

La categoría teatral del espacio en Aristófanes: Los prólogos como ejemplo

María Jesús SÁNCHEZ GARCÍA

Profesora de E.S. del I.E.S. Aldebarán

RESUMEN

Partiendo de una línea de análisis del teatro clásico como espectáculo, el artículo hace una reflexión sobre la utilización que Aristófanes hace en su obra de la categoría teatral del espacio. Para ello revisa algunas características del espacio teatral, la dificultad para su estudio en la comedia antigua y las distintas teorías sobre el espacio en la escena aristofánica. Como conclusión justifica su valor como elemento dramático ligado al diálogo y define las características de su configuración a través de algunos ejemplos de los prólogos.

PALABRAS CLAVE

Aristófanes, elementos del drama, espacio.

ABSTRACT

The paper does some observations about the dramatic element of space in Aristophanes, always from the point of view of the performance. Several aspects about the theatrical meaning of space, the difficulties of his study in the ancient Greek comedy and the diverse theories about it are discussed. Finally it comes to the conclusion that the aristophanic space, always delimited by the dialogue, is a very important dramatic instrument and it tries to show some examples of his aspects in the prologues.

KEY WORDS

Aristophanes, theatrical elements, space.

En los últimos tiempos es innegable que ha ido ganando terreno un nuevo modelo de análisis del teatro clásico, que va más allá del mero estudio filológico o literario del texto dramático. Resulta quizá para algunos ciertamente una osadía pretender contemplar el teatro griego con el punto de mira puesto en la representación, en la medida en que tenemos pocos datos sobre ella y que probablemente distaba mucho de nuestro concepto actual del espectáculo teatral, pero parece incuestionable que, simplemente ateniéndose-

nos a la definición de «teatro» —obra literaria escrita para ser representada y todo el proceso de su representación— hemos de contar con que el fenómeno teatral, también el griego antiguo, es una realidad múltiple.

El hecho dramático, tradicionalmente centrado para los estudiosos de la teoría literaria desde Aristóteles¹ en el análisis del texto escrito, es indudablemente algo más que una mera forma literaria. Es obvio que entre otras peculiaridades, como el hecho de que el diálogo sea su forma de expresión habitual, o la ausencia obligada del autor en el texto, se encuentra sobre todo su carácter de texto destinado a la representación. Imgar-den (1971: 531-538) habló por primera vez de dos tipos de discurso en el drama: el diálogo o texto principal y las acotaciones o texto secundario. El segundo se traduciría durante la representación en signos no verbales diversos: movimientos, objetos, etc. Heredera de esta teoría es la expresada por De Marinis (1982: 61) defendiendo la existencia de un texto «espectacular», definido por él como «un conjunto no ordenado, pero coherente y completo de unidades textuales, de varias dimensiones, que remiten a códigos diversos, heterogéneos entre sí y no todos específicos a través de los cuales se realizan estrategias comunicativas», es decir, se trata de todos aquellos indicios que hacen referencia a la representación dentro del diálogo y fuera de él, por ejemplo las acotaciones² y las didascalias³. Mientras que el proceso de comunicación del texto literario culmina en la lectura, el del texto espectacular culminaría en la representación, se realiza por tanto en el espacio, donde adquiere la condición de un conjunto de signos no verbales.

La aparición de nuevos recursos técnicos —el uso de la luz, por ejemplo— hizo que desde principios del s. XX la representación, ese «texto espectacular» del que venimos hablando, cobrara cada vez más importancia como parte del hecho teatral. Por ello los teóricos del teatro buscaron la manera de poder reflexionar sobre él integrando todos sus aspectos. De ahí nació de la semiología del teatro como ciencia que pretende la contemplación del espectáculo teatral como un conjunto de signos que tienen la posibilidad de actualizarse en escena. Tadeus Kowzan (1968: 59-90) determinó hasta trece sistemas de

¹ Se toma siempre como referencia al respecto el famoso pasaje de *Poética* 1450b, 17-21 ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, aunque luego veremos que el filósofo se contradice en cierto modo cuando habla de la importancia de otras categorías teatrales, no sólo el texto escrito. Seguidores de la escuela de Aristóteles fueron hasta prácticamente el s. XX muchos teóricos del teatro hasta que voces como la de Artaud (1938) plantearon la necesidad de liberar al teatro de la tiranía del texto llegando al otro extremo.

