

DE ARISTÓFANES A BADIOU: LA PRIMERA ESCENA DE CRÍTICA LITERARIA EN OCCIDENTE. LA APORÍA DE LA CONTIENDA Y EL ROL CRÍTICO

Walter Romero

Instituto de Investigación en Humanidades “Gerardo H. Pagés”
Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Martín

wallyrom@yahoo.com

Resumen: En el presente trabajo contraponemos la comedia ática *Ranas* de Aristófanes con la obra teatral *Citrouilles* de Alan Badiou, que revisita la tradición griega a los fines de poner en discusión las condiciones de posibilidad y las ulteriores “funciones” de la crítica a la luz de la famosa escena final que enfrenta a Esquilo con Eurípides y que, en su “actualización” contemporánea, propone la rivalidad entre Brecht y Claudel. En tanto que *Ranas* constituye, de manera unánime, una de las primeras formulaciones sobre el ejercicio de la crítica literaria en tanto que escenificación de una ficción cómica que confronta autores y textos, perfila el rol del juez, y, postula un “final” acorde a las relaciones simbióticas entre literatura y Estado, centramos nuestra lectura en la comparación de ambos textos con el fin de colegir los modos aporéticos ya presentes en el texto áureo y parodizados por el dramaturgo francés, poniendo a su vez en ejemplar consideración la base “bufa” de la condición crítica y del ejercicio del rol crítico a partir de las figuraciones dilemáticas (e imprevisibles) del juicio crítico, mediante los “usos” comedioográficos de la disección de textos, el “pesaje de versos” y la oposición autoral.

Palabras clave: Comedia, Crítica, Estado, Contienda, Aporía.

Abstract: In the present work we contrast the Attic comedy *Frogs* by Aristophanes with the play *Citrouilles* by Alan Badiou, which revisits the Greek tradition in order to discuss the conditions of possibility and the subsequent “functions” of criticism in the light of the famous final scene that pits Aeschylus against Euripides and that, in its contemporary “updating”, proposes the rivalry between Brecht and Claudel. While *Frogs*, unanimously, constitutes one of the first formulations on the exercise of literary criticism as a staging of a comic fiction that confronts authors and texts, outlines the role of the judge, and postulates an “end” according to the symbiotic relationships between literature and the State, we focus our reading on the comparison of both texts in order to deduce the aporetic modes already present in the golden text and parodied by the French playwright, putting into exemplary consideration the “buff” base of the critical condition and the exercise of the critical role from the dilemmatic (and unpredictable) figurations of critical judgment, through the comedigraphic “uses” of the dissection of texts, the “weighing of verses” and authorial opposition.

Keywords: Comedy, Criticism, State, Contest, Aporía.

Ranas de Aristófanes (Ἀριστοφάνης; 444 a. C.- 385 a. C) fue representada en las Leneas bajo el arcontado de Callias en el invierno griego del 405 a.C. La pieza obtuvo el primer premio compartiendo el podio con *Musas* de Frínico (segundo lugar) y *Cleofón* de Platón el Cómico (tercero). Fue tal la repercusión que tuvo la pieza ganadora de Aristófanes que es la única — entre las obras que han sobrevivido de la tradición teatral ática— en contar con una segunda representación. Su estructura particularísima contiene una parábasis de fuerte compromiso político que divide (y a la vez enlaza) la *katábasis* de Dioniso y el gran *agón* de confrontación entre los tragediógrafos Esquilo y Eurípides, considerado en su particular presentación escénica una pieza clave para la crítica literaria de Occidente.

Las condiciones políticas en que Aristófanes escribió la obra y su posterior representación contribuyen a periodizar su aparición y efecto, cuya estela llega hasta nuestros días en la reescritura de *Ranas* que el filósofo y dramaturgo Alain Badiou (1937) emprende en *Citronilles* (*Las calabazas*). Badiou propone restituir la forma comedia en su versión aristofánica en un lugar central de debate en torno no sólo a las relaciones entre teatro y Estado sino a su vez enmarcar la praxis toda de la crítica literaria a un ejercicio pautado por un tratamiento social tanto de la figura autoral como así también el rol del crítico o juez.¹

¹ “Siglos más tarde, Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, añadiría un detalle más a “La Historia”: Eurípides es el responsable de aniquilar el género porque introdujo el racionalismo socrático que era totalmente ajeno a la escena de lo trágico. *Las ranas*, *La Poética* y *El nacimiento de la tragedia* han tenido una enorme influencia sobre nuestra percepción de la historia y la esencia de la tragedia” (Scodel, 2014, p. 40).

