

Plutos de Aristófanes

La *riqueza* de los sentidos

Prof. Claudia N. Fernández
Directora: Prof. Dra. Ana María González de Tobia
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

El trabajo se presenta en calidad de Tesis, en cumplimiento de la reglamentación vigente para la obtención del título de Doctor en Letras.

La Plata, 30 de abril de 1998.-

A mis hijos,
Ramiro y Justina

PALABRAS PRELIMINARES

Los estudiosos de los más variados temas relacionados con la antigüedad clásica han encontrado en la comedia griega antigua un campo fecundo para sus investigaciones. La estrecha vinculación del género cómico con la vida de la *polis* del siglo V congregó la atención de historiadores, estudiosos de la filosofía, de la religión, de antropólogos, que se sumaron a los innumerables filólogos y especialistas de la literatura. Todos han aportado reveladores enfoques, no obstante, muchos de ellos resultan unilaterales en sus conclusiones. La posibilidad de integrar estas diversas y valiosas contribuciones nos ha motivado a la realización de la presente investigación, con el convencimiento de que es posible arribar por esa vía a una mejor comprensión de los textos dramáticos antiguos.

La comedia *Plutos* de Aristófanes, por su parte, no ha merecido especial atención en los tratados sobre teatro antiguo en general o sobre el autor en particular. La relegación se explica, muchas veces, como un acuerdo tácito por parte de la crítica, que la considera un producto menor en la carrera del comediógrafo. Sólo recientemente se ha creído oportuno revalorizar su calidad estética, en diversos artículos que proponen disímiles interpretaciones de la comedia. Estas divergencias también han sido un estímulo para encarar nuestro trabajo.

El presente estudio formó parte de las tareas de investigación inherentes a una Beca de Perfeccionamiento en la Investigación otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), durante los años 1995-1996 y a una Beca de Formación Superior en la Investigación otorgada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata, durante los años 1995 y 1996.

Agradezco a la Prof. González de Tobia la gentil dirección durante todos estos años de mutua confianza. Un especial reconocimiento merece mi familia, cuya paciencia ha demostrado ser infinita. La generosidad de la Prof. Dora Pozzi me puso en contacto con gran parte de la bibliografía y la Prof. Shadi Bartsch desinteresadamente me permitió el acceso a las bibliotecas de la Universidad de California, en Berkeley. Agradezco también al Prof. David Konstan, por sus comentarios y sugerencias. Finalmente, no quiero dejar de mencionar a tres amigos talentosos –Esteban, Gerardo y Marcela (en riguroso orden alfabético)-, quienes me ayudaron en la corrección de los borradores y me alentaron con su buen humor. Mi reconocimiento para todos aquellos que, de una manera u otra, hicieron posible la redacción de este trabajo; entre ellos, mis maestros de griego, sin lugar a dudas.

CONTENIDO

	Págs.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ESTRUCTURA FORMAL Y FUNCIONAL	
1. Evolución del género cómico: ruptura o continuidad	9
2. <i>Plutos</i>	16
2.1. Determinación genérica	16
2.2. Estructura compositiva, formal y funcional	21
2.3. El rol del coro	37
3. Conclusiones	63
CAPÍTULO II. LOS PERSONAJES	
1. Acerca de los personajes	67
2. Niveles de manifestación	69
2.1. Actantes	70
2.2. Tipos y roles	78
2.2.1. <i>Alazones</i> y <i>bomolochoi</i>	80
2.2.2. El héroe cómico	97
2.2.3. El esclavo	108
2.3. Funcionamiento retórico	119
2.3.1. <i>Plutos</i>	120
2.3.2. <i>Penía</i>	130
2.4. Los comediantes	134
2.4.1. Máscaras y traje	140
3. Conclusiones	146
CAPÍTULO III. EL DIÁLOGO	
1. El discurso teatral, sistema y norma	150
1.1. Texto primario y texto secundario	155
2. El discurso teatral como habla: <i>Plutos</i>	159
2.1. Códigos, lectos, registros	180
2.1.1. Lenguaje y personaje	181
2.1.2. La <i>aischrologia</i>	185
2.1.3. La jerga técnica	187
2.1.4. La intertextualidad	189
2.2. Tópicos y redes de sentido	193
2.2.1. <i>Chrestos</i> / <i>poneros</i>	194
2.2.2. Hablar, decir, explicar	200
3. Conclusiones	205