² No está ni mucho menos excluido el carácter literario de las acotaciones. Recordemos el estudio que sobre las de Valle Inclán hace Pedro Salinas (1972: 5)

³ Existen dos posibles definiciones de didascalias. La primera hace alusión a todas las referencias a la representación del texto que se encuentran dentro del diálogo. La segunda a las indicaciones del autor fuera del texto sobre el espacio escenográfico y dramático. En cualquier caso el término resulta incómodo al hablar del teatro griego, donde frecuentemente nos referimos a él en una tercera acepción específica.

signos: la palabra, la entonación, la mímica, el gesto, los movimientos, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, los decorados, la luz, la música y el sonido.

Existen naturalmente numerosos problemas para un acercamiento semiológico al teatro griego. Tenemos pocos datos para reconstruir desde el punto de vista arqueológico las condiciones de la representación⁴. Los teatros que han llegado hasta nosotros conservan poco del aspecto original. Sobre la apariencia de los actores contamos con escasos documentos gráficos, prácticamente sólo con las pinturas de los vasos, extraordinariamente analizadas en los trabajos de Webster (1971) y Taplin (1993), por ejemplo⁵. Además el teatro griego se muestra bastante contradictorio en lo que a la presencia de signos no verbales se refiere. Por una parte presenta un cierta economía semiológica intencionada, centrandose sobre todo su capacidad de expresión en la palabra. Así la mímica se ve limitada por el uso de la máscara, el decorado es bastante neutro, no tiene gran intención comunicativa y la iluminación o el sonido contaban con las limitaciones propias de la técnica. Pero por otra no escatima el uso de recursos escénicos complicadísimos para la época —pensemos, sin movernos de Aristófanes, en la barca rodante de Caronte o en el escarabajo de Trigeo—, y no renuncia claramente a otros elementos de referencia semiológica, como el color (la alfombra roja que debe pisar Agamenón en Esquilo) o la utilización de objetos como símbolos.

Si podemos intentar una reconstrucción del texto espectacular, contando como única referencia con el diálogo que se nos ha transmitido. El problema de la presencia o no de indicaciones escénicas, de acotaciones, en el teatro griego es complejo⁶. Autores como Ruthford (1905: 105) y D. Bain (1977: 53) ponen en duda su existencia, manteniendo que el didáskalos debía dar se viva voz las instrucciones a los actores. Page (1934: 112-115) sin embargo acepta algunas como ciertas. En Aristófanes se aceptan con reservas dos, casualmente en los prólogos (*Acarnienses*⁷, (vv.113-116) y *Tesmoforiantes* (vv.276-277)). Pero el diálogo contemplado desde el punto de vista del texto espectacular, se nos revela como un auténtico lenguaje en situación, lleno de términos deícticos que implican una determinada puesta en escena y de un contenido a partir del cual podemos reconstruir los signos que el autor quiso integrar en su obra y el uso que quiso hacer de las categorías teatrales básicas, el tiempo y el espacio, por ejemplo. En palabras de Ubersfeld (1977) todo autor comunica una carga determinada de «teatralidad» a su diálogo y Aristófanes no es una excepción.

Es indiscutible que el espacio juega un papel clave en el hecho dramático. Hasta el mismo Aristóteles, que en general valora el texto literario por encima de la representa-

⁴ Hay nuevos trabajos al respecto. Una buena puesta al día en Ashby (1999)

⁵ Interesante al respecto el artículo de E.Hall (1997: 154-158)

⁶ Un buen resumen de la cuestión se puede encontrar en el artículo de Taplin (1977: 121-132)

⁷ Las ediciones de Aristófanes seguidas en el presente artículo son las de Sommerstein, y aparecen citadas en la bibliografía.