Los cinco años de sucesos políticos previos a la escritura de *Ranas* y la modificación del paisaje teatral e intelectual de Atenas se vuelven fundamentales para comprender el encuadre político y literario con el que la obra “dialoga”. A una “hecatombe” militar y política que el texto de *Ranas* “acusa” con asiduidad en sus versos plagados de referencias a políticos griegos (*onomastì komodéîn*) se le agrega, en franca y estrecha relación, el ocaso de la gloria literaria griega: Eurípides había fallecido en 406 a.C. y poco tiempo después muere Sófocles. Aristófanes establece en *Ranas* un “parangón dramático” entre la caída del poder político y militar, y, la decadencia literaria de Atenas.

En la pieza aristofánica las figuras contendientes del glorioso Esquilo —representante de la “época de oro” de la tragedia— y el sofista y experimental Eurípides se trasponen, en Badiou, en las figuras dramáticas contemporáneas de Paul Claudel y Bertold Brecht. La crisis ateniense muta en el desorden y la baja moral del entramado político francés y su desconocimiento y vulgaridad ante el fenómeno teatral y su efecto cívico en la *pólis*; por su parte, actualizando el *agón* a cuestiones inherentes al tratamiento crítico de la dramaturgia contemporánea del siglo XX, Badiou —a modo de mimesis del gran comediógrafo ático— encara en *Citrouilles* una relectura que —atravesando veinticuatro siglos— implica una interpretación actual sobre las relaciones entre polis y literatura (tal como las entendemos desde la modernidad) que, acorde al paso del tiempo, parecen aún no haberse totalmente resuelto en la dinámica de las políticas culturales de nuestras sociedades occidentales contemporáneas también en crisis.

Ahmed —el consejero secreto, el ‘voluntario’ argelino, el comediante enmascarado y migrante que conoce desde el fondo de los tiempos el teatro inmortal— es quien nos informa en *Citrouilles* que el objetivo del viaje a los infiernos del teatro, guiado por Dionisios, consiste en preguntarles, a los ya muertos Paul Claudel y a Bertold Brecht, cuál es el rumbo que el teatro debe tomar.² El estado de vacancia no es sólo artística, sino principalmente civil. Para Ahmed la intención última es una completa “secularización cultural del teatro”, cuyo objetivo es desbaratar la idea de un Estado que piensa la actividad teatral como espacio donde *la multitud viene a aplaudir* para reemplazarlo por un espacio donde el teatro ‘acciona’

² *Citrouilles* es profusa en propuestas sobre el teatro, en su gran mayoría en boca de Ahmed; a saber: 1) “Todo teatro verdadero tiene la obligación de mostrarnos la muerte del teatro” (Ahmed, Acto 1, escena 1); 2) “El teatro, señora, es también, y sobre todas las cosas, un hecho material. Para que un actor brille bajo un cenital, es necesaria una actividad operaria inmensa que debe ser orgánica y que debe saber trabajar a destajo la madera y la luz, el hierro y el sonido, la pintura y mucha maquinaria (...) Sólo la discreta connivencia de los quehaceres de los obreros y las obreras del teatro permite que el público reciba esa inyección de vida que viene de los cuerpos de los actores transidos por la lengua. Dirigido a la multitud, el teatro es ya en sí mismo una multitud industrial. El Estado debería preocuparse por garantizar aún más la relación, siempre impulsora de ideas, que se establece entre los obreros del arte y las emociones múltiples de nuestras ciudades” (Ahmed, Acto II, escena 1); 3) “¿El teatro no debería ser para el Estado como una escuela...?” (Ahmed, Acto II, escena 1); 4) “En el verdadero teatro (...) toda ruina es monumento” (Ahmed, Acto II, escena 2); 5) “El teatro (...) es una maquinación sin pudores” (Ahmed, Acto II, escena 5); 6) “Del teatro deben surgir los bienes comunes para todos” (Alto parlante, Acto II, escena 5); 7) “El teatro multiplica nuestros gestos, los amplifica” (Coro de los gigantes de la montaña, Acto III escena 1); 8) “El teatro es una pequeña fisura/ del pensamiento a viva voz” (Coro de los gigantes de la montaña, Acto III, escena 1); 9) “¿No debería ser el teatro una escuela de coraje? ¿Una magnífica proposición? ¿Una certitud de engrandecimiento? ¿No sería justo que fuera acaso el reconfortante reflejo, el espejo amoroso, de aquello que ya sabemos y experimentamos en nuestras vidas inciertas?” (Corifeo, Acto III, escena 1); 10) “El teatro se dirige al pensamiento del pueblo” (Coro de los gigantes de la montaña, acto III, escena 1); 11) “(...) el arte del teatro ha sido siempre confundido con una manifestación sediciosa” (Ahmed, Acto III, escena 3). Fragmentos de *Citrouilles (Las calabazas)* en traducción mía.

