podría salvar. Sin embargo, el poeta sabe que apenas hay que alentar esperanza alguna. El antepirrema termina con una trágica disyuntiva, de solución previsible a corto plazo, en el más acerbo y solemne, quizás de los mensajes parabásicos.

En este punto se reanuda la ficción escénica. Con qué estado de ánimo la pudieron enfrentar, mejor diríamos sobrellevar, los espectadores atenienses, todos y cada uno, no lo sabremos nunca. El impacto ha sido rudo, con las concesiones mínimas que marca el estilo "protréptico" del pasaje. Difícilmente podría arbitrarse aquí una teoría consoladora, al estilo de la catarsis, discurrida piadosamente por Aristóteles para los atribulados espectadores de la tragedia. En ésta, la condición espectacular y paradigmática del mito siempre depara a su contemplador, por el *φόβος* y el *ἔλεος*, un dolor sosegado, alquitarado en el filtro de una

<sup>27</sup> Idem, v. 704.

<sup>28</sup> Idem, v. 720.

existencia trágica para todos. Tal, al menos, el ideal de la tragedia prototípica.

En la comedia falta el mito. El poeta no se mueve dentro de coordenadas fijas, de precisiones reticulares. No remoja viejos fantasmas. Son venerables todavía, pero no le sirven. Con asombro mezclado de beneplácito, los griegos admiten que el poeta lo sea en un nuevo y fecundo sentido, quizás en el más auténtico del término, y que cree "su" ficción. Sin embargo, ésta se asienta en un sustrato real, la Atenas del siglo v, cifra rememorativa de un pasado y premonición cierta de un porvenir. Esta realidad se hace coercitiva para Aristófanes. Hay muchos valores existenciales que así lo condicionan. Es siempre oportuno recordar que la antigua comedia no fue un producto estéticamente puro y desarraigado, sino algo entrañable dentro de su momento histórico y, por eso mismo, irreditable.

Si se admite surgida la motivación de circunstancias vitales, el primer problema del comediógrafo había de ser la transmutación de esos contenidos reales en términos de objeto poético. La realidad lo acucia con su multiplicidad de datos que, desconcertantes y difusos ellos mismos, van dibujando, empero, un esquema suficientemente nítido de los últimos días de Atenas. *Las Ranas* debía apresar esa pluralidad huidiza, comprendiéndola en el enfoque único y certero de la poesía trágica ateniense, porque, en función de él, se recompone la imagen integral que persigue el poeta. La fábula escénica urdida objetiva, da posibilidad poética a la masa informe de datos de experiencia que, librada a sí misma, es sólo materia de historia, pero no de poesía. Un proceso reductivo y selectivo la descarna, la hace mito, entendido éste como "comportamiento significativo"<sup>29</sup>.

Si es válido este itinerario de la génesis estética de la comedia, a saber, depuración de experiencias vividas en un esquema imaginativo que pasa a ser la fábula del drama, es notorio su sentido inverso al de la tragedia, que parte del mito

<sup>29</sup> Cfr. CESARE PAVESE, *El oficio de poeta*, en sus capítulos "El mito", "Del mito, del símbolo y de otras cosas", traducción de ADOLFO ALONSO y HUGO GOLA, (Nueva Visión), Buenos Aires, 1957.

como presupuesto, lo proyecta con alcance paradigmático y desde esa unidad inicial abarca comprensivamente la multiplicidad de las existencias humanas.

Es obvio aclarar que el proceso descrito para la comedia, no se entiende como un férreo y mecánico determinismo entre vivencia y obra de arte. A lo sumo, por él se decantan contenidos que cederán lugar a la ideación poética. Pero hay más: la comedia, como hemos señalado, transmuta los datos reales que la han motivado, datos desapacibles de situaciones como la de Atenas de fines del siglo v, en una ficción cómica; además, nos ofrece, con ingenuidad arcaica, los límites extremos de la elaboración: el testimonio prosaico, casi literal de la experiencia vivida, la motivación en bruto, en la parábasis, y esa misma realidad, transformada en amable y entretenida fábula, en objeto poético, en el resto.

La segunda parte de la pieza está ocupada, en su casi totalidad, por el gran agón entre Esquilo y Eurípides. Precede solamente una breve escena, del verso 738 a 813, entre Jantias y un Servidor de Plutón. Este da la razón de la controversia entre los dos trágicos, de modo que el pasaje es, respecto del agón, como un pequeño prólogo que aporta los datos esenciales de la situación: Esquilo ocupaba el trono de la tragedia, cuando Eurípides, ejerciendo sus artes demagógicas sobre los facinerosos del Hades, lo desplazó. Se hacía necesario un juicio, una "crisis" en regla.

Al agón sigue una escena final entre Plutón y Esquilo vencedor, y un colofón a cargo del Corifeo. Se respeta, una vez más el enmarcamiento cuidadoso de una escena importante por otras dos breves.

A primera vista se impone que el clima de agón abarca un espacio mucho más extenso que el correspondiente a lo que Rademacher llama "der eigentlich Agon"<sup>30</sup>, versos 895 a 1098. La decisión de Dionisos, que cierra la contienda, recién ocurre

<sup>30</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 270.

en el verso 1471; por consiguiente ésta se prolonga, del 1098 al 1471, trescientos setenta y tres versos exactamente. Aristófanes supera así los límites del agón estricto como parte formal e inexcusable de la comedia y lo hace gravitar decisivamente en su estructura.

El por qué de este agón hipertrofiado puede explicarse por propia inercia del motivo dramático del agón: dada la posibilidad del encuentro Esquilo-Eurípides, los aspectos en que éste debe dilucidarse van surgiendo, espontáneamente, con el mismo desenvolvimiento escénico, a cuya sollicitación no puede sustraerse el poeta. De esta manera, el agón de *Las Ranas*, se alarga sobre la marcha.

Su ubicación dentro de la obra probablemente incide, también, en su extensión. Según el diseño de la comedia tradicional que hace Navarre, el agón debe insertarse en lo que llama "deuxième partie", desde el párodo hasta la parábasis. Reconoce, asimismo, que "l'action dramatique est achevée dès la fin du second acte"<sup>31</sup>. En *Las Ranas*, sin embargo, el agón se encuentra después de la parábasis. Hay sólo uno pequeño en la así llamada "deuxième partie", el del Coro de Ranas que, como dijimos oportunamente, prefigura el resultado del verdadero agón.

En la situación de éste, hay razones de disposición y ordenamiento del material argumental: intercalado el gran agón entre el párodo y la parábasis, se lo hubiera abreviado considerablemente para darle cabida, con el peligro de una exposición demasiado restringida y, sobre todo, de una reducción en la serie de aventuras del viaje de Dionisos, de evidente interés cómico.

Por añadidura, la concentración del material sobre la primera parte, hubiera desguarnecido la segunda<sup>32</sup> que, en ese caso, debería haber consistido, casi enteramente, en escenas de relleno.

---

<sup>31</sup> OCTAVE NAVARRE, *Les Cavaliers d'Aristophane, Les chefs-d'oeuvre de la littérature expliqués* (Editions Mollotée), págs. 38-39.

<sup>32</sup> Al decir aquí "primera y segunda parte", no nos referimos a la denominación usada por Navarre, sino a la discriminación habitual de las dos mitades aproximadas de la obra: hasta la parábasis y después de ella.

Quedaba otra posibilidad, preferida por Aristófanes, la de hacer gravitar la segunda parte exclusivamente en torno del agón, descontando la breve escena del éxodo. El resultado forzoso es el que apreciamos en *Las Ranas*: la desmesura del agón, que sobrepasa los límites tradicionales del "eigentlich Agon".

Los dos nudos argumentales de la pieza, el viaje de Dionisos y la disputa de Esquilo y Eurípides, debían tener un desenvolvimiento sucesivo, ya que toda simultaneidad estaba excluida por causas obvias. De aquí la obligada estructura de díptico<sup>33</sup> de la comedia, el desarrollo en dos tiempos. La dificultad de esta modalidad dramática reside en lograr la unidad, resentida por ese desenvolvimiento bifronte y consecutivo. El poeta la resolvió con el Coro de Ranas ubicado en la "segunda parte" de Navarre —si aceptamos que él mismo es el primer párodo—, con lo cual cumplimenta las formalidades del género hasta en el hecho de que la acción esté terminada ya, a esa altura de la pieza, por anticipación de imágenes. La victoria de Dionisos sobre las díscolas Ranas es la de Esquilo, la del teatro en su sentido más primigenio y auténtico. Es decir, la unidad de *Las Ranas* se asienta en la interpenetración de las dos mitades de la obra, por prefiguración simbólica del planteo del gran agón de la segunda, en el pequeño de las Ranas, de la primera. Aristófanes admitió una imposición estructural como base de una composición muy ingeniosa que salvaguarda el sentido unitario de la comedia: el Coro de Ranas adelanta, simbólicamente, el resultado de la acción, sin implicar el desarrollo prematuro de la exposición fundamental.

Los personajes del agón son, además de los dos trágicos, Dionisos, juez de la competencia, y el Corifeo. Estos últimos tienen un papel secundario, sobre todo el Coro, que actúa, simplemente, de animador de la contienda, excepto en algunos pasajes líricos más extensos. De modo que todo el peso del

---

<sup>33</sup> Cfr. A. J. A. WALDOCK, *Sophocles the dramatist*, capítulo "Dyptich" Plays: the *Ajax* (The University Press), Cambridge, 1951, sobre la estructura de díptico referida a la tragedia.

diálogo, en unos seiscientos cincuenta versos, aproximadamente, recae sobre Esquilo y Eurípides.