ción como hemos visto, concede al espacio la importancia que se merece. Hay algunos datos curiosos para eso como por ejemplo la resistencia que muestra el filósofo a utilizar el verbo γράφω al hablar de la composición de obras de teatro, cosa por otra parte comprensible, porque el concepto de obra escrita permanente y publicada, es ajeno al mundo del teatro griego. El verbo normal para referirse a la composición literaria es ποιεῖν, que es el que aparece cuando se mencionan los poetas antiguos y Homero. Pero al hablar de teatro, de la composición del argumento, de la trama de la obra teatral, Aristóteles utiliza συνιστάναι, lo que resulta mucho más expresivo, en la medida en que, a través del verbo ἵστημι uno se hace la idea de que aquello hay que componerlo con el fin de «ponerlo en pie» de alguna manera. Abundando en la importancia del espacio, al principio del capítulo 17 en el que se dispone a criticar a Cárcino, que al parecer en una tragedia cometió el error de no mostrar a los espectadores como Anfiarao salía del santuario, haciendo incomprensible el texto, Aristóteles escribe

σημεῖον δὲ τοῦτο ὁ ἐπειτιμᾶτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνῆει, ὁ μὴ ὀρῶντα τὸν θεατὴν⁸ ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτων τῶν θεατῶν.

«una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, hecho que pasaba inadvertido al espectador si no lo veía, y en la escena fracasó la obra, por no soportar esto los espectadores».

Luego de esas palabras se deduce que, incluso para Aristóteles, tan apegado al texto literario, el autor de teatro no puede de ninguna manera renunciar a ver su obra en movimiento a la vez que la compone. Sin llegar a lo de Jardiel, que se negó a estrenar su obra *Las cinco advertencias de Satanás* en el teatro Benavente simplemente porque la había concebido para el teatro Lara⁹.

Para muchos teóricos del teatro, el espacio es la categoría teatral por excelencia e impone restricciones a las demás, a los personajes, al tiempo y al diálogo. Esta es la teoría de Peter Brook¹⁰, por ejemplo, cuando afirma que *I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space with someone else is waiting him, and that*

⁸ El pasaje es difícil porque no conocemos la tragedia a la que hace referencia. Comperz puso τὸν θεατὴν entre corchetes. Butcher conjeturó τὸν ποιητὴν en vez de τὸν θεατὴν, con lo que entonces el acusado de no haber visto «mentalmente» la acción era el poeta, no el espectador. Pero, como dice García Yebra en su edición (1974: 302) las cuatro fuentes del texto tienen τὸν θεατὴν y sólo así se entiende que el participio vaya con la negación μή que le da valor condicional. Si el participio se refiriera al poeta tendría valor causal y llevaría la negación οὐ.

⁹ Así lo expone en el prólogo a la comedia « Pero yo aborrecía al Benavente como finca. De una pequeñez inverosímil, con un escenario para llenar en el cual bastaban dos sillones y tres actores; sin distancias, sin perspectivas y sin proporciones».

¹⁰ P. Brook (1978: 9).

is all that is needed for a act of theatre to be engaged. No es cuestión de este artículo entrar en la discusión que ha ocupado mucho tiempo y muchas páginas¹¹ sobre cuál es el código que predomina en el hecho teatral¹², pero es evidente que el actor no puede renunciar cuanto menos a sus gestos y movimientos, intrínsecamente unidos al personaje que interpreta y al texto que declama, y que aunque renuncie absolutamente a moverse y gesticular, esa misma renuncia, esa ausencia de movimientos en el espacio puede constituir un código semiológico tan fuerte como el propio texto¹³.

Existen, si seguimos a Issacharoff (1981: 216), cuatro clases de espacios teatrales: el espacio escénico, es decir el lugar, el edificio de la representación, el espacio dramático, el lugar de ficción donde se desarrolla la acción, el escenográfico, que reproduce en el escenario mediante decorados y objetos el espacio dramático y el espacio lúdico, el que crean los actores con sus gestos y movimientos. Lo que distingue a nuestro texto literario dramático de uno narrativo no son los espacios dramáticos y los lúdicos, que también existen en éste último, sino que estos mundos de ficción deben conjugarse a la fuerza con espacios reales, escénicos y escenográficos. Precisamente debido a las limitaciones que estos últimos imponen, el espacio dramático antes mencionado no tiene más remedio que configurarse en dos niveles. Existen, junto a estos espacios que podemos denominar «reales» en la representación, un conjunto de espacios «virtuales» o «latentes» que el autor no ha tenido más remedio que crear fuera de la realidad visible del escenario. Estos espacios son de dos tipos bien contiguos, definido por los límites de la escena, bien extraescénicos, evocados por el diálogo. En resumen, una especie de «decorado verbal» que el texto literario aporta al espectacular.