CAPÍTULO IV. LA DIMENSIÓN ESPACIAL	
1. El espacio teatral griego	209
2. El espacio escénico en <i>Plutos</i>	214
3. Imágenes de los espacios socio-culturales	221
4. Relación espacial entre los personajes	225
5. Los objetos	232
5.1. Objetos de presencia escénica	234
5.2. Objetos evocados	242
5.2.1. Coronas y guirnaldas	242
5.2.2. <i>Chremata</i>	245
5.2.3. Utensilios rituales	249
5.2.4. El vino de las mujeres	250
5.3. El cuerpo como objeto	251
6. Conclusiones	252
CAPÍTULO V. RECEPCIÓN Y CONTEXTO	
1. Repercusión social de la representación cómica	257
1.1. La invectiva personal en <i>Plutos</i>	272
2. Competencia enciclopédica	276
2.1. Riqueza vs. Pobreza	278
2.2. Artes y oficios	289
3. Conclusiones	292
CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES	
295	
BIBLIOGRAFÍA	324

NOTA DE CONSULTA

* Salvo indicación contraria, se sigue:

-Para las comedias conservadas de Aristófanes, el texto establecido por V. Coulon, en la edición de Les Belles Lettres .

-Para los fragmentos cómicos, de Aristófanes y otros autores, las ediciones de Edmonds (E) y de Kassel y Austin (KA), señaladas en cada caso.

-Para los escolios de Aristófanes, la edición de Rutherford .

-Para el resto de los textos griegos, la edición consignada en la Bibliografía

* Todas las traducciones -de autores antiguos y modernos- son nuestras

* La cita bibliográfica (nombre del autor, año de la edición utilizada y número de páginas en caso necesario) se incorpora en lo posible al cuerpo del trabajo. La cita completa se encontrará en la Bibliografía final.

* Para algunos términos griegos, se utiliza la transliteración de tipo fonética mayormente aceptada. Se indican las aspiraciones con la letra h y no se acentúa en ningún caso. En los vocablos utilizados habitualmente en su forma castellanizada, como los nombres propios, adoptamos la forma corriente.

* Salvo indicación, las fechas remiten a la época antes de Cristo .

* Muchos de los términos técnicos utilizados, derivados en su mayoría de la teoría literaria literaria, corresponden a neologismos traducidos de otras lenguas modernas. No usaremos cursiva ni comillas para destacarlos .

**Is it that Classics resists semiotics because the latter
inevitably makes ideology explicit?
John Peradotto (1983: 19)**

INTRODUCCIÓN

(...) Aristophanes is an author awaiting his definitive treatment.
Storey (1992: 1)

El siglo XX constituye, sin lugar a dudas, el gran momento de la crítica de Aristófanes. Varios motivos se han conjugado para que la nuestra sea una época especialmente receptiva de su producción artística. Acostumbrados como estamos la quiebra de la ilusión escénica en el teatro, a la mezcla de géneros de registro diverso, a la obscenidad sin escándalo, a la diatriba política encarnizada, el drama cómico de Aristófanes nos resulta familiar en muchas de sus técnicas. Bien lo define Cartledge (1992²) como una mezcla inimitable de “*burlesque*, farsa, ópera cómica, circo, pantomima, *variety*, revista, *music hall*, sátira televisiva y cinematográfica, caricatura política, periódico político, revista literaria y panfleto partidario” (p. 73).¹ Al mismo tiempo, en cambio, la comedia permanece esquiva a nuestro acercamiento, anclada como está a las circunstancias socio-culturales de la Atenas del siglo V, para cuyo espectador estaba destinada su única representación prevista.

Desde los primeros tiempos se relacionó a Aristófanes con los orígenes del género cómico, de modo tal que recién con el teatro de Menandro la comedia alcanzaba su máxima expresión. El propio Aristóteles parece haber sentado las bases de esta valoración crítica, al vincular la comedia antigua con la *αἰσχρολογία*, en oposición al decoro y la decencia de la comedia de su época.² Los alejandrinos, por su parte, estudiaron la comedia antigua como un género ya desaparecido, sin

¹ Koch (*Kritische Idee und komisches Thema* 1965) encuentra también componentes modernos en la composición cómica: ópera cómica, juego escénico, Kabarett, sátira socio-política. (Citado por Gil, 1996: 14).

