

NOTAS SOBRE LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

María Jimena Schere*

Recibido em: 26/1/2024

Aceito em: 4/3/2024

* Investigadora adjunta, IDIHCS-CONICET, Jefa de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Griega, Universidad de Buenos Aires. Profesora Adjunta de Taller de Lectura y Escritura, Universidad Nacional Arturo Jauretche.

jimenaschere@hotmail.com



RESUMEN: La comedia de Aristófanes construye un espacio dramático heterogéneo, caracterizado por su dinamismo y por la multiplicidad de planos de referencia. Desde el punto de vista de los desplazamientos espaciales, los cambios de lugar son rápidos y constantes (Roy, 1996; López Eire, 2000; Bowie 2012); los personajes, lejos de moverse en un ámbito uniforme, pueden pasar de manera inmediata del campo a la ciudad o de su casa al Olimpo. El espacio de la ficción dramática también queda al margen de las barreras referenciales (Issacharoff, 1985). En este sentido, la comedia puede conjugar o desplazarse con libertad entre planos referenciales diversos, por ejemplo, del ámbito público al privado. En el marco de esta misma heterogeneidad espacial, los personajes en escena no están privados de acceder a la comunicación directa con el público, sino que tienen la posibilidad de interpelar a los espectadores, traspasando los límites de la ficción dramática. La comedia aristofánica, en definitiva, genera múltiples rupturas, en varios niveles, de la uniformidad espacial, que suele dominar en la tragedia, mediante la elaboración de un ámbito ficcional autónomo, ajeno a las restricciones espacio-temporales del mundo externo, y a la vez en continua interacción con él, que puede superponer planos referenciales diversos o moverse sin restricciones entre lo público y lo privado, lo fantástico y lo real, lo intradramático y lo extradramático, el espacio mimético y el ámbito del intertexto paródico. En este trabajo nos proponemos analizar la notable heterogeneidad del espacio dramático de la comedia aristofánica, que no resulta incompatible, sin embargo, con la existencia de un referente dominante: la *pólis* real, la ciudad de Atenas, espacio omnipresente en la comedia, que ocupa un lugar protagónico en la obra del comediógrafo, si bien atravesado por múltiples rupturas y transformaciones.

PALABRAS CLAVE: espacio dramático; espacio teatral; referencia espacial; ficción dramática; heterogeneidad; *pólis*.



NOTES ON THE REPRESENTATION OF DRAMATIC SPACE
IN ARISTOPHANES' COMEDY

ABSTRACT: Aristophanes' comedy constructs a heterogeneous dramatic space, characterized by its dynamism and the multiplicity of planes. From the point of view of spatial displacements, changes of place are rapid and constant (Roy, 1996; López Eire, 2000; Bowie, 2012). The characters, far from moving in a uniform space, can immediately go from the countryside to the city or from their home to Olympus. The space of dramatic fiction is also outside of referential barriers (Issacharoff, 1985). In this sense, comedy can combine or move freely between different referential planes, for example, from the public to the private sphere. Within the framework of this spatial heterogeneity, the characters on stage are not deprived of access to direct communication with the audience, but they have the possibility of addressing the spectators, crossing the limits of dramatic fiction. Aristophanic comedy, in short, generates multiple ruptures, on various levels, of the spatial uniformity, which usually dominates in tragedy, through the elaboration of autonomous fictional space, oblivious to the spatiotemporal restrictions of the external world and at the same time in continuous interaction with it, which can superimpose various referential planes or move without restrictions between the public and the private, the fantastic and the real, the intradramatic and the extradramatic, the mimetic space and the space of parodic intertext. In this work, we propose to analyze the notable heterogeneity of the dramatic space of comedy, which is not incompatible, however, with the existence of a dominant reference: the real *pólis*, the city of Athens, an omnipresent space in comedy, which occupies a leading place in the comedian's work, although crossed by multiple ruptures and transformations.

KEYWORDS: dramatic space; theatrical space; spatial reference; dramatic fiction; heterogeneity; *pólis*.

INTRODUCCIÓN

La puesta en escena en el teatro griego del siglo V a. C. se caracteriza por su simpleza y por la escasez de recursos escénicos, aunque ignoramos cómo eran los detalles de la representación.¹ Los datos existentes, que proporcionan las fuentes arqueológicas y los comentarios de escoliastas y gramáticos, son motivo de permanente discusión, como por ejemplo el número de puertas que tendría el escenario (Rodríguez Alfageme, 2008, p. 27).