Sobre el tratamiento del espacio en la comedia aristofánica existen todo tipo de teorías. Rodríguez Alfageme¹⁴ hace un análisis muy completo de ellas, revisando las que podemos llamar de «línea estricta»¹⁵ que afirman que un tratamiento riguroso del espacio —como el que se puede encontrar en la tragedia, por ejemplo— es completamente inexistente en la comedia. Aristófanes solamente haría referencia a él si juega algún papel momentáneo en la acción dramática, dejándolo más tarde la mayoría de las veces intencionadamente difuminado. Que el tratamiento del espacio no es riguroso ni verosímil en Aristófanes es evidente, pero lo que ya no es tan evidente es que sean tan escasos

¹¹ Issacharoff (1981: 216) insiste junto con Lyons (1987: 35) en que la conducta del personaje se define ante todo por un código verbal no espacial.

¹² A este respecto es interesante el artículo de Edmunds (1992: 214-239) que toma como referencia para hablar del espacio el episodio que hemos mencionado anteriormente, el supuesto «fallo» de Cárcino comentado por Aristóteles.

¹³ E. Fischer-Lichte (1983: 34-35) insiste en esto, en la importancia del cuerpo del actor, de su apariencia y su movimiento como la base del hecho teatral.

¹⁴ En la Introducción de su libro sobre la comedia aristofánica inédito aún en el momento de escribir este artículo, pero al que he podido acceder gracias a la amabilidad de su autor.

¹⁵ Desde Haigh (1889: 180) y más recientemente Koch (1963: 11) y López Eire (2000: 154).

los momentos en que el autor tiene necesidad de concretar el lugar de la acción mediante procedimientos verbales o escénicos. Sin una determinada configuración de la casa de Filocleón no se entiende el prólogo de *Avispas*, por ejemplo, de igual manera que la gruta es clave para la comicidad en *Paz*. El problema está en ver qué tipo de espacio teatral nos quiere «vender» el autor. Hay que contemplarlo forzosamente, como dice Rodríguez Alfageme¹⁶, dentro del contexto de creación «en directo» que suponía el teatro griego, ese espacio compartido entre el público y los actores donde es el héroe cómico el que con su palabra y la complicidad del espectador concibe un espacio, simbólico y convencional si se quiere (tampoco había muchos medios para que fuera de otro modo), pero concreto en la medida en que cumple una función dramática. Ese *theatrical limbo* que describe Lowe¹⁷ con un cierto tono despectivo es un fenómeno, como otros muchos en Aristófanes, extraordinariamente moderno: la división de la escena en dos, la recreación de espacios mediante puertas, la anulación del tiempo y la distancia son constantes en el teatro del absurdo contemporáneo.

El hecho de haber elegido los prólogos para ilustrar con ejemplos el tratamiento del espacio en Aristófanes no es casual. Obedece a dos razones fundamentales. La primera, que es en el prólogo donde encontramos al Aristófanes más autor de teatro que nunca, libre de la presencia del coro y obligado a «vender» a los espectadores un asunto dispartado, en segundo lugar, porque es obviamente al principio de la obra donde el autor está obligado a «organizar» los espacios en los que va a transcurrir la aventura.

Dejando aparte el estudio del ámbito escénico¹⁸, cuya estructura envolvente en «U» facilita claramente el contacto con el público y por tanto el fenómeno de la ruptura de la ilusión dramática¹⁹ característico de los prólogos aristofánicos, vamos a centrarnos en el estudio del espacio dramático, es decir, del espacio de ficción que crea Aristófanes para situar su fábula.

La primera dificultad con que se encuentra el Aristófanes dramaturgo para crear su espacio dramático es la ausencia de la oscuridad y del telón, que son los dos elementos que utiliza el teatro moderno para crear la «cuarta pared», es decir, para aislar de alguna manera la fábula del espectador. La segunda es que el decorado es único para toda la obra, con lo que no puede tratarse de un espacio dramático muy marcado, en la medida en que a veces no tiene más remedio que ser «reutilizado». De modo que el autor no tiene más remedio que caracterizar el espacio dramático con la ayuda de ese «decorado verbal» al

¹⁶ Esta es también la postura de Lanza (2000: 139)

¹⁷ Lowe (1997: 187)

¹⁸ Sería imposible abarcarlo en este artículo. Una obra clásica es la de Pickard-Cambridge (1946). Es interesante el artículo de Roncoroni (1994: 65-81) específicamente referido a Aristófanes.