respecto de qué le debe el teatro a su público y a los públicos que vendrán, y, en especial, a la postulación de un teatro, como postula Badiou, para aquellos que nunca han ido al teatro.

La elección de Claudel y Brecht por parte de Badiou responde *prima facie* a relaciones de similitud entre el carácter lírico y teúrgico del teatro de Esquilo/Claudel, y, el carácter rupturista del teatro de Eurípides/Brecht. Que sean Brecht y Claudel y no otros autores posibles del ‘siglo’ (tal como Badiou entiende la centuria en su ya clásico *El siglo*) responde —como ya expusimos— a que ‘juntos’ constituyen la fanfarria “brechtoclaudeliana”, que con fuerza suficiente ‘composibilita’ la rehabilitación de aquel que merezca enteramente la victoria tal como la propone, de manera modélica, el diseño aristofánico: uno de los contendientes debe vencer. Si bien Badiou utilizará las similitudes y diferencias entre ellos como ficción cómica, no podemos dejar de señalar un llamamiento en el que, de algún modo, toda crítica literaria según Badiou, siguiendo a Aristófanes, revisa y relee toda la historia teatral (o literaria) y la actualiza.

Si Brecht es el autor decisivo para describir el rol de la dialéctica en el siglo XX es más bien porque su teatro es una formulación ya no de una idea-teatro sino de un teatro ‘entre ideas’, y Claudel es el motor de la escritura badiouiana —en casi toda su trayectoria— por la facilitación de *procesos de subjetivación* a los fines de efectuar un tratamiento simbólico de la idea y su correspondiente trasposición teatral. En cómico carácter, para Badiou, esta confrontación implica pensar a la crítica como impostura desde donde expedirse, no exenta de las atribuciones y reacciones imprevistas del rol bufo del

βωμολόχος. Una síntesis “selectiva” y personal de la historia literaria y teatral de gran parte del siglo XX se revisita en la obra de Badiou al focalizar en la idea de que toda crítica implica performatizar comparaciones y disonancias entre autores y textos.

Badiou moldea a partir de Aristófanes el rol “dramático” de los poetas teatrales como consejeros, mediadores, maestros de la sociedad, purificadores (*kathartés*), guardianes de la *pólis* ante el advenimiento del mal (*alexikakós*) y hasta *erotodidáskalos* (Eurípides). Claudel y Brecht devenidos “personajes de comedia” miman —cada uno a su manera— el modelo cómico-dramático contrastivo entre Esquilo y Eurípides representados a modo de caricaturas— o prototipos paródicos o disruptivos— de los tragicógrafos reales.

De este modo, Esquilo es el “*pious tragedian*”, el tradicionalista o conservador que representa los valores aristocráticos de las generaciones de Maratón y Salamina, el poeta adherido a la historia (Nancy, 1984, p. 132), el poeta vinculado a la materia poética que proviene de las Musas, el representante de la tragedia en su “forma fálica o viril”, el poeta que cree que el lenguaje es una “sustancia espiritual” de poder psicagógico y el representante de una “poética del *érgon*”, y, por su parte, Eurípides —objeto permanente de la burla aristofánica³— es el poeta sofístico y socrático,⁴ el poeta aéreo