El espacio escénico se organiza básicamente en dos partes: en el escenario, se ubican los actores; delante de éste, en la orquesta, se coloca el coro, bipartición que podía transgredirse en la comedia.² La escenografía y los artefactos escénicos son elementales: los

¹ Sobre la representación escénica de la comedia, véanse por ejemplo Webster (1956), Pickard-Cambridge (1968), Thiercy (1986), Revermann (2006), Rodríguez Alfageme (2008, p. 27-39).

² Rodríguez Alfageme (2008, p. 34) menciona el ejemplo del prólogo de *Ranas*, obra en la que los actores y el coro comparten la orquesta.

recursos técnicos utilizados en el siglo V a. C. serían tan solo el ecciclema (*ekklyklema*), una plataforma de tipo giratorio que permitía hacer aparecer, de modo no claramente precisado, interiores en escena, y la grúa (*mekhane*), que se empleaba para la aparición de dioses o de seres extraordinarios (Rodríguez Alfageme, 2008, p. 33-4).

A pesar de la pobreza de recursos escénicos, la comedia de Aristófanes despliega un gran dinamismo y una notable movilidad en la construcción de su espacio dramático. La versatilidad y heterogeneidad espacial de la comedia se vale, sin duda, más del discurso de los personajes que de los escasos elementos visuales del espectáculo teatral. Issacharoff (1981, p. 215) ha diferenciado en el teatro entre el espacio mimético y el espacio diegético: el espacio mimético es visible, aquel que el espectador puede ver efectivamente en la puesta en escena; el diegético, en cambio, no resulta visible, sino que se construye a través del parlamento de los personajes. Si el lenguaje de la comedia se caracteriza especialmente por su carácter polisémico, ese rasgo del lenguaje cómico se transfiere también a la representación del espacio.

En este trabajo nos proponemos realizar un análisis de conjunto sobre uno de los rasgos salientes de la construcción del espacio dramático en la obra conservada de Aristófanes: su marcado dinamismo y su heterogeneidad en varios planos. Desde el punto de vista de los desplazamientos espaciales, los personajes de la comedia aristofánica se mueven de manera rápida y continua.³ Lejos de situarse en un ámbito uniforme, sus movimientos no se encuentran limitados por el orden espacio-temporal que rige en el mundo externo, sino que se desplazan de manera inmediata y pueden pasar sin dificultades del campo a la ciudad o de Atenas al Olimpo.

En la comedia aristofánica, el espacio dramático también desdibuja las barreras referenciales.⁴ Sus obras pueden conjugar ámbitos diversos o bien moverse con libertad entre planos referenciales diferentes: del ámbito público al ámbito privado; del espacio de la *pólis* utópica, imaginaria, a la *pólis* real.

En el marco de esta misma heterogeneidad espacial, los personajes no se ven privados de acceder a la comunicación directa con el público, como en la tragedia, sino que tienen la posibilidad de interpelar a los espectadores que asisten a la representación, traspasando así los límites de la ficción y del espacio dramáticos.

Partimos de la idea de que la comedia aristofánica genera múltiples rupturas, en varios planos, de la uniformidad espacial que suele dominar en la tragedia,⁵ y elabora un ámbito ficcional dinámico y autónomo, ajeno a las restricciones espacio-temporales del mundo externo, y a la vez en continua interacción con él.

³ Al respecto, véanse Roy (1996, p. 101), López Eire (2000, p. 154), Bowie (2012, p. 359).

⁴ Issacharoff (1985, p. 127) ha observado que el espacio de la ficción dramática puede quedar al margen de las barreras referenciales.

⁵ Sánchez García (2006, p. 134), entre otros autores, hace referencia al estatismo dominante en el género trágico en contraposición con la comedia de Aristófanes.