² *Ética a Nicómaco* 1128a23-24. Seguimos la interpretación “tradicional” del pasaje citado que considera una relación vincular entre ética y poética en las consideraciones aristotélicas (cfr. Halliwell 1987: n.2, 87). Recientemente Heath (1989) propone una lectura diversa del pasaje mencionado, sobre la suposición de que en Aristóteles los *standards* éticos aplicables a la vida social ordinaria no son aplicables de la misma manera a la comedia.

herencia literaria, concentrados mayormente en problemas de corte filológico-lingüístico; y los romanos, salvo alguna rara excepción, no comprendieron sus vulgaridades y su lengua indecorosa.

El siglo XX estaba destinado a darle un nuevo rumbo a la lectura de Aristófanes y a otorgarle nueva vida a la comedia antigua en general. A finales del siglo XIX, las valiosas conclusiones de Th. Zielinski (*Die Gliederung der altattischen Komödien* 1885) acerca de la estructura epirrhémica del género cómico sientan las bases para la determinación de su arquitectura, y encabezan una serie fecunda de tratados sobre los componentes formales de la comedia, como el de P. Mazon (*Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* 1904) y A. W. Pickard-Cambridge (*Dithyramb, Tragedy and Comedy* 1927). El primero delimita una serie de escenas fijas (de batalla, de debate, de transición) en el desarrollo de la obra cómica, mientras el segundo se ocupa de describir cada una de las partes de la comedia en relación con las piezas en particular y de revisar teorías y enfoques metodológicos que aborden las diversas problemáticas del teatro clásico. Una nueva perspectiva en el estudio de la estructura cómica ofrecen T. Gelzer (*Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der Attischen alten Komödie* 1960) y Sifakis (*Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy* 1971), quienes avanzan hacia el análisis de la función dramática de partes esenciales como el agón y la parábasis respectivamente. Continuando esta misma concepción creativa del manejo de las convenciones formales, Hubbard (*The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis* 1991) termina por despojar a la parábasis de su connotación de reliquia ritual, para situarla en el centro de la obra como elemento clave de la poética aristofanesca.

Del análisis de la lírica no epirrhémica (*parodoi*, *amoibaia* y otras partes líricas) se ocupan los tres volúmenes de B. Zimmermann (*Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. T.1: Parodos und Amoibaion, T.2: Die anderen lyrischen Partien, T.3: Metrische Analysen 1984, 1985, 1987). El estudio integra los elementos estructurales, formales y métricos en la interpretación y, de este modo, viene a rematar una serie de trabajos previos sobre los cantos en la comedia de Aristófanes. Muy recientemente L.P.E. Parker

(*The songs of Aristophanes* 1997), retoma el problema del rol de los metros líricos en la estructura dramática y define afinidades y significados de los diferentes tipos de ritmos en cada obra.

La aparente rigidez formal de la comedia antigua motivó a F. Cornford (*The Origin of Attic Comedy* 1914), de la escuela antropológica de Cambridge, a reconstruir la forma original del ritual que imprimió su fisonomía a la comedia.³ Su figura ha sido recientemente revalorizada por K. Reckford (*Aristophanes' Old-and-New Comedy* 1987), quien aborda la problemática de la recepción cómica, otorgándole un énfasis especial al concepto de *catharsis*, concebido como una herencia de la celebración dionisiaca. También en estrecha vinculación con el rito, pero con objetivos y alcances distintos a los de Cornford, A. Bowie (*Aristophanes, Ritual and Comedy* 1993) rastrea las estructuras de pensamiento rituales y míticas percibibles en el argumento cómico.