³ “Otra cosa resulta clara, y es la enemistad que le profesaban los escritores cómicos. De las once comedias de Aristófanes llegadas hasta nosotros, tres se ocupan principalmente de Eurípides, y ninguna de las otras deja de mencionarlo. No hay caso igual en toda la historia literaria. ¿Ha habido nunca otro trágico, otro poeta en general, que así haya concentrado en su persona, año tras año hasta llegar casi a los ochenta, las intenciones burlescas de todos los ingenios burlones más populares? ¿Y cómo pudo ser que el

adorador de “otros dioses”, el poeta innovador y defensor del realismo democrático, el poeta que se vale de los fracasos de la historia, aquel que no manifiesta adhesión a las Musas, el responsable de la “feminización” de la tragedia, el poeta que describe “lo que es” y que representa la “poética del *lógos*”. En este somero catálogo contrastivo se confunden creencias, técnicas, *tópoi* literarios, estilos, usos del lenguaje y actitudes sociales de los dramaturgos presentados en pletórica disparidad y con fines teatrales, que Badiou recupera y traslada al siglo XX con su consecuente grado tanto de parodia como de admiración.

El hipertrofiado *agón*⁵ final de *Ranas* constituye un hito fundacional de la crítica literaria.⁶ Al actualizar “el gran *agón*”,

público ateniense jamás se haya cansado de estos monótonos ataques contra el mismo poeta, de este incesante recurso a la crítica literaria en mitad de las farsas? Los ataques a veces rudos y groseros, y a veces agudos y penetrantes, y a menudo mal encubren una admiración disimulada. Y el enemigo principal, Aristófanes, a juzgar por las parodias que hace de Eurípides, debe de haber conocido de memoria buen número de las noventa y dos piezas de éste, y parece medio fascinado con el mismo objeto de sus sátiras. Sea como fuere, la hostilidad de los escritores cómicos sin duda estaba sostenida por cierta hostilidad general contra el poeta. La tradición así lo declara francamente, y la persistencia de los ataques lo comprueba. Imposible burlarse constantemente en la escena de una persona que el auditorio desearía respetar. Y la impopularidad de Eurípides, como veremos, no es difícil de entender. La tradición que nos viene de Satyrus lo achaca todo a su personal distanciamiento, a su austeridad. Huía de la sociedad y “no se esforzaba por halagar al auditorio”. De modo que, en suma, no temperaba con su agrado personal la oposición que provocaban sus opiniones. No sólo era del todo contrario al “partido de la guerra” y a los demagogos, en lo que coincidía con el propio Aristófanes; sino que había penetrado hasta una zona más profunda del pensamiento, donde la mayoría de los ideales ambientales resultaba irremediabilmente condenada. Sócrates había llegado también a esa zona, y Sócrates fue muerto”. (Murray, 1949, pp. 24-25)

⁴ Según Platón, Sócrates no era un sofista; los sofistas cobraban por sus clases y Sócrates jamás cobró; además Sócrates era ateniense y los sofistas, esos pensadores que desarrollaban su actividad en Atenas, eran de origen extranjero.

⁵ Los estudiosos determinan que el *agón* es de origen panhelénico y acaso fue incorporado por vez primera a la estructura dramática en las obras de Epicarmo, de quien han quedado fragmentos de sus múltiples obras, en particular de varias parodias

Badiou reflexiona no sólo en torno al ejercicio de la crítica sino también en torno a eso que en tiempos de Aristófanes no se conocía aún como literatura y correspondía más bien al análisis de aspectos retóricos, posicionamientos estéticos y *logotechnías*. Badiou —resistente tanto al término literatura como a la literatura comparada— emprende, siguiendo a Sartre, una nueva posibilidad de escritura que le permite pensar sus producciones literarias en un cruce entre filosofía y literatura.

En la revitalización comediográfica de Aristófanes, Badiou reescribe —con parodias, citas (exactas o modificadas del original) y alusiones— la escena fundante de la crítica literaria en la mejor tradición *risible* de Occidente cuyo centro gira esencialmente en torno al problema del *lógos*. Será la comedia —en una verdadera mostración del *cogito* de su praxis dramática— quien, a través del poeta cómico, tome con burla una reflexión sobre la “materia” y la *vis* trágica. Dada la trabazón de estas dicotomías —que más que planteadas como esquemáticas funcionan como postulaciones que, en el correr del *agón*, complejizan y dejan de manifiesto (de forma palmaria) la versatilidad de dos poéticas más que productivas— Aristófanes introduce efectos *disolventes*: 1) las intervenciones de Dioniso que, en su rol de protocrítico, en su función de $\beta\omega\mu\omicron\lambda\omicron\chi\omicron\varsigma$ descomprime las dificultades del nivel literario de

mitológicas. Algunos sostienen que incorporó a la comedia la figura de un filósofo o comentarista de la acción y que también fue el primero en poner en escena un borracho. Véase Rodríguez-Noriega Guillén (1996).