LOS DESPLAZAMIENTOS FÍSICOS DE LOS PERSONAJES

En primer lugar, nos centraremos en el problema de los desplazamientos físicos de los personajes. Este tema ha generado posiciones diversas en la crítica y posturas divergentes sobre la existencia de la unidad de lugar en la comedia. Thiery (1986, p. 123-9), por ejemplo, argumenta que todas las comedias se desarrollan en un lugar único, con excepción de *Paz* que transcurre en la casa de Trigeo, en la tierra, y de Zeus, en el Olimpo. En el caso de *Caballeros*, *Avispas* y *Pluto*, el autor señala que se emplazan delante de una casa privada: *Caballeros* tiene lugar delante de la residencia de Demos; *Avispas*, en la del anciano juez Filocleón; *Pluto*, en la casa del campesino Crémilo. *Aves* se sitúa en un lugar salvaje, que luego se convierte en la ciudad de los pájaros en el aire. *Lisístrata*, por su parte, se ubica al pie de la Acrópolis. Las comedias *Acarnienses*, *Nubes*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas* se desarrollan, en cambio, en lo que Thiery denomina un “lugar general único”, es decir, en diferentes sitios (públicos o privados), pero situados todos en la ciudad de Atenas. En cuanto a *Ranas*, emplea como “lugar general único” el Hades.

A pesar de los señalamientos de Thiery, gran parte de la crítica aristofánica ha destacado la notable movilidad que tienen los personajes en escena. *Acarnienses* es quizás el ejemplo paradigmático. En esta obra, se pasa de la ciudad, donde se celebra la asamblea ciudadana, al campo donde el héroe cómico Diceópolis festeja las Dionisias rurales. Thiery intenta justificar este salto espacial alegando que la escena representa el inicio de la procesión campestre en la casa urbana de Diceópolis, que parte hacia los campos, y no una procesión ubicada en los propios campos del héroe cómico.⁶ Sin embargo, esta explicación queda en el terreno de la mera conjetura y no encuentra una justificación segura en el propio texto teatral. Lo cierto es que el comediógrafo se despreocupa de lograr un verosímil espacial en la obra. Al respecto, López Eire, por ejemplo, ha señalado:

[...] en una misma escena en los *Acarnienses* se suceden tres espacios muy alejados entre sí en la realidad. La Pnix, sede de las reuniones de la Asamblea, la casa de Eurípides (quien, por cierto, vivía en Salamina) y la casa de Diceópolis en el campo. Tampoco se tiene en cuenta la unidad de tiempo, pues Anfiteo en la misma pieza tarda solo 45 versos en trasladarse de Atenas a Esparta y en hacer el camino de vuelta trayendo varios tipos de treguas de alcance familiar (López Eire, 2000, p. 154).⁷

Sin duda, el lugar dominante en las comedias de Aristófanes es el ámbito ciudadano de la *pólis* y los espacios que resultaban centrales en la vida ateniense y que formaban parte de su actividad política cotidiana, como la Pnix; sin embargo, no se puede sostener que sea el único sitio representado en su obra. El espacio urbano de la *pólis* se construye de manera plástica y admite la irrupción de otros espacios

⁶ Thiery (1986, p. 125) sigue a Händel (1963, p. 220).

⁷ Sobre la representación del espacio en esta escena, véase también Roy (1996, p. 101).

alternativos como el ámbito campesino. La representación de la *pólis* ateniense, si bien es preponderante en la comedia aristofánica, admite múltiples rupturas que desafían el orden espacio-temporal, acorde con el modo de representación ajeno al realismo (Silk, 2000, p. 291) que impera en el género.

LOS MÚLTIPLES PLANOS DE REFERENCIA

Además de la libre movilidad física de los personajes, la comedia pone en funcionamiento una notable movilidad referencial. El lugar general dominante no se representa como un espacio uniforme. La ciudad de Atenas y sus ámbitos ciudadanos, que prevalecen en la obra aristofánica, son elaborados y reelaborados por el comediógrafo de manera creativa y dinámica. Uno de los recursos centrales empleados por el autor, que permiten esta versatilidad referencial, es el uso de la alegoría. El caso más evidente para ilustrar este punto es la comedia *Caballeros*. La acción transcurre ante la casa de Demos, que personifica al pueblo ateniense. El prólogo presenta la situación inicial: dos servidores de Demos denuncian los padecimientos que sufren en casa del amo a partir de la llegada del esclavo Paflagonio, evidente representación del orador Cleón, que pertenecía al sector radical de la democracia ateniense y que lideraba por ese entonces la asamblea ateniense. Por su parte, los dos esclavos en conflicto corporizan presuntamente al político del ala moderada Nicias y al general Demóstenes. La alegoría doméstica del amo y sus esclavos (Paflagonio-Cleón, Nicias y Demóstenes), que se disputan el favor de Demos, genera un espacio de doble referencia: el lugar concreto es la casa privada de Demos, pero el lugar alegórico es Atenas y, en particular, la asamblea ciudadana, donde se asiste a la disputa entre líderes rivales.⁸ El espacio físico (la casa privada), queda evidentemente en un segundo plano frente al espacio alegórico, de carácter público y político, que constituye el eje de la sátira.⁹ Con todo, los dos planos están presentes en todo momento y dan lugar a un efecto hilarante por su contraste cómico.