El lenguaje de la comedia de Aristófanes ha recibido también esmerada atención por parte de la crítica, especialmente en su aspecto técnico. Pueden clasificarse dentro de esta corriente los trabajos de H-J. Newiger (*Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes* 1957) y A. M. Komornicka (*Métaphores, personnification et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane* 1964), ambos sobre el uso de figuras retóricas como la metáfora, las personificaciones y la alegoría en la construcción de las figuras dramáticas. Dentro de este mismo campo de estudio, el de la técnica poética expresada a través de la imaginería, J. Taillardat (*Les images d'Aristophane. Études de Langue et de Style* 1962) brinda un registro de las imágenes, a través de las cuales se expresa el estilo del autor. J. Henderson (*The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* 1975), por su parte, aborda el humor obsceno en su manifestación léxica, otro de los elementos de sofisticación verbal que caracteriza la estética del género cómico antiguo. En tanto A. López Eire (*La lengua coloquial de la comedia aristofánica* 1996) examina las particularidades semánticas, sintácticas y gramaticales que caracterizan la lengua aristofánica como ático coloquial.

³ Las primeras observaciones hechas a su reconstrucción se leen en Pickard-Cambridge (1927: 329ss.).

También enfocan el uso creativo del lenguaje C. Moulton (*Aristophanic Poetry* 1981) y R. Harriot (*Aristophanes. Poet & Dramatist* 1986). Se proponen ambos revelar los procedimientos más destacados de la *poiesis* aristofanesca. Con justeza Whitman (*Aristophanes and the Comic Hero* 1964), por los años sesenta, se quejaba de la ausencia de tratados que versaran sobre la técnica poética del comediógrafo. El propio Whitman llena en parte ese vacío con su caracterización del héroe en las comedias del siglo V. Tres manuales de amplio alcance, continúan el análisis de las técnicas dramáticas y compositivas de la comedia. Nos referimos al clásico *Aristophanic Comedy* (1972), de K. Dover, *Introduzione a Aristofane* (1994) de G. Mastromarco y *Aristophanes and Athens* (1995) de D. MacDowell. En los tres casos se ofrece un completo comentario introductorio a cada una de las piezas de Aristófanes, y se las vincula con el contexto histórico-cultural de la Atenas contemporánea.

La lectura de la comedia en clave carnavalesca también ha resultado una propuesta fecunda en el campo de los estudios clásicos. Le ofrece un marco interpretativo a J. Carrière (*Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments* 1979) para analizar el fenómeno tan complejo de la construcción y representación de la comedia antigua. La mayoría de los atributos de la literatura carnavalesca, tal como la concibió Bajtín, describen, como lo ha demostrado Rösler (Rösler & Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia Antica* 1991) características de la comedia antigua.

Entre los procedimientos técnicos más significativos de la técnica poética de Aristófanes, la parodia ocupa un lugar más que destacado. La parodia trágica o paratragedia constituye el tema del libro de P. Rau (*Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* 1967), en tanto *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (1970) de Horn trata de la parodia a las plegarias y las invocaciones. Pero la comedia ha establecido explícitas relaciones dialógicas, no exclusivamente paródicas, también con otros géneros. Una relación muy cercana con la yambografía, por ejemplo, establece R. Rosen (*Old Comedy and the Iambographic Tradition* 1988) cuando reconoce los mismos procedimientos estructurales y funcionales en la técnica del abuso, según se presenta en ambos géneros.

Una línea muy fuerte de la investigación sobre el género cómico siempre estuvo orientada a leer la comedia como fuente para el estudio de la historia política y social de su época. En este sentido, V. Ehrenberg (*The People of Aristophanes* 1943) encuentra evidencias de las condiciones sociales y económicas de la vida ateniense en las comedias antiguas. También D. Konstan (*Greek Comedy and Ideology* 1995) entiende que las comedias son piezas donde las tensiones sociales emergen, pero supera el enfoque rígido de los historiadores y sociólogos, al advertir que no son reflejo inmediato de los conflictos sociales. La estrecha relación entre la vida de la *polis* y el argumento cómico ha llevado a percibir una intencionalidad programática seria en la obra de Aristófanes. En razón de este mismo afán, el comediógrafo fue identificado con facciones políticas de la Atenas de su tiempo. No obstante, otra corriente, entre cuyos representantes está M. Heath (*Political Comedy in Aristophanes* 1987) niega que pueda entenderse en forma seria lo que se enuncia a través de un vehículo cómico.

