

# VELEIA

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA  
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

*Comité de Redacción:*

I. BARANDIARÁN

J. L. MELENA

J. SANTOS

V. VALCÁRCEL

*Secretario:*

J. GORROCHATEGUI

8-9

---

SEPARATA

---

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD  
AINTZINATE-ZIENTZIEIN INSTITUTUA

SERVICIO EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1991 - 1992

GASTEIZ

con el espectador, manteniendo, en unas ocasiones, su identidad, como personaje dramático y abandonándola, en otras —en las cuales se convierte, ya sea en portavoz del poeta, lo que sucede fundamentalmente en los anapestos, o bien en un grupo de coreutas desprovistos de toda entidad ficticia—; la parábasis supone, además, la interrupción del relato que se nos muestra); y, por otra, la de elemento clave para comprender no sólo la obra que la acoge sino, en una perspectiva más amplia, el teatro cómico como un hecho literario y social. Este esfuerzo por integrar la parábasis dentro del drama no ha sido una práctica extendida entre la crítica, la cual, en su mayor parte, ha visto en la naturaleza fundamentalmente no mimética de la parábasis un obstáculo, casi insalvable, para vislumbrar algún tipo de relación posible entre esta intervención coral y el resto de la obra; con una premisa así, no es de extrañar la insistencia en el carácter irrelevante —para la narración cómica— de los contenidos expresados por el coro en este intermedio.

Desde finales del s. XIX, es decir, desde el momento en que nacen —con la publicación de la obra de T. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885— los estudios modernos sobre la estructura de la Comedia Antigua, la mayoría de los investigadores (F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Londres 1914; y G. Murray, *Aristophanes*, Oxford 1933, son dos nombres destacables), presuponiendo que la ilusión dramática, así como el principio de una acción coherente, son dos rasgos esenciales de toda manifestación teatral, consideraban que la parábasis únicamente podía ser un elemento preliterario perteneciente a los orígenes mismos de la comedia; una reliquia que, a lo largo del desarrollo del género, no habría logrado asimilarse a la estructura de la obra, conservándose, por lo tanto, como un cuerpo <extraño> dentro de la misma. No obstante, trabajos recientes han cuestionado la validez de esta teoría. Así, G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, Londres 1971, ha reivindicado la necesidad de juzgar a la comedia por sí misma, esto es, sin ideas preconcebidas acerca de lo que debe ser una obra bien construida. Este autor señala cómo algunas de las pretendidas particularidades de la parábasis —por ejemplo, la ruptura de la ilusión dramática, con interpelaciones a los espectadores; o bien los temas tratados, literarios y de sátira social— no son, de ningún modo, exclusivas de dicha intervención coral, sino características de la Comedia Antigua en su conjunto; por ello, resultan argumentos insuficientes para sostener que se trata de un elemento primitivo, insertado artificialmente en la comedia. La investigación llevada a cabo por el propio Sifakis pone de manifiesto que estamos ante una creación reciente, plenamente literaria, que tendría su origen en el espíritu competitivo de los festivales dramáticos (afirmación referida a los anapestos, pero, en términos generales, aplicable a la configuración de la parábasis tal y como nosotros la conocemos). Compartiendo

THOMAS K. HUBBARD, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-London, Cornell University Press. 1991, xii + 284 pp.

El trabajo de Hubbard constituye un análisis detallado de ese elemento exclusivo y característico de la Comedia Antigua que es la parábasis. Sin descuidar los aspectos formales, la investigación se centra en el contenido y la función que tiene dicha intervención moral con las obras de Aristófanes con que aparece, es decir, en el conjunto de nueve comedias que van desde *Arcamenses* —la más antigua de las que se han conservado— hasta *Ranas*, representada veinte años después. El objetivo que persigue Hubbard es el de mostrar cómo la parábasis reúne a un mismo tiempo dos características para algunos irreconciliables: por una parte, la condición de intermedio, de digresión <extensa> (excepto en la oda y la antoda —partes que normalmente adoptan la forma de himnos de invocación a una divinidad—, el coro entra en diálogo

este punto de vista, Hubbard insiste, por su parte, en la necesidad de recuperar dicho intermedio coral para una comprensión mayor de la comedia, algo que echa de menos en casi todos los estudios que han precedido al suyo, incluyendo el de Sifakis. No obstante, reconoce que ha habido también quienes han manifestado esta misma necesidad: en un tiempo ya lejano, P. W. Harxh, «The Position of the Parabasis in the Plays of Aristophanes», *TAPA* 65, 1934, 178-97; y, más recientemente, A. M. Bowie, «The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians», *CQ* 32, 1982, 27-40, y R. M. Harriot, *Aristophanes: Poet and Dramatist*, Baltimore 1986, entre otros.

Un análisis minucioso del contenido le permite a Hubbard hacer evidente la existencia de hilos sutiles —imágenes y referencias temáticas— que establecen un vínculo —una relación <intertextual>— entre la parábasis y el resto de la obra, y ayudan al espectador a discernir cuáles son los conflictos principales que lleva a la escena la ficción cómica. Una afirmación así resulta novedosa si nos referimos al grupo de comedias que —al menos cronológicamente— constituye el primer período de la producción aristofánica (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas* y *Paz*); no lo es, sin embargo, en el caso de *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Ranas* —el otro conjunto de comedias con parábasis, que configura una segunda etapa de la creación del poeta—, obras en las cuales la crítica ha reconocido siempre una integración mayor de la parábasis en el marco de la ficción.