Además de la superposición de los planos público y privado, frecuente en la comedia, el espacio de la *pólis* está sujeto a transformaciones radicales, de orden fantástico, respecto de su situación real. La ciudad de Atenas, bajo el liderazgo de la heroína cómica Lisístrata, puede lograr la tregua entre Atenas y Esparta mediante la huelga sexual de las mujeres. La ciudad real, la ciudad en guerra, todavía golpeada por la derrota de la expedición ateniense a Sicilia, se convierte así en una ciudad de paz, que logra la reconciliación entre las partes en disputa. También en *Asambleístas* la heroína Praxágora alcanza para su ciudad la comunidad de bienes y logra una metamorfosis utópica. En algunos casos, la transformación fantástica alcanza a la ciudad entera como en *Lisístrata* y *Asambleístas*; en otros, como en *Acarnienses*, solo el héroe

⁸ Paphathanasopoulou (2013) analiza las relaciones entre el *oikos* y la *pólis* a partir de la construcción del espacio en *Acarnienses*, *Caballeros* y *Avispas*. Sostiene que, a través de recursos escénicos, se denuncian las consecuencias de la guerra del Peloponeso sobre la vida doméstica y cívica de los atenienses.

⁹ Véase un estudio sobre la significación política de la obra y su dimensión argumentativa en Schere (2018).

Diceópolis se beneficia de una tregua privada para él y su familia, y consigue recuperar la ansiada vida en paz que ha perdido en el contexto bélico. Los ejemplos se multiplican en la obra del comediógrafo. En este sentido, la comedia construye un espacio autónomo liberado del afán mimético respecto de la realidad extratextual. Pero la reinención del espacio no significa que la comedia se evada de la realidad, así como las metáforas domésticas no alejan a la comedia de la temática política. Bajo esa libre y heterogénea construcción y recreación del espacio, la ciudad real de Atenas siempre sigue siendo el referente dominante.

El presunto carácter evasivo de la comedia aristofánica ha generado controversias en la crítica especializada. Por ejemplo, a propósito de la tregua privada del héroe Diceópolis en *Acarnienses*, Dover (1972, p. 82) considera que la obra no pretende transmitir ningún mensaje político en favor del cese de la guerra del Peloponeso, sino que constituye una mera fantasía de puro egoísmo. No coincidimos con Dover en este punto porque entendemos que en las obras el elemento fantástico suele representar una crítica efectiva contra la situación política de la Atenas contemporánea. Lasso de la Vega (1976), en cambio, sostiene con acierto que, si bien la fantasía es un elemento clave de la producción aristofánica, esto no implica un desinterés por la realidad. A través de los componentes fantásticos, la comedia se propone mejorar de manera concreta el mundo contemporáneo; en otras palabras, la Atenas ideal sirve como modelo para intentar corregir problemáticas de la Atenas real (Lasso de la Vega, 1976, p. 253-5).¹⁰ En suma, el espacio de la ciudad irreal, fantástica y utópica, y el de la ciudad contemporánea conviven en las obras, pero siempre con el objetivo de criticarla y de participar en los debates políticos de la época.