¹⁹ No es posible entrar en este artículo en esta discusión, empezando por la denominación del fenómeno con un término que Taplin (1986:164) llama *badly ambiguous term*. En mi tesis doctoral aún inédita se encuentra una reflexión sobre el tema (2003: 235-237)

que aludíamos antes, es decir, el diálogo. Es el diálogo el que tiene que dar la primera pista de las coordenadas en las que va a transcurrir la comedia. Así, hasta que Diceópolis no dice en el verso 20 ἔρημος ἢ πνύξ αὐτῆι los espectadores no tienen probablemente ni idea de cuál es el espacio dramático del texto, pero por obra y gracia de esa frase se ven de repente convertidos en espectadores de una asamblea que va a tener lugar en ese preciso momento²⁰. Del mismo modo el espectador de *Las Nubes* se encuentra con dos camas a la intemperie²¹ y ve como dos actores atraviesan el escenario para meterse en ellas. Es el diálogo el que configurará una vez más el espacio dramático. En el v. 18 Estrepsíades ordenará al esclavo que entre en la que se supone que es su casa ἄπτε, παῖ, λύχνον y en el v. 91 indica a su hijo que mire hacia el lugar donde figura que está el Pensadero de Sócrates δεῦρό νυν ἀπόβλεπε... Lo mismo ocurre en todas las comedias donde no existe un decorado significativo identificable desde un principio como en *Aves* o *Avispas*. Es el diálogo el encargado de indicar a quien pertenece la casa delante de la que se está (*Caballeros*, *Paz*, *Lisístrata Asambleaistas*, *Pluto*) o a la que se va a llamar a la puerta (*Tesmoforiantes*, *Ranas*).

Una vez que comienza la acción, el texto está muy vinculado al espacio dramático donde se desarrolla la fábula. En la tragedia, los diálogos van más allá de la realidad concreta y permanecen aislados del espacio y el tiempo, conformándose con un espacio latente contiguo, la fachada del palacio, por ejemplo, y con un espacio extraescénico traído a escena con grandes parlamentos. En Aristófanes incluso ese espacio latente contiguo esta constantemente ligado a escena, por ejemplo mediante el procedimiento de los «gritos desde dentro». Así en *Caballeros*, Nicias anuncia desde dentro la salida del Paflagonio en el v. 234 οἴμοι κακοδαίμων, ὁ Παφλαγὼν ἐξέρχεται, en *Paz* se oye gritar a Trigeo en los vv.62-63.

Pero a veces se va un paso más allá, y no es el diálogo el que configura el espacio sino que éste no se entiende sin una determinada configuración del primero. Es lo que pasa por ejemplo en *Avispas*, donde sin esa peculiar estructura de casa²² no podríamos entender todas escenas en torno a Filocleón y sus intentos de escapada. Son imprescindibles del mismo modo distintos espacios para completar el efecto cómico el viaje de Trigeo. Y sin crear el espacio de la laguna de Caronte, artefacto rodante incluido, no podría desarrollarse el diálogo cómico del «valiente» Dioniso y las Ranas.

²⁰ Russo (1994: 64) propone la que a mi modo de ver es la más verosímil organización del espacio dramático de esta escena: la asamblea tendría lugar en el espacio de la orquesta, los extras que hacen de pritanes y asambleístas estarían sentados de espaldas al público, y el orador hablaría en dirección a este, de modo que los espectadores formaban parte ellos mismos de la asamblea.

²¹ Los hay que buscan explicaciones para este original dormitorio (altas temperaturas del verano ateniense, etc) pero a mi modo de ver esta peculiar escenografía responde a la intención premeditada de Aristófanes de llevar sus comedias la calle.