⁶ “The tragedian agon has given the *Frogs* a prominent position within the classical canon. The play is often described as ‘a landmark in the history of literary canon’ (Henderson, 2002, p. 14) 5) or as the telos of critical discourse to its time, the point at which ‘the art of criticism had arrival’” (Kentch, 2008, p. 92).

la contienda —sin ahorrar la disección de textos— y la gravedad de los resultados que puede conllevar. ¿Es todo crítico un bufón con demasiado *cogito* que aligera la materia y la descompone en un análisis más apto para la plebe que para el rey o los doctos?, 2) la introducción de una insólita y tragicómica⁷ balanza que “pesa versos” (vv. 1364 ss.; inspirado en el pesaje de almas de *Psycostasia*) mediante la cual Aristófanes grafica el trabajo crítico. ¿Es la tarea básica de todo crítico aquilatar el peso y sopear la valía del discursos?, y, 3) el rol del imprevisto juez de la contienda, implica que el crítico juzga no exento de una cierta “irracionalidad” que Badiou incorpora y representa en la sorprendente e inesperada decisión —o *twist*— final. ¿Es toda crítica una apuesta imprevisible ya no en sus resoluciones meditadas sino en sus posteriores implicancias? ¿Vence siempre el dictamen del crítico? De ese reconocimiento aporético de la “experiencia crítica” puede depender el salvataje de la ciudad finalmente a cargo de un poeta “no previsto” *ab initio*.⁸

Estas funciones, de claro efecto disruptivo, tienen como finalidad reinsertar —o reconocer con recurrencia— el marco

⁷ Reckford sostiene que el agón final es “serio” a pesar de la hilarante escena del pesaje de versos (Reckford, 1987, p. 424).

⁸ En *Ranas*, Dioniso, interpelado por la lectura de *Andrómeda* (Καὶ δὴτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι / ἦν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος / τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶε σφόδρα, vv. 52-54) y devenido entonces en un “dios lector” se convence de adentrarse a los infiernos en la búsqueda de Eurípides, su autor convocante. De algún modo, esa lectura funciona como disparadora de la obra y, en un exhaustivo y deslumbrante análisis reciente, Gina May afirma que *Ranas* más que un viaje ultraterreno o de búsqueda de identidad es, sobremanera, *literatura de rescate* que toma como ejemplo la acción de Perseo como matador del monstruo que rescata a la hija de los reyes etíopes Cefeo y Casiopea. La crítica lee el parangón *Andrómeda/Atenas*: ambas deben ser rescatadas. Véase May (2012).

cómico de este “gran *agón* de ingenio” que se vuelve en sí mismo una metacomedia dentro de la comedia y que rebalsa en sí los límites mismos de una posible especificidad y delimitación de la crítica para volverse a la vez una cuestión política de implicancias sociales.

En Badiou, la prueba contrastiva comprende una primera prueba en que se comparan los inicios de *Partición de mediodía* y *Cabeza de oro* de Claudel vs. *La madre* y *La boda de los pequeños burgueses* de Brecht. Si Claudel reclama que se preste atención al carácter vivo y enigmático de sus parlamentos iniciales casi siempre a modo de “tirada lírica” dictada casi como un “soplo que cautiva”, Brecht reclamará se focalicen en la forma en que su teatro expone una situación concreta a los fines de mostrar “las contradicciones naturales, de las cuales la pieza toma su mayor y mejor sustancia”. Un elemento bien griego se agrega: en la pieza de Badiou, el Coro asume también la condición del crítico al declarar que, aunque Claudel suena hiperbólico y Brecht cínico, son “el uno para el otro”. Las diferencias más notables entre el *agón* aristofánico y el *agón* de *Citrouilles* se establecen en la desaparición de la famosa escena del pesaje de los versos (vv. 1365-1413) y la resolución final.

Ante la declaración del “cierre de la prueba” por parte del corifeo, éste solicita realizar la votación. A petición de que alcen sus manos quienes consideren que Claudel debe permanecer en el trono, la mitad exacta se manifiesta a favor.