Un último punto destacable referido a la movilidad referencial de la comedia, es su costado paródico. La parodia, recurso omnipresente en la producción aristofánica,¹¹ genera también una superposición de planos espaciales. Por poner un ejemplo de los muchos que abundan en las obras, volvamos al caso de *Acarnienses*. En esta pieza, el héroe cómico Diceópolis enfrenta a un coro furioso de carboneros de Acarnes, que viene a lapidarlo por haber concretado una tregua privada con la ciudad Esparta en el contexto de la guerra del Peloponeso. Para generar compasión en el coro y volver más persuasivo su discurso de autodefensa, el héroe se dirige a la casa del trágico Eurípides, le pide prestado los harapos de su obra *Télefo*¹² y se disfraza con ellos de mendigo. Durante su parlamento ante el coro de acarnienses, Diceópolis evoca en forma paródica el discurso de autodefensa del rey misio

¹⁰ En una línea semejante, Zumbrunnen (2004, p. 658) argumenta que las construcciones políticas fantásticas de la comedia aristofánica incluyen un potencial transformador.

¹¹ La bibliografía específica sobre el uso de la parodia en Aristófanes se ha centrado especialmente en la parodia del género trágico, sobre todo, de la obra de Eurípides. Sobre el tema, Rau (1967), por ejemplo, consigna un inventario de pasajes paratrágicos; Foley (1988), por su parte, considera que mediante la parodia del género trágico se intenta legitimar a la comedia a través de la relación con un género más prestigioso; Kentch (2008) analiza el cuestionamiento que la parodia aristofánica ejerce sobre la tragedia y sus limitaciones para la crítica política.

¹² La tragedia *Télefo* de Eurípides se centra en la historia del rey misio Télefo en el contexto de la guerra de Troya. Durante una invasión a Misia del ejército aqueo, Aquiles hiere a su rey. Luego de que

Télefo ante los líderes del ejército aqueo. La parodia tiene la capacidad de traer a la escena de la comedia escenas ajenas, referencias espaciales externas a la propia obra, provenientes de otras representaciones teatrales, en este caso, del *Télefo* de Eurípides. La parodia, en definitiva, también complejiza en la comedia aristofánica los planos referenciales y le aporta dinamismo a su construcción espacial.

EL QUIEBRE DE LA FICCIÓN DRAMÁTICA

Un comentario aparte requiere el problema de la ruptura de la ficción dramática,¹³ tan frecuente en la comedia de Aristófanes. La parábasis de las obras es el lugar privilegiado donde se produce el quiebre de la ficción y del espacio dramático. En las parábasis, el coro situado en la orquesta del teatro se adelanta hacia los espectadores y los interpela en forma directa.¹⁴ Pero no solo el coro puede acceder a una comunicación con el público, sino que también los héroes cómicos y los esclavos que inauguran la pieza suelen en el prólogo dirigirse de manera expresa a los espectadores que miran la obra.¹⁵ Mediante este recurso de la mención del público, el actor en escena o el coro desde la orquesta hace referencia al ámbito situado por fuera del escenario e instala en el espacio dramático el espacio real y concreto del teatro griego, denominado por Issacharoff (1981, p. 212) “espacio teatral”.

Issacharoff (1981, p. 212) ha distinguido distintos espacios en el teatro: el espacio dramático es el espacio tal cual es utilizado por un autor en particular, el lugar de la ficción donde se desarrolla la acción; el espacio teatral está conformado por el edificio del teatro; el espacio escénico, por el escenario y la escenografía.¹⁶ La ruptura de la ficción dramática logra deslindar los límites entre el espacio dramático, el escénico y el teatral. Como en los otros casos antes mencionados, este recurso es un elemento clave para caracterizar la construcción espacial dinámica y flexible que propone la comedia. El espacio cómico nunca queda totalmente separado del mundo externo; el público espectador es un interlocutor directo para los actores en escena y, de algún modo, es parte integrante del propio espacio dramático.

el oráculo le indica a Télefo que su herida solo puede ser curada por el propio Aquiles, Télefo viaja a Argos disfrazado de mendigo y pronuncia un discurso de defensa ante los jefes del ejército aqueo.

¹³ Algunos autores consideran que la comedia en el teatro de la Grecia antigua no genera una ilusión dramática. En este sentido, Sifakis (1971, p. 9-10) argumenta que la obra de Aristófanes no presenta una representación realista y que, por lo tanto, no produce una “ilusión de realidad”. Por el contrario, Thiery (1986, p. 139) discute con Sifakis y sostiene que resulta “abusivo pretender que la ilusión teatral no existía en sus comedias” (la traducción es nuestra). Por su parte, Saeta Cottone (2005, p. 33-41), por ejemplo, entiende que el teatro aristofánico provoca efectivamente una ruptura del espacio dramático.