A la hora de analizar el extenso intermedio a cargo del coro en las primeras comedias (desde *Acarnienses* hasta *Paz*), el autor hace hincapié en el contenido particular del mismo; llama la atención sobre la voz que el propio poeta cómico hace oír a través del coro en los anapestos, en los que elogia sus méritos artísticos, y censura a sus rivales literarios y enemigos personales. En principio, resulta difícil captar una relación entre estos datos <autobiográficos>, ausentes en las parábasis de las obras posteriores, y el relato cómico; no obstante, Hubbard hace una lectura detallada de los anapestos que revela cómo el contenido de los mismos puede también enlazarse con el del drama, y cómo, además, es posible establecer una paralelismo entre la imagen que Aristófanes ofrece de sí mismo en la parábasis y la actuación de los protagonistas de sus comedias, los cuales, en el marco de la ficción, proyectarían las tensiones que el poeta sostiene con las corrientes políticas, sociales e intelectuales del momento.

Las observaciones que, dentro de una parábasis de este tipo, aluden al quehacer literario del poeta llevan al coro a entablar un diálogo entre la comedia en cuestión y otras comedias del poeta representadas anteriormente; en este diálogo —que, como en el caso del vínculo entre la parábasis y la obra que la acoge, supone una forma de relación intertextual— el coro, convertido en portavoz del

propio Aristófanes, manifiesta un interés notable por el éxito o fracaso que esas comedias anteriores obtuvieron en el concurso dramático, así como por las razones que pudieron provocar un resultado u otro. Se trata de un ejercicio de reflexión poética —no exento de ironía y de un cierto carácter convencional— que incluye también la valoración del arte compositivo de los contrincantes, con el objeto de demostrar la excelencia de Aristófanes frente a la poca originalidad y la chabacanería de éstos. Para Hubbard, la alusión que la parábasis hace a los textos de otros autores cómicos es un ejemplo más del entramado complejo de relaciones que se teje en torno a ella. La intertextualidad, esta vez, no tiene lugar entre la parábasis y el resto de la obra, ni tampoco entre aquella y otras comedias del poeta; ahora, la parábasis extiende sus redes hacia las comedias de otros poetas.

Sin limitarse a la mera constatación de la importancia que juega, en este entramado, la presencia de elementos relevantes para que el espectador conozca el <yo> personal del poeta, Hubbard examina la función que cumplen las señas de identidad que se ofrecen. La razón aducida por él para explicar, por una parte, la exhibición insistente que el poeta cómico hace de sus méritos artísticos —con la esperada burla hacia sus rivales— y, por otra, las alusiones referidas a obras suyas representadas con anterioridad, se halla en el carácter agonístico ligado de manera indisoluble a los festivales dramáticos (opinión ya expuesta por Sifakis; vid. supra): Aristófanes necesita crearse ante el público una reputación como artista —y como individuo ligado al contexto político y social de sus días— bien definida, para lo cual no duda en recordarle lo que distingue su obra de la de los otros autores cómicos; es más, dicha reputación no se basa en una comedia aislada, sino en una trayectoria dramática que, gracias al diálogo que se establece entre las obras (recurso poético que el autor sitúa en un marco literario más amplio que el de la comedia —lo que ha de considerarse como una aportación destacada del trabajo de Hubbard—; así, aunque de forma sucinta, examina algunos ejemplos, extraídos de géneros diferentes, con el fin de poner de relieve el arraigo del recurso en la literatura griega desde su historia más temprana: menciona Hubbard, en primer lugar, las referencias cruzadas que se han visto entre la *Ilíada* y la *Odisea*, después, algunos pasajes de Píndaro en los que es posible percibir también cómo un texto se convierte en eco de otro; por último, alude a la presencia del recurso en la poesía trágica, señalando el caso privilegiado —pero no único— que constituirían las trilogías, al desarrollar tres momentos diferentes de una misma historia mítica), es continuamente evocada. En este sentido, Hubbard apunta la posibilidad —con precaución, dado el conocimiento parcial que tenemos de la producción dramática del poeta cómico— de que el abandono, en las parábasis de las obras posteriores a *Paz*, de un tono autobiográfico pueda entenderse como síntoma de una identidad poética bien establecida ya ante el público.

En efecto, las parábasis de *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Ranas* presentan, respecto a las comedias anteriores, un perfil diferente. A ello contribuye la carencia de un componente personal, una relación temática con el resto de la obra evidentemente mayor, y una estructura formal más desdibujada. Sin embargo, para Hubbard hay algo que no ha cambiado: la parábasis sigue siendo el puente entre lo representado en la escena y el mundo de la realidad. Dado el carácter eminentemente social de la Comedia Antigua, el referente histórico contemporáneo en el cual está inmersa necesita mostrarse de manera transparente al espectador, y lo hace a través de la parábasis. Se trata, por lo tanto de un elemento privilegiado que proporciona las claves para entender correctamente la ficción cómica.

El interés de Hubbard por la parábasis le lleva a ocuparse de las causas que pudieron provocar su desaparición, asunto que trata en uno —el último— de los cinco apéndices con los que concluye la monografía. Los cuatro restantes están dedicados, respectivamente, a la relación entre Aristófanes y Calístrato, responsable de la puesta en escena de sus tres primeras comedias; la influencia de los contenidos y de la función de la parábasis en el teatro de Ben Jonson; la composición del coro de *Paz*, y la relación intertextual entre *Lisístrata* y *Tesmoforiantes* como argumento para la datación de ambas comedias.

I. MAMOLAR