El "segundo prólogo", o sea, la escena de Jantias y el Servidor de Plutón, expone los motivos del agón en un replanteo de lo ya esbozado en el diálogo de Dionisos y Heracles<sup>24</sup>. Incluso se reitera la exclusión de Sófocles, que queda como ἔφεδρος. Sólo competirá si Eurípides gana. La excusa no es más satisfactoria que la dada en aquella oportunidad, pero a Aristófanes no hay que pedirle razones excesivamente convincentes. Además, se anticipa el procedimiento de que se va a valer el poeta para hacer captables, escénicamente, las modalidades respectivas de Esquilo y Eurípides, cuando el Criado anuncia que "la poesía va a ser pesada en una balanza"<sup>25</sup>.

Sin embargo, la competencia, de acuerdo con el diálogo Dionisos-Heracles, tiene un desenlace sorpresivo, ya que trastruca el primitivo objetivo de Dionisos, allí expresado, de regresar a Atenas con Eurípides. Este objetivo se impersonaliza en el verso 1418, ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητῶν, como resultado de la gravitación en el agón de factores de orden ético y político-social. La imagen de Eurípides se desdibuja en Dionisos y cede su lugar a la del poeta ideal que habrá de salvar, con sus buenos consejos, a la ciudad. El planteo hace pensar en el alto magisterio del poeta y en que la *πειδεία* era, verdaderamente, función inherente a la poesía trágica.

Por otra parte, Aristófanes enfrenta a Dionisos con la inesperada coyuntura de dirimir un certamen entre Esquilo y Eurípides; estos mismos ignoran el motivo inicial del viaje del dios, a saber, el regreso de Eurípides, como lo evidencia el mismo verso 1418. Plutón, en los versos 1415-16, une los dos hilos claves de la acción argumental, al proponer al juez que, si falla el concurso, podrá llevarse al vencedor.

<sup>24</sup> Así lo ve RADERMACHER, op. cit., pág. 335, que también advierte la diferente motivación del agón, respecto del primer planteo.

<sup>25</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", v. 797.

En consecuencia, el agón de la segunda parte de la pieza implica la inversión del planteo de la primera, ya que no es meramente corroborativo de la acción como lo es en *Los Caballeros*, por ejemplo, donde se presume, muy anticipadamente, la victoria del Choricero. En este sentido, el certamen Esquilo-Eurípides no es la conclusión obligada de la primera parte, es decir, del viaje de Dionisos. Parte de una instancia nueva e inesperada, la controversia de los dos trágicos, cuya solución proporciona —en una hábil *περιπέτεια*— un final insospechado al propósito del dios. La comedia tiene dos puntos de arranque: los diálogos Dionisos-Heracles y Jantias-Servidor de Plutón. Cada uno tiene un claro desarrollo en el transcurso de la comedia. El agón resulta así prolongación del segundo diálogo, una acción dentro de la acción; tiene independencia de sentido y nuevos personajes, un prólogo y un epílogo. Cuatro elementos protegen la unidad de la pieza: Dionisos, como personaje permanente, el Coro de Ranas, con su prefiguración simbólica del gran agón, Plutón, en 1415-1416, como quedó referido antes, y el agón mismo con su inversión del planteo Dionisos-Heracles. De manera que la querrela de los trágicos, pese a su notoria diferenciación dentro de la estructura general, no es un compartimento estanco con respecto al todo: su razón de ser dramática —no ya histórica— está en el viraje aludido, un último esfuerzo de ideación argumental para evitar la monotonía de un final previsible y rematar brillantemente la pieza <sup>36</sup>.

A propósito, y sobre el problema de una segunda representación de la comedia, de la posibilidad de un cambio de concepción en el transcurso de la primera redacción y la vinculación de *Las Ranas* con la muerte de Sófoles, Walther Kraus expone largamente la opinión de H. Drexler en *Die Komposition der Frösche des Aristophanes*, Breslau, 1928 <sup>37</sup>. Puntualiza que los dos motivos principales, el objetivo del viaje de Dionisos y el entre-

<sup>36</sup> Razones decisivas alega RADERMACHER al respecto, op. cit., páginas 335-336.

<sup>37</sup> WALTHER KRAUS, *Zusätze und Hinweise*, págs. 355-357, a la edición de *Las Ranas* de L. RADERMACHER.



dicho de los dos trágicos por el trono del Hades, no están relacionados claramente, y que habría sido posible dejar el trono a Esquilo y regresar con Eurípides, pero, en cambio, Dionisos cambia su planteo y promete el retorno a aquél que dé el mejor consejo a la ciudad.

Sin embargo, esta solución conformista hubiera llevado a una unidad convencional de dos motivos regularmente enlazados. Aristófanes acude a la inversión de su primer esquema para llevar el agón literario a un punto muerto, que le evite dirimirlo por un criterio puramente estético. Sobre la importancia de este resultado, ya se había pronunciado Radermacher: "Warum Aristophanes nicht den ganzen Dichterstreit unmittelbar mit der Absicht verknüpfte, einen Tragiker an die Oberwelt zurückzuführen. Warum schob er lieber ein anderes Motiv vor? Die Antwort scheint uns die zu sein weil dann kein unentschiedener Ausgang des literarischen Agon möglich gewesen wäre"<sup>38</sup>.

Respecto de la opinión de Fränkel, aducida por Kraus, sobre la escena introductoria, versos 830-894, de que sería un anuncio sólo de la segunda parte del agón, vs. 119 y sigs., mientras que el epirremático o propiamente dicho no correspondería a aquella temática preanunciada especialmente en los versos 862-885 y habría que entenderlo como una interpolación para la segunda representación, es de observar que el agón en sentido estricto también debate, aunque brevemente, temas literarios como la mudez de los personajes de Esquilo y el consiguiente suspenso, su lenguaje ampuloso, los prólogos explicativos de Eurípides, la locuacidad de sus entes dramáticos, etc.<sup>39</sup> Dentro del mismo agón epirremático se produce, sí, un cambio de mira, de la esfera literaria a la de interés social, cuando Esquilo toma la iniciativa en el antepirrema<sup>40</sup>, que es una anticipación de su victoria. De modo que la estructura dual simétrica del agón propia-

<sup>38</sup> L. RADEMACHER, op. cit., pág. 336.

<sup>39</sup> Cfr. vs. 911-913; 919-920; 923-926; 946-947; 948-950.

<sup>40</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", vs. 1003 y sigs.

mente dicho sirve para abarcar dos enfoques: el literario, a cargo, principalmente, de Eurípides, y el ético social, o del poeta en la comunidad, en boca de Esquilo. Aristófanes expone ambos planteos y lleva, intencionalmente, el estético a un punto insoluble, como se verá en la escena de la balanza. Le interesa resaltar que este criterio es inoperante para decidir el agón, si se pretende determinar con él la superioridad artística de los contendientes. Por eso deja sugerido el segundo punto de vista ya en el agón epirremático, sin que por entonces tampoco produzca la solución apetecida. En cambio, vuelve a un análisis literario en la última parte (prólogos, cantos líricos y escena de la balanza) y ya agotado éste y plenamente evidenciada su ineficacia como medio resolutivo del diferendo, producida la excusación de Dionisos, Plutón —“¿deus ex machina?”— reedita el segundo criterio, con su pregunta sobre Alcibíades, que lleva, de alguna manera, al fallo. El enlace de los dos enfoques es demasiado orgánico como para pensar en una interpolación del agón epirremático, y su alternancia está plenamente justificada en función de la economía de la pieza.

Por otra parte, aunque el año 404, tiempo de la posible segunda representación, haya sido tan crítico, políticamente, para Atenas, como para justificar una interpolación con sentido social en una comedia que implicaba fundamentalmente la consideración de un problema literario —si bien expresión sintomática de un nuevo estilo de vida—, el planteo político estaba ya en la escena de Heracles y en la parábasis, es decir, en la concepción misma de *Las Ranas*.

Es útil ahora, y antes de intentar un análisis en detalle del agón, esclarecer, a su luz, el trayecto recorrido. Ya señalamos que, desde el ángulo de la unidad dramática estricta, la disposición de díptico de *Las Ranas* es un serio obstáculo para lograr cohesión escénica, dada mucho más naturalmente en esquemas de “Intrigenstück”<sup>41</sup>, al estilo de *Las Tesmoforias*.

<sup>41</sup> Cfr. RADERMACHER, op. cit., pág. 48.

Sin embargo, la estructura en dos tiempos se hace ineludible desde el momento en que Aristófanes concibe el retorno del Poeta como fruto de una peregrinación de rescate, llevada a cabo por el dios de la poesía trágica. No parece excesivo llamar "peregrinación" a la serie de reideras aventuras que forman la primera mitad de la comedia. A primera vista atrae la atención que un fino comediógrafo como Aristófanes haya elegido un motivo, el viaje de Dionisos, explayable en dos dimensiones, propio de la epopeya —hay sólo que pensar en la *Nékuia* de la *Odisea*—, pero de difícil relieve escénico, y que únicamente podía salvarse en el interés de pequeñas escenas alineadas sucesivamente. Al usar un material argumental más propio del género narrativo que del dramático, no debieron pasar inadvertidas al poeta las dificultades de óptica escénica con que tendría que habérselas para manejar una acción lineal y reacia, por esto mismo, a un tratamiento unitario. No volveremos sobre los medios de que se valió para superarlas y salvar la unidad de la pieza. Pero es verosímil creer que en la elección hubo algún motivo más significativo que el precedente de *Las Musas* de Frínico.