²² Que la casa aparece edificada en escena parece demostrarlo expresiones como ἐν κύκλῳ φυλάττομεν (v.132), περιδραμεῖται (v.138). Una interesante posible reconstrucción del decorado es la que ofrece C. Mastro-marco (1993: 689-694).

En cuanto a su realización en un espacio escenográfico, el espacio dramático de los prólogos de Aristófanes es sintético, obligado por la escasez de medios. Los distintos lugares de la acción se simbolizan generalmente mediante puertas²³, que son los iconos de espacios de acción diferente y sirven para comunicar el espacio latente y el patente. Pero sin embargo hay ocasiones en que el espacio dramático se torna muy descriptivo, muy espectacular. Aristófanes no se le pone nada por delante a la hora de acometer la aventura de representar en escena espacios extraordinarios, no sólo urbanos, como el bosque donde está el nido de Tereo, el mismísimo Hades o la morada de los dioses. Y en *Paz* nos encontramos con tres escenarios simultáneos²⁴, la casa de Trigeo, la morada de Zeus y la gruta de Guerra profundamente imbricados en el diálogo. En definitiva, es un decorado mucho más teatral y menos simbólico que el de la tragedia.

La característica común al lugar donde Aristófanes sitúa su fábula es que estamos siempre ante un espacio exterior, abierto, comunicado con el mundo, movido, a diferencia del aislamiento y el estatismo de la tragedia. En el teatro griego los interiores se reservan para el espacio latente, en la tragedia por razones obvias, en la comedia más que nada intencionadamente (no iría contra el decoro mostrar el interior de la casa de Trigeo o de Bdelicleón), porque se contagia quizá de ese espíritu tan griego de vida en la calle. La geografía ateniense se hace presente en escena, la Asamblea, la Acrópolis o el Tesmoforio, y es en la calle donde se producen las citas y se intercambian las confidencias y los planes secretos²⁵.

Sólo conocemos dos espacios interiores en los prólogos, los que trae a escena el eccicléma en *Nubes*²⁶ y *Tesmoforiantes*. Para Dover la intención de su uso tiene siempre que ver con la parodia de la tragedia. Lo cierto es que su utilización es gratuita: Estrepsiades podía perfectamente mantener el diálogo con el discípulo sin necesidad de ver a los otros discípulos y sus instrumentos, y Agatón podía salir de su casa y limitarse a pedir a un esclavo que le trajera lo que necesita para disfrazarse Mnesíloco. Pero en ambos casos su misión es preparar el climax cómico: acabaremos por ver a Sócrates suspendi-

²³ La polémica sobre el número de puertas representadas en las comedias de Aristófanes ha hecho correr ríos de tinta. Dover (1966: 4) encuentra imprescindible la presencia de dos puertas en *Acarnienses*, *Nubes* y *Asambleístas*, y eleva el número hasta tres en *Paz* (1972: 134-136). Dale (1957: 205-211) insiste sin embargo en que el número de puertas debía ser el mismo que en los decorados de la tragedia, es decir sólo una. Esta última teoría resulta francamente inverosímil y obligaría a «retorcer» excesivamente las soluciones del espacio.

²⁴ La solución más acertada para la escenografía de *Paz* es a mi modo de ver la que propone Sommerstein (1990:XVII) recogiendo la idea de Dover: en escena hay tres puertas, la central es la entrada a la cueva y las laterales la casa de Trigeo y de Zeus. El «vuelo» de Trigeo consistiría en ir de un lado a otro del escenario. La teoría de los tres niveles defendida por Vallois (1947: 58-64) situando la gruta de Paz en un nivel intermedio hace muy difícil la incorporación del coro.

²⁵ El artículo de López Eire (2000: 141-189) se ocupa ampliamente de los espacios públicos en la comedia aristofoánica.

²⁶ Algunos autores rechazan la presencia del eccicléma en ésta Dover (1972: 25). El pasaje ofrece muy diversas interpretaciones Dale (1957: 209), Russo (1994: 109) Sommerstein (1998: 170) Dearden (1976: 65-67).

do en una cesta, y no es desdeñable el espectáculo de un Agatón tumbado rodeado de trapos.