El estudio sobre la comedia antigua también ha sido abordado desde la perspectiva de las últimas corrientes de crítica cultural. A partir de los presupuestos de la crítica feminista L. Taaffe (*Aristophanes and Women* 1993) y R. Finnegan (*Women in Aristophanes* 1995) brindan una visión de conjunto del rol de la mujer en la obra de Aristófanes. Ambas ponen de manifiesto de qué manera los personajes femeninos espejan los estereotipos tradicionales del imaginario masculino griego. Finnegan compara las imágenes de las mujeres cómicas con otros textos de la época, y Taaffe destaca la metateatralidad en la construcción de la mujer cómica.

Finalmente, y en vistas a la dirección de la investigación de nuestro trabajo, destacamos muy especialmente una serie de volúmenes cuyo interés se ha centrado en recuperar la dimensión teatral de la comedia aristofánica.⁴ Cada uno

⁴ Este inventario de ninguna manera pretende ser exhaustivo. Tiene como finalidad exponer la fecundidad de la producción crítica en el presente siglo y la variedad de las temáticas estudiadas. Hemos sólo consignado manuales generales que abarquen la obra de Aristófanes en su conjunto y sabemos que han quedado fuera de la lista otras obras igualmente válidas y reconocidas, como el manual de Murray (*Aristophanes: a Study* 1933) y el Norwood (*Greek Comedy*, 1931), por ejemplo. Fueron igualmente dejados de lado los volúmenes colectivos. Un resumen de la producción crítica sobre la comedia aristofanesca en las últimas décadas puede leerse en Mastromarco (1994: 171-182) y Segal (1996: "Introduction"). Nuestra bibliografía general da una somera idea de la

de ellos ha enfatizado este objetivo desde su título. Nos referimos a: *Aristofane autore di teatro* (1962) de F. Russo, que estudia las condiciones de representación de cada una de las comedias en particular; *The Stage of Aristophanes* (1976) de C. Dearden, que reconstruye la escena cómica, con todas sus limitaciones y libertades, a partir del texto dramático cómico;⁵ *The Theatre of Aristophanes* (1980) de K. McLeisch, preocupado por el efecto de la competencia dramática, atiende, además, los problemas de orden compositivo; *Costume in Aristophanic Poetry* (1977) de L. Stone, el informe expositivo más completo sobre la apariencia de los actores cómicos en escena y, por último, *Aristophane, fiction et dramaturgie* (1986) de P. Thiery, cuyo propósito es delinear la técnica teatral de Aristófanes considerada como un todo y señalar la evolución de su teatro a través de las obras conservadas.⁶

Todos ellos se asientan en trabajos previos sobre el teatro griego. En esta materia se distinguen: *Greek Theatre Production 1970*² de T.B.L. Webster; *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.* 1962 y *Public and Performance in the Greek Theatre* 1989 de P. Arnott; *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama* 1977 de D. Bain; *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* 1989 de J. Winkler y F. Zeitlin (eds.); *Theatre in Ancient Greek Society* 1994 de J. Green; *The Context of Ancient Drama*, 1995 de E. Csapo y W. Slater, entre otros.⁷

Nuestra lectura de *Plutos*, la última comedia conservada de Aristófanes, pretende ofrecer una interpretación de la pieza sobre la base de un análisis que

multiplicidad y especificidad de los artículos publicados sobre comedia aristofánica. Por otra parte, hemos obviado todo comentario ponderativo de las obras críticas comentadas. Este tipo de apreciación, de todas formas, se leerá a lo largo del trabajo.

⁵ La mayoría de los manuales generales abordan, de una u otra manera, problemas de técnica teatral, a la par de las problemáticas de corte filológico. Los autores que seleccionamos, en cambio, se preocupan casi con exclusividad por la dramaturgia del comediógrafo.

⁶ Thiery señala en sus páginas introductorias la carencia de estudios que recuperen la tridimensionalidad del texto cómico. Entre los pocos estudiosos que le anteceden en la materia cita a Russo (1994), Händel (1963), Whitman (1964) y Landfester (1977). En todos los casos encuentra limitaciones.