Si es legítimo atisbar una simbología en la génesis de *Las Ranas*, tal como la hemos esbozado a propósito de los dos Coros y de Dionisos mismo, el viaje de éste al Hades puede interpretarse como de regreso a las auténticas fuentes de la poesía trágica, ya que la recuperación de Esquilo para su ciudad, no significaba otra cosa. La crisis de Atenas tenía origen en un desprendimiento, más o menos responsable, de viejos valores vitales, lamentablemente irrecuperables a la hora del estreno de nuestra comedia. Bregar por la paz podía ser objetivo oportuno y altruísta en las comedias que rozan la crisis política; para la decadencia de una ilustre tradición literaria, como la que se lamenta en *Las Ranas*, sólo un microcosmos hermético de fantasía, de fantasía tan desafortada como fuera posible, podía hacer vivir a los atenienses —aunque por breves instantes— el clima de la vieja Atenas. Esta resurrección sólo era factible en la piadosa ficción de un piadoso poeta. Una percepción muy clara.

y acuciante de la realidad vivida y un mecanismo de sustitución muy explicable transvasan la energía creadora a un mundo de máxima desrealización poética. Este fenómeno que, en mayor o menor grado, es común a toda obra de arte, se produce, en el caso de Aristófanes, como elusión de una realidad circundante opresiva en exceso. De ahí que, con el viaje de Dionisos, el poeta se lance a una aventura de ficción, lo suficientemente arrojada como para liberarse, él y su público, de una certeza insoluble, cuyas fronteras están perfectamente delimitadas en el agón de Esquilo y Eurípides.

Prescindiendo del viaje de Dionisos a la casa del Poeta, es decir, planteado abruptamente el agón como única instancia en la composición de la pieza, no hubiera tenido el sentido de finalización de una larga búsqueda. Es, precisamente, esa intención de recobrar ilusoriamente algo muy valioso y definitivamente perdido en la realidad, que no se sabe bien qué es —de ahí que el propósito de traer a Eurípides resulta trastrocado con el regreso de Esquilo—, lo que libra a la primera mitad de la pieza de ser simple entretenimiento, y da a la segunda el valor de meta alcanzada.

Para ello penetra Dionisos —y Atenas con él— en el mundo de los muertos, de lo irrecuperable y sólo reconquistable por la ficción poética. Sus burlescas aventuras —tan intrascendentes en sí como convenía para divertir al gran público— marcan, en un reverso solemne —que siempre podemos descubrir en Aristófanes—, un derrotero de acercamiento a la Poesía. Si Atenas debía reencontrarse, era en el Hades de las sombras exangües. Allí, uno de sus cómicos favoritos le posibilita la reiniciación en una vida de valores perennes, simbolizada en el Coro de Iniciados —que excede con holgura un mero pintoresquismo local—, imagen de una existencia que había sido la suya hasta muy poco tiempo atrás.

En este aspecto, *Las Ranas* es mucho más aleccionadora que *Las Nubes*, siquiera en esa voluntad heroica de la última Atenas de recuperar su pasado poético y de recobrar a sí misma en él. Por lo menos, aquí el simbolismo es mucho más claro.

Corresponde ahora examinar de cerca el agón. El poeta contaba con una estructura tradicional, en la que, no obstante, podían darse todas las variantes que exhiben las piezas conservadas<sup>42</sup>. Prefirió en *Las Ranas* el esquema completo, con prescindencia del *σφραγίς*<sup>43</sup>. Este diseño permitía sólo dos pasajes recitados de alguna amplitud, el epirrema y el antepirrema, que alcanzan aquí a unos setenta tetrámetros yámbicos y anapésticos, respectivamente<sup>44</sup>, con sus prolongaciones líricas —como reducción del mismo metro— del *πνίγος* y *ἀντίπνιγος*. Las unidades *ἐπίρρημα* —*πνίγος* y *ἀντεπίρρημα*— *ἀντίπνιγος* deben contener la controversia, o sea, el nudo argumental del agón ya que *ῥῶδή* —*ἀντῤῥῶδή* es un preámbulo lírico y *κατακελευσμός*— *ἀντικατακελευσμός*, un “encouragement” brevísimo, puramente formulario.

Si nos atenemos a aproximaciones temáticas, *ῥῶδή* y *κατακελευσμός*, así como sus respensiones simétricas, acrecen la tensa expectativa por el encuentro verbal, y participan así de la misma unidad tonal. Por sobre un esquema normativo, de partes cuyas escisiones podrían haber provocado un “staccato” demasiado incisivo desde el punto de vista dramático, la comedia cuida de violentar lo menos posible la línea de normal desarrollo escénico, y, por consiguiente, la respuesta psicológica del espectador, sirviéndose de *ῥῶδή* y *κατακελευσμός* para exacerbar el interés por el espectáculo y de *ἐπίρρημα* y *πνίγος* para explayar el entredicho.

A los cuatro momentos del agón cómico, corresponden así tres momentos propios del mecanismo de cualquier escena de este tipo: expectación, encuentro, exultación final. La reflexión sobre esta concurrencia de estructuras sugiere que la serie tradicional del género, *ῥῶδή*, *κατακελευσμός*, *ἐπίρρημα* y *πνίγος*, no es una convención arbitraria, sino que adecua su desarrollo y

<sup>42</sup> ALBIN LESKY, op. cit., pág. 405. W. J. W. KOSTER, *Traité de métrique grecque* (Sythoff), Leyde, 1953, pág. 310.

<sup>43</sup> Cfr. RADERMACHER, pág. 270.

<sup>44</sup> Los diferentes metros corresponden a la caracterización de los adversarios, según RADERMACHER, op. cit., pág. 274.

su línea melódica a la secuencia psicológico-dramática tripartita mencionada antes, indispensable en todo agón. Comienza dando la tónica, con brioso acento lírico, en la oda a cargo de un semicoro <sup>45</sup>; sigue la exhortación prosaica del Corifeo en el *κατακελευσμός*, que se confunde métricamente con el *ἐπίρημα* —lo mismo sucede con el metro de *ἀντικατακελευσμός* y *ἀνεπίρημα*—, pero que está en el mismo ámbito tonal de la oda, como pasaje de transición que suprime el trámite brusco de la oda al epirrema. Este, con claro acento dialéctico, es el trozo discursivo y conceptual del agón, que se intensifica en el *πνίγος* <sup>46</sup> y *ἀντιπνίγος*, fragmento semilírico a cargo de Eurípides y Dionisos y de Esquilo y Dionisos, respectivamente.

Semejante disposición equilibra perfectamente lo episódico y lo lírico, distribuyéndolos, con sentido armónico, entre el Coro (*ὄδῃ*) y el Corifeo (*κατακελευσμός*), y los tres personajes (*ἐπίρημα* y *πνίγος*). La vieja estructura cuatripartita es el lógico resultado formal de la intervención de estos entes dramáticos en la comedia que, en el proceso agonal, comprendía las tres etapas de expectación, encuentro y exultación, antes señaladas.

La comedia arcaica mantiene, en el agón sobre todo, cierta tiesura en la asignación de funciones inherentes a sus personas dramáticas (Coro, Corifeo y personajes), de tal manera que éstas llegan a ser verdaderas categorías dentro del juego escénico. Cualquiera fuere el planteo argumental, ellas preexisten, actúan conforme a pautas predeterminadas, dicen su parte de acuerdo con patrones inmemoriales, defienden su razón de ser dentro de la pieza ateniéndose a su papel exclusivo, dentro del libre mecanismo de alternancia propio del género.

Es natural que a esas diferenciadas categorías dramáticas correspondan estructuras formales disímiles, en verso prosaico o lírico, según la envergadura del fragmento; y que el todo resulte poco homogéneo desde un punto de vista de factura literaria, aunque coherente desde el teatral y psicológico del espec-

<sup>45</sup> Así ZIELINSKI, citado por KOSTER, *op. cit.*, pág. 309.

<sup>46</sup> Para el sentido exultante del *πνίγος* véase NAVARRE, *op. cit.*, pág. 30-

tador, por su ajuste con el proceso escénico del agón, como señalamos antes.

En suma, la vieja comedia —como la tragedia— da una imagen dramática facetada en tres categorías funcionales de antigua antecedencia, Coro, Corifeo y personajes, inconfundibles entre sí, pero también inescindibles del conjunto. El público no puede menos de apreciar los distintos niveles, subrayados por diferencias métricas, pero, al mismo tiempo, ve la cohesión dramática de una estructura tan dispar.

No obstante, y en lo que respecta a las categorías dramáticas en *Las Ranas*, es decir, a las funciones propias que competerían a Coro, Corifeo y personajes, a saber, postulación lírica del encuentro, exhortación al mismo y veredicto, acción episódica, respectivamente, hay que señalar la transferencia parcial de las privativas del Corifeo, a Dionisos. Estas variantes quiebran la rigidez esquemática, arriba planteada por conveniencias de exposición, que desentonaría en un género de coyunturas sorpresivas como la comedia. En nuestra pieza, además, es un imperativo argumental que hace a su unidad, ya que, como Plutón señala en los versos 1415-1416, el poeta vencedor en el agón, según el fallo de Dionisos, será, simultáneamente, el que lo acompañe de regreso a Atenas. En el veredicto coinciden los objetivos de las dos partes de la obra, y el dios del teatro es el juez "ad hoc".

Hasta ahora el análisis se ha proyectado sólo sobre la mitad del agón —salvo referencias de paso—, ya que la cuádruple estructura guarda simetría con otra, aunque no en el aspecto métrico. En la primera, la modalidad general es yámbica y en la segunda, anapéstica.

El esquema tradicional a b c d a' b' c' d' —y no a b c d d' c' b' a'— se pliega al proceso bifurcado del agón como escena dramática de expectación (a, b y a' b'), encuentro (c y c') y exultación (d y d'). Su repetición, en cada caso, para señalar el momento protagónico de cada contendiente, demuestra que el ordenamiento responde a necesidades de la acción, en la trayectoria ya varias veces aducida.