El coro no está aislado de la utilización teatral del espacio en los prólogos. Tiene, por ejemplo en dos ocasiones, la misión de caracterizar un nuevo espacio. Así en *Tesmoforiantes* el coro crea su propia ficción incorporándose lentamente en procesión alrededor de lo que definitivamente se identifica como Tesmoforio²⁷ y en *Ranas*, las voces de las Ranas y su disparatado diálogo con Dionisos hacen que el viaje cobre más realismo, del mismo modo que son los gritos de los iniciados que se aproximan los que marcan que Heracles y Jantias se hallan ya en su nuevos espacio, el Hades.

Pero quizá lo menos ortodoxamente teatral en el tratamiento del espacio en Aristófanes sea ese uso vertiginoso, casi cinematográfico, que el autor hace de él. Los personajes se mueven en escena con total libertad, sin respetar convención alguna, más como en una novela que como en una obra teatral, en la medida en que no acatan ni la más mínima lógica escénica. El autor parece ser de la misma opinión que Dover (1972:23) «drama does not need anything except people» y apela a la imaginación del espectador para solucionar los «vacíos escénicos», los cambios de lugar súbitos en la acción, que tantas preocupaciones han causado a los exegetas. Por ejemplo, cuando en *Acarnienses* el heraldo disuelve la Asamblea, Diceópolis tarda exactamente una frase (verso 174 οἴμοι τάλας, μυττωτὸν ὄσον ἀπώλεσα) en llegar a su casa, representada seguramente por una puerta en escena, que supuestamente estaba en el campo. Y en *Lisístrata*, a partir del v. 240 (τίς ὠλολυγά;) se empiezan a oír los gritos de las mujeres y la acción se sitúa junto a la Acrópolis²⁸. Pero estas manifiestas incongruencias no significan, como insisten algunos puristas, que el autor desprecie el espacio como elemento teatral, sino más bien que somete su tratamiento a sus intenciones, deformándolo intencionadamente.

En resumen, de lo expuesto hasta ahora podemos deducir que el tratamiento que Aristófanes hace del espacio en sus prólogos responde a una característica común: el dinamismo y la perfecta simbiosis con el diálogo, en los dos sentidos: bien sea el diálogo el que lo configura, bien sea el espacio el que le da sentido. Esto que hemos expuesto es común a todo el teatro cómico, incluido el del s. XX²⁹. La comedia busca siempre un espacio «optimista» y ágil y tiende a una cierta estructura episódica, más desde luego que el drama. R. Warning (1976: 286-87) atribuye este carácter episódico en el caso de Aristó-

²⁷ No es fácil interpretar la representación de este pasaje. Existe una indicación escénica en el manuscrito de Rávena entre los versos 276-277 (comentada por Rutheford (1905: 104) y Taplin (1997: 128)) ὀλολύζουσι τε ἱερὸν ὠθεῖται, haciendo referencia a un ruido que alertaría de la llegada del coro. Pero en el texto solo aparece φαίνεται haciendo referencia a una supuesta señal. Russo (1994: 194) rechaza la indicación como auténtica.

²⁸ Russo (1994: 179-80) propone para esto una solución bastante plausible: las casa de Calónica y Lisístrata estarían representadas por dos pequeñas puertas en las dos alas de la escena y en el centro habría representados unos Propíleos un poco elevados, donde los espectadores deben imaginar la Acrópolis.

²⁹ Issacharoff (1987: 189-90).

fanés a la imposibilidad de mantener una línea argumental sólida con un asunto tan disparatado. No es ese el problema del prólogo, donde el asunto acaba de ser planteado y el argumento está sólidamente trazado³⁰, luego en él el manejo de espacios diversos es intencionado. En cuanto a la otra característica que hemos mencionado, la liberalidad con la que Aristófanes maneja la lógica de los espacios, la ambivalencia de éstos o su imposibilidad geográfica, es claramente algo buscado por el autor, que construye una invención teatral por encima de esos nimios detalles. No es esto lo que más sorprende a su público. Ya lo dijo Mihura «en las comedias y en las cartas de amor sobra casi todo.»