Luego, a petición de que la alcen para que Brecht reemplace en el trono a Claudel, el mismo número de manos se levantan.⁹

En ambos casos, Ahmed se abstuvo y por lo tanto es nominado por el corifeo para desempatar la cuestión. Ambos contendientes dirigen una suerte de “proclama de persuasión” para definir el voto a su favor por parte de Ahmed: Brecht apela a recordar el horror y el mal que los católicos integristas y la derecha recalcitrada han infligido sobre los proletarios y los “sin patria” como él, y, Claudel, por su parte, apela a que Ahmed se reconozca en un destino colectivo que se funda en Dios. Ahmed rechaza ambas “engañosas persuasiones” respondiendo que no es ni apátrida —allí donde se encuentra está su verdadera patria— ni tampoco demuestra su adherencia a ninguna singularidad divina.

Ante el asombro del Coro por no poder desempatar, Ahmed argumenta en favor tanto de Claudel como de Brecht entendidos como genios que han puesto en circulación “sobre el espacio siempre estrecho de la escena” una advertencia y un desgarró que a todos compete. Ahmed —acaso urgido por manifestarse en términos personales— considera que Brecht tendría más las de ganar que Claudel, pero “el teatro no hace distinción de personas”. Ahmed propone así un *reparto* más justo que transforme la violencia del mundo colocándolos por igual para el “ojo universal del teatro”.

⁹ Encontramos similitudes con este diseño dramático en *Euménides* de Esquilo: la paridad propuesta por los jueces se resuelve con un desempate que recae en la decisión de la diosa Atenea.

Si en *Ranas* Dioniso no decide entre Esquilo y Eurípides (y hasta podemos decir que propone un empate que, por acción de Plutón, lo obliga a recuperar su rol de juez y decidir políticamente la salvación y παρουσία de Esquilo, como solución para apaciguar los males actuales y representar así de manera más armónica a una época feroz y fecunda como el siglo XX), Ahmed, en cambio, propondrá la constitución de un triunvirato en cuyo trono habrá tres lugares, acaso en este orden: Brecht, Claudel y, sumado a la prelación, el italiano Pirandello.

Si Aristófanes se muestra como un nostálgico conservador reaccionario en el contra-homenaje que le hace a Eurípides y en la salvación de Esquilo, Badiou emplaza —a modo de final comediográfico de esta “contienda dramática”— una “trinidad” secular de autores teatrales que, en su conjunto, dominan las corrientes más abarcadoras de las poéticas esenciales al arte teatral del siglo XX.

Establecido el empate y propuesto el triunvirato teatral en *Citrouilles*, la obra concluye. El Coro —cuya tirada da fin a la pieza— se dirige a los espectadores en una lírica proclama para que activen sus reclamos en el nuevo siglo que empieza, exigiendo un teatro “a la altura de los tiempos que corren” y hecho no sólo para quienes van al teatro, sino también para aquellos que aún no lo conocen, obsesión capital de Badiou sobre los valores cívicos y políticos que el teatro debe operar en la sociedad, especialmente en aquellos que *nunca* han ido al teatro.

Referencias bibliográficas

- Aristófanes (1995). *Batrakhoi*. Roma: Thesaurus Linguae Graecae.
- . (2011). *Ranas* (edición bilingüe). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Badiou, A. (1996). *Les Citrouilles*. Paris: Actes Sud.
- . (2006). *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogantes acerca de la ética, la política, la experiencia de lo inhumano. Conferencias en Brasil*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- . (2010). *La tétralogie d'Ahmed*. Paris: Actes Sud.
- . (2011). *El siglo*. Buenos Aires: Editorial Manatíal.
- Henderson, J. (2002). *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Kentch, G. (2008). *Euripidaristophanzing. Tragedy and comedy in Four Plays of Aristophanes*. Saarbrücken. Stuttgart: VDM Verlag Dr. Muller.
- May, G. (2012). *Aristophanes and Euripides: A palimpsestuous relationship*. Canterbury: University of Kent.
- Murray, G. (1949). *Eurípides y su tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, C. (1984). "Eurípide et les part de femmes". *QUCC* 17, 111-136.
- Reckford, K. (1987). *Aristophanes' Old-and-New Comedy*. North Carolina: UNC Press Books.
- Rodríguez-Noriega Guillén, L. (1996). *Epicarmo de Siracusa. Testimonios y fragmentos*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. México: FCE.