Un examen del agón propiamente dicho, es decir, del núcleo que abarca del verso 895 al 1098, en función de las pausas líricas de la *ᾠδή* y *ἀντιπῶδες*, revela que éstas delimitan fragmentos episódicos semejantes a los que constituyen el agón general, de versos 738 a 894 y de 1099 a 1500. En la segunda mitad de la pieza, desde la parábasis hasta la escena final de Plutón y Esquilo, hay ocho momentos en verso prosaico, a los cuales, sin embargo, no se puede llamar "episodios" en sentido propio, ya que, salvo el primero, notoriamente particularizado por la actuación de Jantias y el Servidor de Plutón, todos los demás acusan la presencia constante de Eurípides, Dionisos y Esquilo; en otros términos, excepto el primer Coro, los restantes no anuncian la aparición de nuevos personajes, sino que subrayan distintos momentos de la acción. El esquema es el siguiente:

- vs. 738-813, segundo prólogo, planteo del agón.
- " 814-829, Coro.
- " 830-871, enfrentamiento y perfiles de los adversarios.
- " 875-884, Coro.
- " 885-894, invocación a los dioses respectivos.
- " 895-904, Coro.
- " 905-991, crítica literaria de Esquilo y Eurípides.
- " 992-1005, Coro (antistrofa).
- " 1006-1098, la función social del poeta.
- " 1099-1118, Coro (estrofa y antistrofa).
- " 1119-1250, análisis de los prólogos.
- " 1251-1260, Coro.
- " 1261-1369, análisis de los fragmentos líricos.
- " 1370-1377, Coro.
- " 1378-1481, pesaje de los versos y fallo de Dionisos.

Como se puede apreciar, el Coro, además de su papel de promotor del encuentro, tiene otro más importante: el de dar unidad a pequeñas escenas dialogadas, encerradas entre una estrofa y su antistrofa correspondiente. A veces esa función de ordenamiento y simetría se adjudica a un canto lírico entre



Eurípides y Dionisos, Esquilo y Dionisos, como ocurre en la primera parte con los pasajes análogos Coro-Dionisos, Coro-Jantias.

En la comedia, el Coro o los trozos líricos que lo reemplazan, suelen tener la función de equilibrar la composición un poco difusa por la falta de estísimos rigurosos, circunscribiendo unidades escénicas de menor cuantía, momentos sucesivos y cambiantes de un gran cuadro, que aquí correspondería al agón en su totalidad. De modo que el esquema descubre un encadenamiento de sucesos dentro de un marco coral que, a su vez, establece vínculos con la estructura general. Esto hace del convencionalismo del Coro algo mejor ajustado al cuerpo de la comedia.

Por otra parte, hay una incidencia rítmica y bastante regular del elemento coral en el agón, y una ojeada global no advierte distinción notoria entre el agón propiamente dicho y las escenas que lo prolongan. El diagrama del primero se ha adecuado a una de las exigencias primordiales de la comedia, como es la solici-tación de la atención del espectador durante momentos breves, a ser posible, con unidad temática, y separados, por altos líricos que siguen la línea sinuosa de la argumentación episódica.

Toca ahora examinar el contenido del agón, cuya razón dentro de la pieza es la de captar las dos modalidades extremas de la tragedia ateniense, personificadas en Esquilo y Eurípides. Aristófanes se anticipa a una tarea que, normalmente, hubiera demandado largo tiempo en su necesaria perspectiva histórica. La ingeniosidad del poeta capta distintos aspectos de la última Atenas —política, filosofía, tragedia— bajo el prisma de un género literario que, como la comedia, estiliza en escorzo realidades inmediatas y recrea con ellas un mundo de fantasía. Lo inmediato de la visión aristofánica se salva por su agudeza personal, propia también de una época de liquidación de valores en que la obligada transición otorga una perspectiva mucho más lúcida que la lejanía en el tiempo. Factores de orden histórico permiten a Aristófanes abarcar con ojos de contemporáneo la parábola de la gran tragedia de Esquilo a Eurípides, y ofre-

cerla, en apretada síntesis, a un público que los sentía vigentes a ambos todavía, y que había vivido entre Maratón y la expedición a Sicilia, símbolos del mismo siglo v. De la memorable batalla los separan unos ochenta años y otros cincuenta del estreno de la *Orestíada*, lapsos breves como todos los de la historia de Atenas.

Además, como se vive simultáneamente la crisis política y la de la poesía trágica, ésta, mejor que la epopeya y la lírica, de órbitas más borrosas en el tiempo, es un signo elocuente de la quinta centuria. Pueden haber decidido la elección de Aristófanes estas razones de oportunidad histórica, nunca casuales, antes bien de significativa sincronía, pero hay otras ínsitas en la misma naturaleza de la tragedia, como género de cara al pueblo, comunitario por excelencia.

En general, los términos de oposición de Esquilo y Eurípides son muy claros, a través del desarrollo del agón. Del primero, los personajes mudos, el suspenso que de esto se deriva, el lenguaje altisonante, etc., conforman un clima esquileo en que poco gravita el movimiento de la acción, en donde la tragicidad reside más bien en las actitudes plásticas de los personajes, las palabras tienen extraordinaria importancia y el tiempo físico se alarga considerablemente en un "crescendo" lento y progresivo de tensión. La sensación de que Esquilo cifra su objeto dramático en un prolongado, moroso contacto del espectador con el hecho trágico y que lentitud, palabras sonoras, reticencias, tornan al espectáculo solemne, hierático, es la imagen aristofánica de Esquilo perceptible a través de la deformación cómica.

En vs. 937 y sigs., Eurípides hace una exposición de su arte, que reconoce haber recibido de Esquilo hinchado de palabras retumbantes. En ese orden de ideas afirma que lo enflaqueció a fuerza de *ἐπυλλίοις καὶ περιπάτοις καὶ τευτλίοισι λευκοῖς, χυλὸν αἰδοῦς στρωμυλμάτων ἀπὸ βιβλίων ἀπθῶν*<sup>47</sup>. La imagen es eficaz como reverso de la esquilea: los prólogos explicativos, la locuacidad de los personajes, la atomización del verso señalan

<sup>47</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", vs. 942-943.

la impresión general que debió ser la del público ateniense conocedor de Esquilo y que ahora se enfrentaba con Eurípides: aligeramiento considerable de la maciza estructura de la vieja tragedia, marcado descenso del nivel heroico del mito y pérdida de robustez del verso trágico que se complace en una palabra bonita, una sutileza, una nota de color, es decir, en el ἐπίλλιον.

Aristófanes ve que la tragedia se va vaciando de los contenidos tradicionales, que la nueva corriente finca su arte en una musicalidad y un concepto coreográfico del teatro que desvirtúan los severos fundamentos ideológicos de Esquilo, en un popularismo que rebaja la jerarquía del mito y destruye, en buena parte, su valor paradigmático.

Sin embargo, el poeta plantea el problema Esquilo-Eurípides más allá de ellos mismos y de los momentos estéticos que representan. Sus nombres, son, para el caso, accidentes en el transcurso de la historia de la poesía, ese algo tan hondamente inherente a la vida griega que sus vicisitudes son sólo la versión más sensible de su propia trayectoria. Esquilo y Eurípides resultan así hitos prominentes en función de los cuales puede abrazarse un largo camino, que Aristófanes no confina dentro del marco del género dramático; por el contrario, transpone al respetado Frínico, alcanza las fuentes de la poesía griega y se pierde en los lindes de lo mítico con el recuerdo venerable de Hesíodo, Homero, Museo y Orfeo <sup>48</sup>.

Estos nombres patriarcales hablaban a un griego menos de un proceso literario de siglos que del peso de una preciosa tradición poética. El enfoque debe proyectarse desde el pasado y anticipar un porvenir incierto, ya que el presente los contiene a ambos. La poesía es un proceso histórico, en el más alto sentido de la palabra, y, por eso, sujeto al contraste de los tiempos. Que el planteo del poeta está en función de la vida de la πόλις resulta obvio desde sus primeros cuadros y sobremanera evidente en la parábasis.

---

<sup>48</sup> ARISTOPHANES, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", vs. 1032-1036.

El enfoque es particularmente claro en el agón. Hasta mediar el encuentro, a la altura del verso 1005, Eurípides ha llevado la iniciativa. No ha habido, por el momento, una verdadera colisión verbal, sino una exposición general de los procedimientos literarios respectivos. Ahora se trata de establecer un criterio de juicio que conduzca al fallo. Esquilo toma la palabra y pregunta qué hay que admirar en un poeta. Eurípides dice que su talento y sus consejos. El análisis se orienta por el lado de los personajes de ambos y, naturalmente, resultan más ejemplares los del primero que los del segundo. Lo cierto es que se ha variado la mira, respecto de la primera parte del agón, al acentuar el fin ético de la poesía dentro de la πόλις. La comedia es un género apegado como ninguno a una serie de datos originarios, un producto de ambiente, no una composición de gabinete. La poesía, tema de *Las Ranas*, no está captada como un fenómeno puramente estético, sino como manifestación integral de vida, y la vida de Atenas en el momento del balance de Aristófanes corría demasiado peligro, como para que el espectáculo oficial de la comedia se desentendiera de la crisis. Por ello la situación político-social manifiesta en la parábasis —que parece absolutamente gratuita y sólo aceptable por convención— representa una preocupación fundamental del poeta, que no puede relegar y que, en oportunidades, condiciona sus desarrollos. Con todo, en un tercer momento del agón, que abarca hasta el final del mismo, se vuelve a un examen literario de la situación, hasta donde esto es posible.