¹⁴ McLeish (1980, p. 9) observa que la fusión dinámica más notoria entre ficción y realidad en la comedia aristofánica se observa en la parábasis. Hubbard (1991, p. 17-23) señala que en la parábasis el coro quiebra la acción dramática y se dirige de manera directa a los espectadores. Sobre las características de la parábasis, véanse por ejemplo Ehrenberg (1951, p. 32-3), Sifakis (1971, p. 37-44), Imperio (2004).

¹⁵ Sobre el uso de este recurso, véase Schere (2013).

¹⁶ Véase también Sánchez García (2006, p. 131). Revermann (2006), por su parte, analiza la integración entre el espacio arquitectónico y dramático en la comedia de Aristófanes.

Rodríguez Alfageme (2008, p. 81) ha destacado el hecho de que “la ausencia de límites entre la cávea, la orquesta y la escena indica una implicación total del público en la obra de teatro, de forma que el espacio así creado incluye a actores y audiencia sin crear una ilusión”. Con todo, el autor observa que el fenómeno de la ruptura de la ficción dramática es ajeno a la tragedia y resulta, por lo tanto, adecuado estudiar este tema en la comedia (Rodríguez Alfageme, 2008, p. 54-5). En este sentido, se puede afirmar que no solo las condiciones materiales del teatro griego favorecen la cercanía entre el público y los actores en escena, sino que además el quiebre de la ficción dramática en la comedia colabora con la construcción de un ámbito híbrido y genera una conexión constante entre el espacio dramático ficcional y el espacio extradramático.

Finalmente, también el humor personal, que consiste en burlarse de personalidades contemporáneas haciendo mención directa de su nombre o bien a través de disfraces fácilmente discernibles para el público, enlaza el mundo de la representación con el mundo externo. A propósito de este tema, Storey (1998) ha observado que el humor personal se dirigía contra individuos probablemente sentados entre el público durante la representación.¹⁷ En suma, mediante una serie de recursos como la apelación directa a los espectadores o la burla personal, la comedia tiende a desdibujar los límites entre el ámbito dramático y el extradramático y desestabiliza la construcción uniforme del espacio. Por otra parte, la incorporación del mundo externo a la escena contribuye a la vez a consolidar un ámbito dominante, a pesar de la heterogeneidad de planos, esto es, la Atenas contemporánea y sus ciudadanos que constituyen el eje espacial y referencial de la comedia.

CONCLUSIONES

La construcción del espacio en la comedia de Aristófanes presenta múltiples rupturas, transformaciones y superposición de planos entre lo público y lo privado, lo fantástico y lo real, lo intradramático y lo extradramático, el texto y el intertexto. En este sentido, sería inexacto afirmar que las obras se ajustan a la unidad de lugar, como hace Thiery, porque la heterogeneidad es un rasgo saliente de la construcción espacial de la comedia. Sin embargo, tampoco sería del todo preciso afirmar que las comedias de Aristófanes se mueven en un espacio caprichoso, absolutamente fluctuante y dislocado. A pesar del gran dinamismo y versatilidad espacial de la comedia, las obras encuentran al mismo tiempo un fuerte anclaje en la realidad espacio-temporal de la Atenas contemporánea. La ciudad de Atenas le aporta a la comedia un punto de referencia firme, que le da un sentido preciso a las obras, a la crítica política presente en ellas, y que las transforma en un eficaz mecanismo de persuasión cómica capaz de participar del debate contemporáneo. Si bien en muchos casos la comedia

¹⁷ Saeta Cottone (2005) argumenta que la injuria por el nombre genera una ruptura del espacio dramático que integra al espectador en ese juego, obligándolo a reírse de sí mismo y a participar en la burla colectiva.

parece derivar hacia mundos fantásticos, está lejos de construir un arte evasivo, sumido en la fantasía absurda.

La complejidad que caracteriza a la comedia aristofánica permite sostener entonces que la comedia, por un lado, adopta una notable heterogeneidad espacial, y, al mismo tiempo, que su dinamismo no resulta incompatible con la existencia de un referente dominante. Si la ciudad de Atenas, omnipresente en la comedia, tiene un sitio protagónico como espacio dramático privilegiado, esa ciudad se reelabora y se reinventa de una manera ajena a todo estatismo y a las exigencias de la representación realista. El espacio dramático se construye con autonomía de la lógica temporo-espacial del mundo externo y genera una realidad dramática propia capaz de conjugar planos diversos. En lugar de sostener la existencia de “un lugar general único”, como hace Thiery, parece preferible observar la construcción de un lugar general dominante, la ciudad de Atenas, cuya representación espacial muestra una notable libertad y plasticidad.