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, edición de V.G. Yebra, Madrid, 1974.
- ASHBY, C. (1999): *Classical Greek theater. New views for an old subject*, Iowa.
- BAIN, D. (1977): *Actors and audience. A study of asides and related conventions in Greek drama*, Oxford.
- BROOK, P. (1968): *The empty space*, New York.
- DALE, A.M. (1957): «An interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and its consequences for the stage of Aristophanes» *JHS*, pp.205-211.
- DEARDEN, C.W. (1976): *The stage of Aristophanes*, London.
- DE FINIS (ed). (1989): *Scena e spettacolo nell'Antichità. Atti del Convengo internazionale di Studio (Trento, 28-30 Marzo 1988)*, Firenze.
- DE MARINIS, M. (1982): *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan.
- DOVER, K.J. (1966): «The skene in Aristophanes» *PC Phs* 192, pp.2-17.
- (1972): *Aristophanic comedy*, Berkeley.
- EDMUNDS, L. (1992): «The blame of Karkinos: theorizing theatrical space» *DRAMA*, Band I, pp.214-239.
- FISCHER-LICHTE, E. (1983): *Semiotik des Theaters*, Band I, Tübingen.
- HAIGH, A.E. (1889): *The Attic Theater*, Oxford (ed. 1868)
- HALL, E. (1997): «Theatrical Archaeology» *AJA* 101, pp.154-158.
- IMGARDEN, R. (1971): «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique* 8, pp.531-538. Trad. española M.C. Bobes (1977) en *Teoría del teatro*, Madrid.
- ISSACHAROFF, M. (1981) «Space and reference in drama», *Poetics today* 2, pp.211-224.
- JARDIEL PONCELA, E., *Obras completas*, Madrid, 1960.
- KOCH, K.D. (1965): *Kritische Idee und komisches Thema*, Bremen.
- KOWZAN, T. (1968): «Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle.» *Dio-gene* 61, pp. 59-90.
- LANZA, D. (2000): «Lo spazio scenico dell'attore comico» en de Finis (ed), pp.179-191.
- LÓPEZ EIRE, A. (2000): «Sobre los "espacios públicos" o los "espacios de comunicación" en la comedia griega», *Pallas* 54, pp.141-189.
- LOWE, N.J. (1987): «Tragic space and coming timing in Menander's *Dyscolos*» *BICS* 34, pp.27-42.

³⁰ En mi tesis doctoral (2003: 274-278) describí el sólido planteamiento de la estructura del prólogo donde el mecanismo de la intriga actúa como enlace de las situaciones.

- MASTROMARCO, G. (1993): «Per una ricostruzione scenica de Aristofane *Vespe* 152-202» en *Studi in honore di Bruno Gentili*, pp.689-694.
- PAGE, D. L. (1934): *Actor's interpolations in Greek tragedy*, Oxford.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1968): *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.
- RONCORONI, C. (1994): «Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane» *Dioniso* 64, pp.65-81.
- RUSO, C. F. (1994): *Aristophanes, an autor for the stage*, London.
- RUTHEFORD, W.C. (1905): *A chapter in the history of annotation*, London.
- SALINAS, P. (1972): *Literatura española del siglo XX*, Madrid.
- SÁNCHEZ GARCÍA, M. J. (2003): *La estructura escénica en Aristófanes: el prólogo*. Tesis doctoral inédita. Madrid.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1980): *The comedies of Aristophanes, vol.1: The Acharnians*, Warminster.
- (1981): *The comedies of Aristophanes, vol.2: Knights*, Warminster (reimpresión de 1998)
- (1982): *The comedies of Aristophanes, vol.3: Clouds*, Warminster (reimpresión de 1998)
- (1990): *The comedies of Aristophanes, vol.7: Lysistrata*, Warminster (reimpresión de 1998)
- (1994): *The comedies of Aristophanes, vol.8: Thesmophoriazusae*, Warminster (reimpresión de 2001).
- TAPLIN, O. (1977): «Did Greek dramatist write instructions?» *PCPS* 203, pp.121-132.
- (1986): «Fifth century tragedy and comedy: a synkrisis» *JHS* 106, pp.164-167.
- (1993): *Comic angels and other approaches to Greek drama through Vase-Painting*, Oxford.
- ÜBERSFELD, A. (1977): *Lire le théâtre*, Paris.
- WARNING, R. (ed.) (1976): *Das Komische*, München.
- WEBSTER, T.B.L. (1971): *Illustrations of Greek Drama*, London.