Un planteo tan ambicioso implica dificultades técnicas que Aristófanes no podía ignorar. Restringido a Esquilo y Eurípides, un material profuso se ofrecía a la consideración del poeta, en su tarea de descubrir y escenificar rasgos representativos. En lo que respecta a la temática del agón lo esencial está dicho en el "eigentlich Agon"<sup>49</sup>; la prolongación de éste contiene ampliaciones de tópicos aludidos en aquél, como el análisis pormenorizado de los prólogos (vs. 1119-1250), extensas parodias líricas

---

<sup>49</sup> Véase esquema, pág. 51.

no permitidas por la rígida estructura del agón núcleo (vs. 1261-1369), o bien, la farsa distorsionada como la escena del pesaje de los versos (vs. 1378-1481).

Por otra parte, en el diálogo previo entre Esquilo y Eurípides, ya éste anuncia, en el verso 862, los dos puntos cruciales de la discusión, que versarán sobre *τᾶπη, τὰ μέλη*; en el verso 869 se deja abierta la posibilidad de una recitación de pasajes trágicos, con el pretexto de que, en opinión de Esquilo, la poesía de Eurípides ha muerto con él y debe ser recitada para su estimación<sup>60</sup>.

Todo esto revela una organicidad de estructura que, no obstante, se plegará al movimiento ágil del diálogo y adecuará un programa de temas fundamentales a la fluidez indispensable de una escena de comedia. Aristófanes usa los Coros como elemento coreográfico de simetría y euritmia; con ellos jalona regularmente todo el agón y marca las instancias temáticas de una escena excesivamente larga que, de otra manera, adolecería de un planteo confuso. Las intervenciones de los Iniciados suelen enunciar, un poco en abstracto, los rasgos principales que el diálogo ejemplificará después. Suenan sus palabras como formulaciones teóricas, anticipadas a las situaciones concretas del diálogo.

Otro problema importante es la teatralización de un material de extracción literaria, de por sí reactio a la exposición cómica. Los textos de los dos trágicos se abrían a la perspicacia de Aristófanes, pero quedaba por salvar la aridez de un cotejo poco soportable para un público de comedia. Esta no puede trabajar sobre datos teóricos, y el peligro de la monotonía acechaba a este agón más que a otro, ya que debía ser no sólo un encuentro formal, sino que entrañaba para el poeta el compromiso de dar —dentro de los límites de tiempo de la representación y de las posibilidades del género— una imagen escénica de la gran poesía

<sup>60</sup> La técnica de la anticipación de los tópicos del agón es un recurso activante de la curiosidad del público (vs. 862, 869, 1248, 1365). En los dos últimos casos, la expectativa está reencendida por la intercalación de un fragmento lírico entre el anuncio y su desarrollo.

trágica. Sin embargo, no se puede afirmar que Aristófanes intentara revestir premeditadas reflexiones críticas bajo el risueño aspecto de una comedia. En el análisis de los prólogos, por ejemplo, los reparos que Esquilo y Eurípides se hacen mutuamente son pullas de comedia, ante todo. Aquí podemos tener la certeza de que el autor bromea conscientemente y que el planteo queda momentáneamente confinado al propósito de recordar al auditorio pasajes familiares de la tragedia, cuyo enunciado es bastante elocuente como para caracterizar a los dos trágicos. El agón adquiere un pronunciado ritmo de chanza. Lo demuestra la repetición de estribillos como el *ληκύθιον ἀπώλεσεν*, añadido a los hemistiquios de Eurípides; cada vez que éste comienza a recitar un prólogo suyo, Esquilo lo interrumpe en mitad de un verso, ajustándole el sonsonete, por muy disparatado que resulte el sentido total.

Muy claro y convincente resulta el análisis del trozo hecho por Navarre<sup>51</sup>, en lo que se refiere a “*monotonie du fond*” y “*monotonie de la forme*”, y “*la discordance criante qu’y produisent deux éléments contradictoires*”. Sólo queda por subrayar la novedad que significa el *ληκύθιον ἀπώλεσεν* como recurso sustentador del pasaje —y con todas las implicaciones señaladas por Navarre— frente al concienzudo examen del precedente núcleo del agón, respecto de los prólogos de Esquilo. Cambia el tono de la extensa consideración de los textos trágicos, y se funda la efectividad cómica en una argucia rítmica que marca un tiempo muy preciso de aceleración: al principio, Esquilo intercepta a Eurípides en el tercer verso, después, en el segundo, más tarde no lo deja pasar del primero. Con esto preserva Aristófanes un movimiento ondulatorio de alternancia tonal que es importante y, además, se inicia la línea de ascenso característica de los finales de comedia, con un impulso más desaforado y vertiginoso, que culminará en las dos escenas sucesivas de las parodias de los fragmentos líricos y del pesaje de los versos.

<sup>51</sup> OCTAVE NAVARRE, op. cit., págs. 287-291.

Además, con refutaciones intencionalmente absurdas se pierden gradualmente los ribetes de seriedad que animaban el análisis de los personajes desde el punto de vista ético. Es un fenómeno habitual en Aristófanes: el chiste desdibuja y hace perder el sentido de las cosas por efecto de una deformación deliberada del material que elabora el poeta.

De tal manera, dosifica inteligentemente en toda la comedia una serie heterogénea de elementos, como esbozos de crítica literaria, que deja en categoría de tales, a modo de momentos expresivos de un instante característico de Esquilo o Eurípides, más que portadores de un juicio definitivo sobre ellos; intervenciones líricas del Coro, muy diferenciadas, a veces, o fundidas en el conjunto, otras; elementos cómicos que aligeran la pieza y le abren posibilidades escénicas.

Por consiguiente, *Las Ranas* no es un tratado crítico de la tragedia ajustado al teatro para evitar la exposición erudita al estilo de la *Poética* de Aristóteles. De ser ésta la intención del autor, el enfoque del problema hubiera sido puramente literario y, en cambio, es político en el verdadero sentido etimológico del término. Esquilo y Eurípides se conciben en función de Atenas.

Desde el punto de vista de los procedimientos técnicos, la brevedad de una comedia hace preferible la estilización, en cuanto significa elección de pocos rasgos característicos, aislados y sobresalientes que concurren a la visión sintética del espectador. Por de contado, Aristófanes escribe para un público habituado a las representaciones trágicas, para el cual, la sola cita de un verso suscita el recuerdo de una situación dramática. Esa mecánica psicológica explica la serie de alusiones al repertorio de los dos poetas, un tanto desperdigadas, que encontramos en el transcurso del agón.

También Aristófanes usa la información de su auditorio para hacer de su Esquilo y de su Eurípides símbolos escénicos de sus respectivas dramaturgias, con lo cual ellos mismos son, en cuanto personajes de comedia, la objetivación teatral de su propio arte (versos 833-834). Asumen actitudes personales características de sus propias criaturas de ficción como, por ejemplo, la

parquedad y solemnidad de Esquilo, y la locuacidad y llaneza de Eurípides. Por otra parte, el retrato físico de los dos, en vs. 814-829, con que comienza propiamente el agón, opone a la ampulosidad, reciedumbre y solidez del primero, la sutileza, virtuosismo y vacuidad del segundo. Dos adjetivos compendian lo que innumerables historias de la literatura tratarán de explicar en muchas páginas: *φρονετέκτων*, el concepto tradicional del fundamento ideológico de la tragedia de Esquilo y *σαλευματοεργός* el arte detallista de Eurípides. La oposición es todo lo aguda y vivaz posible, y se expresa de una manera fisiológica primero, rítmica, después: al gigante velludo, todo rugido y lentitud, corresponde el poeta de lengua aguzada, todo penetración y agilidad. Al personificar ambos, en la comedia, sus propias virtualidades escénicas, Aristófanes logra una mayor concreción en su intento de exponer la evolución de la tragedia como un único patrimonio heredado y desvirtuado por una nueva concepción de la vida.

La caracterización personal de los contendientes, con ese alcance de plasmación escénica de sus estilos, que hemos señalado, está a cargo del Coro que, solemnemente, los presenta en hexámetros, el verso heroico. Todo el pasaje encarece al público la personalidad de cada uno de los rivales, y se perfecciona con la invención de palabras, sobre todo de adjetivos compuestos a guisa de invectivas mutuas, hasta tal punto que la exactitud del retrato consiste, casi exclusivamente, en los vocablos que el cómico forja.

Se advierte claramente la necesidad imperiosa de ensanchar los límites de un léxico que, con ser ya rico gracias a una brillante antecedencia literaria —estamos a fines del siglo v—, resulta siempre insuficiente en función de la poesía de Aristófanes. La comedia se refiere a situaciones muy particulares y mínimas, inéditas para la tragedia y la alta lírica. De ahí que necesite crear sus nuevos medios expresivos frente a hechos recién anotados, o designaciones propias para cosas que ya las tenían. Esta proliferación del vocabulario, nacida de una necesidad de género y favorecida por la inclinación del idioma griego



a la composición de palabras, constituye, además, un enfoque risueño de las cosas para servir al intento de captación de ellas por el lado ridículo; por eso el chiste de Aristófanes suele estar encerrado en una palabra nueva surgida para definir un rasgo, una situación, una actitud risibles.

El proceso de estilización, con su detección de trazos definitorios, ha llevado frecuentemente al poeta a la parodia que, con intención marginal, como su nombre lo indica, ajusta, más o menos groseramente, una situación trágica conocida por el espectador a la cómica que lo ocupa actualmente. Sin duda la comedia debe ofrecer una imagen distorsionada de la tragedia, acentuando rasgos característicos y aprovechando detalles caricaturizables. Al asignar papeles trágicos a personajes de comedia se produce una superposición en que éstos viven, simultáneamente, una doble vicisitud dramática, que parangonan constantemente adulterando el texto trágico con equívocos. Este sutil trabajo de taracea, al estilo de *Las Tesmoforias*, no hubiera sido procedente en *Las Ranas*, al diluir excesivamente el ritmo tenso y restallante del agón y distraer al espectador con motivaciones subsidiarias.