REFERENCIAS

- BOWIE, Angus M. Aristophanes. En: DE JONG, Irene. J. F. (ed.). *Space in ancient Greek literature. Studies in Ancient Greek Narrative*. Leiden - Boston: Brill, 2012, p. 359-73.
- DOVER, Kenneth James. *Aristophanic Comedy*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1972.
- EHRENBERG, Victor. *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*. Oxford: Basil Blackwell, 1951.
- FOLEY, Helen. Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 108, p. 33-47, 1988.
- HÄNDEL, Paul. *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*. Heidelberg: Carl Winter, 1963.
- HUBBARD, Thomas K. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca - London: Cornell University Press, 1991.
- IMPERIO, Olimpia. *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*. Bari: Adriatica Editrice, 2004.
- ISSACHAROFF, Michael. Space and Reference in Drama. *Poetics Today. Drama, Theater, Performance. A Semiotic Perspective*, v. 2, n. 3, p. 211-24, 1981.
- ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*. Paris: Corti, 1985.
- KENTCH, Gavin. *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in Four Plays of Aristophanes*. Tennessee: VDM Verlag, 2008.
- LASSO DE LA VEGA, José. S. Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes. En: *De Safo a Platón*. Barcelona: Planeta, 1976, p. 243-325.

- LÓPEZ EIRE, Antonio. Sobre los ‘espacios públicos’ o ‘espacios de comunicación’ en la comedia aristofánica. *Pallas*, v. 54, p. 141-89, 2000.
- MCLEISH, Kenneth. *The Theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson, 1980.
- PAPATHANASOPOULOU, Nina. *Space in Aristophanes: Portraying the Civic and Domestic Worlds in Acharnians, Knights, and Wasps*. 2013. Tesis (Ph. D.). Programa de posgrado en Columbia University, New York, 2013.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- RAU, Peter. *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes (Zetemata, 45)*. München: C. H. Beck, 1967.
- REVERMANN, Martin. *Comic Business: theatricality, dramatic technique, and performance contexts of Aristophanic comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio. *Aristófanes: escena y comedia*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.
- ROY, Jim. The countryside in classical Greek drama, and isolated farms in dramatic landscapes”. En: Salmon, John y Graham, Shipley (ed.). *Human Landscapes in Classical Antiquity: Environment and Culture*. London - New York: Routledge, 1996, p. 98-117.
- SAETA COTTONE, Rossella. *Aristofane e la poetica dell’ingiuria. Per una introduzione alla loidoría comica*. Roma: Carocci Editori, 2005.
- SÁNCHEZ GARCÍA, María Jesús. La categoría teatral del espacio en Aristófanes. Los prólogos como ejemplo. *Estudios griegos e indoeuropeos*, v. 127, p. 127-37, 2006. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0606110127A/30997>. Acceso el: 30 sept. 2023.
- SCHERE, María Jimena. La función argumentativa de la referencia explícita al público en la comedia temprana de Aristófanes. *Emérita. Revista de lingüística y filología clásica*, v. 81, p. 341-64, 2013.
- SCHERE, María Jimena. *El par cómico. Un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes*. Buenos Aires: Santiago Arcos – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018.
- SIFAKIS, Gregory Michael. *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. London: Athlone Press, 1971.
- SILK, Michael S. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- STOREY, Ian C. Poets, Politicians and Perverts: Personal Humor in Aristophanes. *Classics Ireland*, v. 5, p. 85-134, 1998.

THIERCY, Pascal. *Aristophane. Fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

WEBSTER, Thomas Bertram Lon. *Greek theatre production*. London: Methuen, 1956.

WILSON, Nigel G. (ed.). *Aristophanis Fabulae* (2 v.). Oxford: Oxford University Press, 2007.

ZUMBRUNNEN, John. Elite Domination and the Clever Citizen. Aristophanes' *Archarnians* and *Knights*. *Political Theory*, v. 32, n. 5, p. 656-77, 2004.