Nuestra pieza ofrece, además, otro tipo de aproximación al mito trágico, en el pasaje de los versos 1182 a 1196. Se trata de una versión abreviada de la historia de Edipo, en forma de narración estilizada, con atención a los datos más gruesos y exteriores de la saga: . . . αὐτὸν γενόμενον χειμῶος ὄντος ἐξέθεσαν ἐν ὀστράκῳ — εἰθ' ὡς Πόλυβον ἤρρησεν οἰδῶν τῷ πόδε — ἔπειτα γραῦν ἔγημεν αὐτὸς ὦν νέος — εἰτ' ἐξετύφλωσεν αὐτόν. Sin alterar los lineamientos de la tradición, con sólo resaltar algunos detalles pintorescos e insólitos, la comedia hace del mito de más alta envergadura trágica, un relato truculento y grotesco.

Aristófanes desestima, así, la parodia de escenas y usa en *Las Ranas* el material trágico directamente, como ejemplificación de los argumentos de la controversia. Ha logrado hacer del agón una gran parodia de dos estilos literarios y, sobre todo, de dos estilos de vida, con un tono de pretendida seriedad que se quiebra, a cada paso, con un chiste. Con todo, quizás la máxima

realización del poeta en la recreación paródica se dé en los versos 1285 a 1364, que enseguida concitarán nuestra atención.

La parodia de Esquilo está hecha sobre uno de los párrafos líricos más arrebatados del párodo del *Agamenón*, en que ya el texto esquileo es bastante complejo, desde el punto de vista sintáctico, y oscuro a fuerza de imágenes. Trozo de rara intensidad, comparable sólo al de Casandra, condensa el mundo de oscuras premoniciones, típico transfondo de las tragedias de Esquilo, y contiene, como idea capital dentro del drama, la fuerza incontrovertible que avasalla Troya.

Aristófanes mutila el texto, posiblemente con la idea de estructurar una estrofa de cierta regularidad métrica, ya que los versos 1285 y 1291 tienen un yambo y cuatro dáctilos y los 1287 y 1289, cinco dáctilos cada uno. No obstante, conserva el sentido fundamental, aunque es de creer, de estar a los versos esquileos escogidos en la parodia, que la selección está determinada por la imponente majestad que los distingue, más que por el deseo de una coherencia lógica que el párodo mismo, incluso por dificultades textuales, no ofrece.

Las imágenes esquileas, pertenecientes a distintas tragedias y que acumula Aristófanes en su esfuerzo por dar una idea del denso lirismo del viejo poeta, corroboran esa atmósfera única, en fuerza y hondura: el pedido de los aqueos al remis Aquiles, (v 1269); la figura arrogante de Agamenón (v. 1270); el introito mayestático del Coro de ancianos (v. 1274); el poderío aplastante de los Atridas (vs, 1285-1295).

En el material, ya de por sí suficientemente retorcido y enigmático del párodo de la primera pieza de la *Orestíada* —cuya elección es un primer acierto—, el poeta cómico intercala frases propias, yuxtapuestas, las más extrañas asociaciones de ideas, de manera que se desdibuja el débil sentido lógico del original, con el propósito evidente de un efecto musical <sup>52</sup>, reforzado, todavía, con un estrepitoso estribillo. Con éste, que establece

---

<sup>52</sup> Los versos contienen la disonancia de un yambo y una serie dactílica (1264, 1270, 1274, 1285, 1287, 1291).

la conexión de la escena con la anterior, se recalca un rasgo esquileo, primer objeto de la parodia: el áspero choque del léxico, la desarmonía de conceptos tan dispares como los Atridas, la esfinge, el agujero y las perras aladas.

La parodia de los μέλη de Eurípides reposa, estructuralmente, en cuatro sustantivos claves, verdaderos motivos de viñeta, ἀλκίονες, φάλαγγες, δελφίς y γάνος ἀμπέλου, seguidos de precisiones sintácticas muy elementales: tres proposiciones de relativo —una de ellas locativa—, y una oración principal. El predominio de la subordinación adjetiva responde a la intención de patentizar los contenidos líricos de cada uno.

Una complicada red de arabescos, relacionados a veces por simple contigüidad, otras, por arbitrariedad intencional, sobre pasajes de Eurípides, están conectados disparatadamente para resaltar la audacia de las imágenes y la ingeniosidad de los conceptos en un conjunto sonoro y elegante. Por su sentido decorativo, logrado por una estilización que llega al esquema, se prescinde de todo apoyo anecdótico y de las formalidades tradicionales, para llegar al poema por simple yuxtaposición de imágenes, como aprehensiones líricas de los objetos poéticos. Esto lleva a lo que ya señaló Radermacher como “musikalische Wirkung”<sup>53</sup>, por encima del sentido. En realidad, esta tendencia, que aquí va de la mano con acrobáticas proezas métricas, afecta a todo el pasaje paródico de los dos trágicos y debe atribuirse, no sólo a proclividad del texto ridiculizado, sino a efectos de la misma deformación cómica, más eficaz ante el público en el impacto musical que en la caricatura literaria. Todavía es palpable el primer aspecto, pese a ser el último el único que cuenta con material conservado. Por otra parte, el texto revela la intención de captar la poesía inherente a los objetos, despojándolos de toda relación argumental que pudiera empañar su hallazgo. Sin embargo, estas imágenes estrictas se colorean con adjetivos y participios, en profusión tautológica,

---

<sup>53</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 322.

en ocasiones, como ocurre con *τέγγουσαι* y *ἔροσιζόμεναι*, versos 1311-1312.

A diferencia del pasaje anterior, en la monodia hay un diseño argumental que permite una mayor amplitud de desarrollo y una estructura clara, en tres momentos: a) invocación a las tinieblas de la Noche, b) purificación y relato del robo del gallo, y c) invocación final a los cretenses, a Artemisa y a Hécate.

Radermacher habla de "die charakterisierende Wirkung der stets wechselnden Rhythmen"<sup>64</sup>, cosa lógica si se tiene en cuenta la intención primordialmente musical de esta serie de parodias. Pero, aparte de toda consideración técnica respecto de la métrica, hay un "tempo" perceptible y ajustado a la economía misma del poema. Se inicia con la larguísima tirada inicial, en que las instancias principales son *Νυκτὸς ὄρφνα* y *ὄνειρος*, seguida esta última de numerosas determinaciones adjetivas, todo en el más exquisito estilo tenebroso eurípideo del párodo del *Orestes*. Luego, por ley de antítesis, un deseo de liberación de las potencias oscuras, y notación de la realidad circundante. La mención de la luz y, sobre todo, la imagen del agua, *ἐκ ποταμῶν δρῆστον, ὕδωρ, ἰὼ πάντιε θαῖμον*, simbolizan la huida del mundo onírico, v. 1340, y el conjuro de los scbresaltos nocturnos.

Un "staccato" sorpresivo marca el nudo argumental del robo del gallo, continuado por una invocación a las Ninfas y un llamado perentorio a un esclavo.

Esta primera parte sirve de proemio al todo y, como lo demuestra el breve esquema, hay cabida para menciones mitológicas y prosaicas órdenes a la servidumbre, lo cual roza agudamente la simbiosis de la realidad cotidiana y el mito, de que gustara Eurípides.

En ese ámbito pedestre se mueve la segunda parte, que contiene el motivo ambiental doméstico, de efecto escenográfico, y el lamento elegíaco por la pérdida del ave.

Las dos adversativas de los versos 1338 y 1356 enmarcan el relato central, con el tono invocativo típico de la lírica griega.

<sup>64</sup> Idem, pág. 329.

Se vuelve así a la sostenida tónica inicial, no sin que resalte el irónico paralelismo entre ἀμφίπολοι, por un lado, y Ἄρεμις y Ἐκάτα, por otro. No obstante, la composición recae en el medio tono de una indagación policial, a la que se asocia, graciosamente, Hécate.

Un conciso enunciado de los principales objetivos paródicos a que puede apuntar Aristófanes en este pasaje de *Las Ranas*, traen Navarre<sup>55</sup> y Coulon en sus notas a la edición de "Les Belles Lettres"<sup>56</sup>. Observaciones todas que se pueden suscribir sin reticencias. Hay que subrayar que no se trata aquí, contrariamente a las parodias ya analizadas, de fragmentos diestramente hilvanados, sino de una creación aristofánica a la manera de Eurípides. La doble perspectiva de invocación y de narración, de desmesurada exaltación y de sosegado relato dan relieve inusitado al yo lírico, repetido insistentemente en la parte central. Aun la mención del ave fugitiva revierte emotivamente sobre la primera persona (versos 1353-1355).

Radermacher se refiere a la "Missverhältnis zwischen Ursache und Wirkung".<sup>57</sup> Es posible que el débil hilo argumental sea sólo un pretexto para la efusión lírica. Este punto de vista heterodoxo, si referido a un poema verdaderamente clásico y equilibrado, por lo tanto, en forma y contenido, es plausible en un remedo euripideo de fines del siglo v.

Por otra parte, se alcanza forzosamente el "pathos", ya que el motivo del robo del gallo carece de abolengo mítico —las alusiones mitológicas son las obligadas y no inciden argumentalmente—, y alude, en cambio, al ámbito "des réalités familières" que menciona Navarre<sup>58</sup>. Tampoco se podría adscribir el poema a ninguna obra sobreviviente de Eurípides y falta referencia a alguna perdida.

<sup>55</sup> OCTAVE NAVARRE, op. cit., págs. 296-299.

<sup>56</sup> ARISTOPHANES, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", pág. 148.

<sup>57</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 329.

<sup>58</sup> OCTAVE NAVARRE, op. cit., pág. 297.

Esta "trivialité du sujet"<sup>49</sup>, que queda intencionalmente fuera del énfasis patético, es el fondo opaco donde resalta la persona lírica, con un realce notorio del personaje por sobre su misma vicisitud. Sale así, momentáneamente, del curso dramático y concentra toda la violencia del conflicto en un momento puramente lírico, procedimiento no privativo de Eurípides, pero que éste usó en grado superlativo.

Sobre un planteo trágico de temas baladíes y la subalternización doméstica de motivos míticos, se construye un poema nucleado por una fuerte postura lírica más al estilo de la poesía de inspiración cotidiana de Safo, que de la temática de reflexión trascendente de la tragedia arcaica.

Con esta parodia de los pasajes líricos, sumada al análisis de las partes episódicas, Aristófanes completa un panorama comprensivo de la poesía trágica ateniense, como conjunción de dos géneros, el dramático y el lírico. La suprema audacia eurípidea, que el comediógrafo viera claramente, consiste en una retorsión del nervio lírico de la tragedia: al soltar amarras con el contexto episódico y lograr una autonomía en la monodia que no conociera en tiempos de Esquilo, perdió funcionalidad dentro del drama. Sería interesante esbozar, alguna vez, una historia de la tragedia griega como género desnaturalizado por el mismo elemento lírico que le diera origen. Si se la concibe como la refracción estética de la experiencia trágica en dos planos, el de la acción episódica y el de la contemplación lírica, el tratamiento de las μέλη por Eurípides no es sino la natural secuencia histórica de los macizos fondos corales esquileos. La voz axiomática de éstos, abismada en la dura meditación de la existencia humana, es ahora el solo del protagonista que, para lucimiento de su dolor, lo exploya minuciosa y patéticamente. La sagacidad de Aristófanes descubre el hilo del desarrollo de Esquilo a Eurípides y lo desenvuelve, fingidamente, ante sus espectadores, como dos opuestos inconciliables, pero, en la intención

---

<sup>49</sup> VICTOR COULON, notas a la edición de "Les Belles Lettres", pág. 148.

del cómico, describen, en realidad, una misma parábola, dentro de la cual no hay lugar para Sófocles.

La literatura es siempre una cuestión de fondo como de forma. En esta parodia se siente, sin embargo, que el contenido es un simple pretexto para alardes de virtuosismo poético, en que interesa más cómo se dicen las cosas que las cosas dichas. Y la poesía significaba demasiado en la tradición griega como para que se admitiera una pérdida tan radical de contenidos, por efecto de un tecnicismo formal que se complace en el hallazgo expresivo. Por eso el arte de Eurípides está caracterizado en *Las Ranas* por el ἐπύλλιον, el "versito", producto de una orfebrería poética no exenta de genialidad, y de una última evolución de los valores permanentes de la poesía.

Esta modalidad irá acentuándose en el curso de la literatura griega y una de las anticipaciones más lúcidas de Aristófanes es haberlo previsto en esta pieza. Efectivamente, la parodia, sin duda exagerada, claro está, se parece demasiado a la poesía alejandrina posterior<sup>60</sup>, a una de esas miniaturas detallistas y coloridas en las que se entiende la literatura, ante todo, como un oficio, y un oficio técnicamente perfectible. La percepción del problema por parte de Aristófanes era manifiesta ya en la anteparodia simbólica del Coro que da nombre a la pieza, si es viable nuestra interpretación.

Con esto termina el agón propiamente dicho, y el poeta parece haber dicho su última palabra antes de la convencional escena de la balanza y del pesaje de los versos, absurda en su sentido literal, pero eficaz para redondear el agón en su dimensión disparatada.

Concluido el examen literario, sugerida la influencia del poeta en la comunidad, en el antepirrema —punto de vista que después resurgirá para aportar la solución final—, el pesaje de los versos tiene, en primer lugar, el sentido, un poco exterior, de culminación del "climax" cómico, logrado, a veces dificultosamente aun para la habilidad de Aristófanes, con alternativas

---

<sup>60</sup> OCTAVE NAVARRE, op. cit., pág. 297.

de largas recitaciones de versos trágicos, análisis de los mismos y ágiles parodias. Precisamente estas últimas quiebran la monotonía que hubiera resultado de la contigüidad de las escenas de los prólogos y de la balanza.

Seguro de la efectividad cómica de este recurso óptico en la escena que nos ocupa, el poeta la había anunciado ya, claramente, en la escena previa, a modo de prólogo del agón, entre el Servidor de Plutón y Jantias. Sin duda contaba con acuciar la curiosidad del público con un expediente, cuya espontánea comicidad salta a la vista, y que bien merecía la paciente espera de un largo agón no siempre divertido, para presenciarlo como escena de fin de fiesta.

Pero hay mucho más. El autor apela aquí a un recurso físico-matemático, que no puede resultar sino absurdo y ridículo en calidad de registro de fenómenos tan imponderables como los estéticos que pretende fiscalizar. Además, refuerza la falsedad de la situación con ingenuos equívocos, de los que Eurípides no sale bien parado. Todo esto es, naturalmente, intencional y constituye un "crescendo" desaforado para cerrar, debida y dionisiacamente, la comedia.

Yendo al fondo del asunto, tiene razón Newiger cuando resalta el valor simbólico de la escena, al decir que las apreciaciones opuestas del arte de los dos contendientes "führen zu einer letzten sichtbaren Verdichtung der Synkrisis im Bild der Waage"<sup>61</sup>. Al intentar Aristófanes hacer escénicamente asequibles dos estilos de tragedia, llega a una concreción casi física del problema, que comienza, como hemos visto, con el retrato fisionómico y caracterológico de sus respectivos autores, y se prolonga en notaciones contrapuestas de peso agobiante y de ligereza sutil. El esquema no se limita, sin embargo, al chiste del adelgazamiento operado por Eurípides en el cuerpo de la edematosa tragedia heredada de Esquilo, ni tan sólo el posible aburrimiento del público frente a las estructuras sin intersticios

---

<sup>61</sup> HANS-JOACHIM NEWIGER, *Metapher und Allegorie, Studien zu Aristophanes*, Zetemata, Heft 16, (Verlag C. H. Beck), München, 1957, pág. 53.



de Esquilo y a su decepción por las livianas intrascendencias melodramáticas de Eurípides. Todo esto es más o menos evidente en los eufemismos del comediógrafo, pero su intención cala más hondo, al sugerir metafóricamente la pérdida de real contenido y aun de verdadera envergadura trágica, que no podía tener mejor símbolo teatral —de una fuerza y claridad elementales— que el de la liviandad de sus versos, por oposición a la gravitación rotunda de la vieja y añorada poesía.

La comedia se abre con un título desconcertante, el de *Las Ranas*, que encubre, andando la pieza, tras apariencia de un “divertissement” incidental, el primer símbolo clave, y se cierra con otro complementario, el de la balanza —¿podría haber llevado este título la pieza?—, última ingeniosidad del poeta para corporizar, burlesca y nostálgicamente, el “hic et nunc” de una secular tradición poética.

De acuerdo con el planteo de Aristófanes, de los dos enfoques alternativos de la comedia, el literario y el político, el primero ya había sido explotado exhaustivamente. La audaz escena de la balanza, al cerrar el análisis en una última pericia simbólica, señala la intención del poeta: usarlo como medio expositivo de los dos estilos extremos de la tragedia ateniense, su objetivo escénico inmediato en *Las Ranas*. Con esto elude un pronunciamiento estético que él mismo había hecho imposible en el trámite de la pieza.

El enfoque político estaba destinado a precipitar la resolución del agón —y con él, de la obra entera— y a diluirse, al fin, en un fallo convencional. Los elementos parabásicos son siempre tópicos actuales extradramáticos, es decir, ajenos al diagrama argumental de la pieza, cuya inserción se admite, tradicionalmente, en el intermedio del cual toman su nombre. Aristófanes los ha entrelazado con el tema de la comedia. No aludimos al chiste de actualidad que usa a discreción, sino a que el tema parabásico, la situación de la ciudad de Atenas motivaba, en un aspecto más de la crisis, el viaje de Dionisos en busca del poeta que permitiera regularizar las representa-

ciones trágicas, como se deduce ya de la escena de Heracles y el dios.

Lógicamente, después la parábasis plantea el problema en estado puro, sin referencias adyacentes al asunto específico de la comedia. Y los conceptos de ésta sobre la utilización del material humano en los mecanismos políticos, se reeditan en la escena final<sup>62</sup>.

Dionisos interroga a los rivales sobre Alcibiades, el hombre del día. Su nombre se usa como reactivo y actualización de los términos de orden más general de 1446 y sigs. Alcibiades es la gran decepción y la gran esperanza ateniense, la suma contradicción en una hora de contradicciones. No obstante, las respuestas, por unívocas, no alcanzan para el fallo. Será la pregunta, sin ambages, por la salvación de la ciudad la que, después de laboriosos trámites dilatorios —las agudezas de Eurípides y la actitud remisa de Esquilo—, conduzcan a soluciones que Aristófanes tuvo el acierto de hacer complementarias y no excluyentes. Se evidencia así que el motivo político tampoco puede llevar, intrínsecamente, a un desenlace claro. La contienda termina como quiso el poeta terminarla: en un punto muerto y sin que mediara un pronunciamiento lógico y convincente de Dionisos.

El verdadero fallo de Aristófanes es el de los versos 1411-1413. Ningún espectador puede dejar de advertir lo forzosamente convencional del segundo, del verso 1471. Hay dos propósitos en el poeta, visibles en el proceso de este largo encuentro: dejar un agón indeciso y concluirlo de alguna manera para conservar la unidad de la pieza, con miras a cumplimentar el viaje de Dionisos.

Con todo, el colofón de la comedia son los versos 1482-1499, una pareja de estrofa y antistrofa de conceptos antitéticos y tono impersonal propio del estilo gnómico. El Coro se eleva a consideraciones de orden general, marcando el necesario distanciamiento frente al hecho singular, en un encomio referido tácitamente al poeta tradicional que merece el bien de la comu-

---

<sup>62</sup> ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, "Les Belles Lettres", vs. 719 y 1446 y sigs.

nidad, pero que, formalmente, alude al ἀνὴρ ἔχων ξύνεσιν ἡκριβωμένην, expresión que la edición de "Les Belles Lettres" traduce por "L'homme qui a une intelligence parfaite". Es preferible entender "el hombre de conciencia estricta", es decir, dar a la palabra ξύνεσις la acepción eurípidea con que, irónicamente, debe haberla escrito Aristófanes. Y esto pese a la paradoja implícita. Este sesgo del término concuerda mejor con la exaltación de los valores morales en los que se ha fincado, por fin, el fallo del agón, al expresar una actitud monitora y alerta, que redundaba en bien de la ciudad, y, por otra parte, no excluye precisas connotaciones de orden intelectual. Además, si se admite la casi equivalencia de ξύνεσις y εὖ φρονεῖν<sup>63</sup>, es innegable que esta última expresión acoge matices que lindan con la esfera de la conciencia.

La antístrofa resume negativamente el reverso del εὖ φρονεῖν, y podría ser un sucinto y elocuente epígrafe de la comedia toda, al circunscribir su planteo a pocas instancias, en las cuales, a conceptos familiares para el espectador, se une el usarlos en función de símbolos, como ocurre con el recuerdo de Sócrates. A dieciocho años de la creación del personaje de *Las Nubes*, todavía su nombre mantiene vigencia para el ateniense de 405.

La desaparición de Eurípides en esta última fase es bien significativa. Su mención —en lugar de la de Sócrates— hubiera resultado de valor simbólico más limitado, por más específico. Si nos atenemos al testimonio de Aristófanes, resulta claro que la modalidad literaria de Eurípides y sus epígonos, como tantos otros aspectos de la vida ateniense que enfrenta en sus comedias, reconocen su raíz en una misma actitud mental —personalizada en el Sócrates de *Las Nubes*—, en la que el intelectualismo degenera en estériles elucubraciones.

Al llegar a este ápice las perspectivas se aclaran abriéndose a una comprensión vertical del planteo de *Las Ranas*, que trasciende la mera crítica de Eurípides, y hasta un problema lite-

<sup>63</sup> LUDWIG RADERMACHER, op. cit., pág. 349.

rario tan serio como el de la decadencia de la tragedia, para abrazar la crisis postrera de Atenas y, con ella, tras la máscara de Sócrates, su faz más inquietante: la crisis del intelecto.

Unas palabras finales que, por fundadas en el análisis de una sola comedia de Aristófanes, no pretenden validez de conclusiones definitivas, pero pueden contribuir a esclarecer el delicado y desconcertante arte compositivo del poeta.

*Las Ranas* deriva numerosas singularidades del diseño argumental en dos tiempos, que compromete su unidad en una estructura lineal. De modo que el interrogante por la cohesión total de sus dos partes es el problema central que debe intentar dilucidar toda interpretación.

Al respecto hemos destacado la importancia de los dos agones, el de Dionisos-Ranas y el de Esquilo-Eurípides, en cuanto al valor simbólico prefigurativo del uno referido al normal y resolutivo del otro. Con ello no sólo se justifica el título de la pieza, sino, lo que es más importante, se señala al Coro de Ranas —y a la primera parte de la comedia— como elemento de gravitación compensatoria frente a la desmedida importancia que se ha adjudicado a la segunda, en desmedro de aquélla.

Sin embargo, la relevancia del viaje del dios no se limita a contener, en su itinerario, un elemento de anticipación simbólica de la acción principal del agón mayor. Visto el mismo como etapa ἐπὶ τὸν ποιητὴν, se descubre su verdadero sentido de peregrinación y búsqueda de la auténtica poesía, una añoranza colectiva de la Atenas del siglo v que Aristófanes ha convertido en la de su Dionisos en *Las Ranas*.

Así la primera parte se integra con la segunda, como su necesario preliminar, en un ritmo progresivo de meta perseguida, pero, al mismo tiempo, contiene en sí misma, en la órbita minúscula del Coro de Ranas, el sentido total de la pieza.

Con todo, la arquitectura de la obra es todavía más sólida: se apoya en el juego de elementos simbólicos que, por cierto, no se reducen a la única aparición del Coro zoomorfo. Con Dionisos y los Iniciados se escenifican dos instancias importantes

del planteo de Aristófanes: el prestigio del teatro tradicional, bajo el disfraz de su dios ridiculizado, y la experiencia poética viva, tras el paso de una procesión religiosa. Además, la escena de la balanza habla suficientemente de las posibilidades de la metáfora cómica basada en recursos de efecto inmediato sobre el público.

Son decisivos los dos motivos motrices de la primera y segunda parte: el propósito de Dionisos de traer a Eurípides y el certamen entre éste y Esquilo por la soberanía de la tragedia. Más aún lo es la *περιπέτεια* que significa el segundo recurso sobre el primero, y la habilidad con que la intención del dios se impersonaliza hasta convertirse en la búsqueda del poeta de la comunidad que coincidirá con el criterio final resolutivo del agón y hará centrar en la persona de Esquilo los dos hilos conductores de la acción. Para ello, el criterio estético específico que sostiene gran parte del encuentro, deja paso a otro ético, más universal, y éste lleva, antojadizamente, al desenlace.

Se imponen, también, algunas referencias al elemento coral. La pieza marca en las distintas intervenciones del Coro una escala muy perceptible de matices en la asimilación de éste con los pasajes episódicos. La gradación va desde la parábasis, profundamente resaltada dentro de su contorno, hasta los fragmentos líricos mimetizados con la escena de Eaco y los que jalonan el agón, pasando por el tono intermedio de los párodos, que asocian a los personajes en una escena lírica generalizada. En el primer caso, en que el respeto de una ley de género permite la inserción de un asunto aparentemente extemporáneo, se constata que la parábasis da la medida de la profundidad del problema, cuya faz más visible es el tema de la pieza. El otro tipo extremo de Coro, casi desnivelado al tenor episódico y el de mayor incidencia en la estructura de la comedia, tiene una insustituible función de equilibrio dramático, al encerrar armoniosamente complejos escénicos, verdaderos núcleos de interés que, cuando adquieren menores proporciones, se alinean ante los ojos del espectador sin intervención del Coro. Los párodos, finalmente, reúnen una tesitura lírica más o menos sostenida,

inherente a su condición de tales, a la circunstancia de ser dos pasajes más en el trayecto de Dionisos.

Es comprensible que el grado de integración del Coro dentro del mecanismo escénico esté condicionado a su papel tradicional en los pasajes que son de su competencia específica, tales como el párodo, el agón y la parábasis. En todo caso, es notoria la flexibilidad de los dos primeros en su tendencia a ambientarse dentro de la secuencia episódica. La elasticidad del agón, que llega, en *Las Ranas*, a una hipertrofia justificada por razones de distribución de material, permite una más amplia intervención del Coro, no coartada, en este caso, por las pautas del agón propiamente dicho. De manera que el Coro, por ser la categoría dramática mejor diferenciada, es la que acusa con más nitidez la adecuación de las arcaicas estructuras originales del género, de transiciones poco suavizadas, a las conveniencias de un espectáculo de mayor coherencia y organicidad, dentro del obligado juego de elementos fijos, Coro, Corifeo y personajes.

La misma tragedia, de menor sensibilidad para procesos semejantes —o de evolución más lenta en su esquema funcional— conoció, sin embargo, la transfusión en la atmósfera episódica de algunos párodos euripideos.

En suma, la prevalencia de factores de orden dramático sobre elementos formales primitivos provoca soluciones particulares en cada caso, releva de conclusiones de vigencia general y explica, junto con otros motivos, la andadura imprevisible de muchos momentos de comedia.

En cuanto al tema de la pieza, no volveremos a subrayar en detalle la comprensión de un problema vital, de estratos prácticamente indiscriminables, cuya acentuada hondura no puede pasar inadvertida al espectador menos avisado. Exigencias escénicas convierten algunos datos del planteo en deliberadamente superficiales: análisis que se pierden en un chiste, derivaciones materiales que no se rehuyen, como la escena de la balanza, salvada, empero, por su intención simbólica, etc. Aceptado todo esto como procedimiento inevitable de la comedia, arroja este saldo favorable: los mejores descubrimientos de *Las Ranas* frente

a la institución nacional de la tragedia, quedarán siempre en el terreno de la intuición, de la imagen global que ve el gran público "grosso modo", sin que falte, esporádicamente, la fina percepción del especialista en las certeras parodias estilísticas de Esquilo y Eurípides.

La obligada visión sintética de la comedia, por un camino más directo que el de la crítica erudita, objetiva en fábula cómica un tema tan abstracto como la ponderación literaria y la función de la poesía en una comunidad ciudadana. La respuesta de Aristófanes, al cierre del siglo v, es todavía decididamente asertiva: Atenas no puede vivir sin poesía y sin poetas. No podemos negar que, en *Las Ranas*, esa verdad, sustentada por una antigua historia literaria, se concreta en un planteo de fantasía. Pero, también utópica será otra, del siglo iv, de sumo prestigio y autoridad, que edificará, en la Grecia de las paradojas, la primera ciudad sin poesía y sin poetas.

CARMEN V. VERDE CASTRO