⁷ Ellos retoman, a su manera, los trabajos previos de Pickard-Cambridge (*The theatre of Dionysos in Athens, The Dramatic Festival of Athens*) y Bieber (*The History of Greek and Roman Theatre*), quienes a su vez reexaminaron los materiales arqueológicos de los trabajos de Dierks, Müller y Körte. Los trabajos de Taplin sobre tragedia (*Greek Tragedy in Action* y *The Stagecraft of Aeschylus*) abarcan también problemáticas teatrales en general.

recupere su carácter tridimensional. En razón de que el rastreo de la puesta en escena virtual de la comedia, implicada en el texto dramático, es insuficiente para la reconstrucción de la performance⁸ ausente, no nos desentenderemos de textos y testimonios arqueológicos de la época que den cuenta de la fundamentación social y antropológica de la competencia cómica.

La novedad del enfoque reside en la aplicación de una metodología que permita analizar cada uno de los componentes, verbales y no verbales, que se conjugan en la representación para producir los sentidos de la obra. Hasta ahora, salvo algunos pasajes del libro de Thiery (1986), los estudios teatrales se limitaban a aspectos estrictamente técnicos y, a la hora de la interpretación, el texto dramático se seguía leyendo como si se tratase de una novela dialogada. El texto dramático seguirá siendo nuestro principal objeto de estudio, pero sólo en virtud de su condición de metatexto de la performance.⁹ Construiremos un objeto de estudio hipotético, el “texto de la performance”, como De Marinis (1993) denomina a las propiedades y mecanismos textuales que presiden la producción del significado y la actuación de las estrategias de comunicación en el contexto de la representación.

Hemos considerado que la semiótica teatral¹⁰ nos proporciona las herramientas necesarias para nuestro análisis, lo que no implica que dejaremos de lado aspectos filológicos, estilísticos o métricos, toda vez que su descripción tenga implicancias interpretativas. De todos modos, encontramos en la semiótica una posibilidad de progreso en los estudios del drama clásico. Una opinión coincidente ha expresado Mastromarco (1994):

[... gli studi di semiotica del teatro moderno (che, in anni recenti, hanno fatto notevoli progressi), possano suggerire agli studiosi di teatro greco-latino utili spunti in vista di un approccio metodologicamente nuovo alle opere drammatiche antiche; un approccio che certo consentirebbe di dare una più esauriente interpretazione critica della scrittura scenica di Aristofane. (p. 181)

⁸ El término “performance” incluye en su significado nociones como “representación”, “espectáculo”, “realización”, “actuación”, por lo que nos ha resultado intraducible. De aquí en más no aparecerá entrecomillado.

⁹ En este sentido no compartimos la posición radical de De Marinis (1993), que niega esta posibilidad al texto dramático.

¹⁰ La semiótica se ha desplazado paulatinamente del marco estructuralista que la vio nacer, de las famosas taxonomías dentro de la barrera del texto, hacia la relevancia de una perspectiva pragmática, que considera el hecho teatral como producto indisoluble de su situación de enunciación -de sus condiciones de producción y recepción (De Marinis 1993, Ubersfeld 1989).

No pretendemos encontrar “la verdad del texto” a partir de la reconstrucción de la performance original de la pieza, empresa del todo vana e imposible. La comedia, como la tragedia, no se reduce a un único mensaje y es del todo falaz creer que el develamiento de la puesta en escena nos encamine hacia el descubrimiento de la tan discutida “intencionalidad del autor”.¹¹ El análisis de la performance es también una forma de lectura, atenta a la densidad de signos latentes en el texto. No apunta a una única puesta en escena, sino a las posibilidades de representación del mismo. No acalla las ambigüedades ni fija al texto en un significado inmutable. Por el contrario, pone sobre el tapete la multivocidad de la obra de arte. Por esto nos parece del todo inconducente entablar una polémica entre las lecturas de las obras dramáticas entendidas como una construcción esencialmente verbal y el reconocimiento de que los textos dramáticos son vehículos para la puesta en escena.¹² Ciertamente este último tipo de lectura se ajusta a las condiciones de recepción de la pieza, destinada a un espectador que conocía el código de las representaciones de su tiempo y sobre este sistema complejo de significantes visuales y verbales desentrañaba el significado de las mismas. “Thus a performance is not a way of extracting a play’s meaning but a way of making the play mean.” (Wiles 1987: 141)

¹¹ Las nociones de Eco (1981) sobre lector (espectador) y autor modelos nos han resultado útiles para el análisis. Espectador y autor constituyen estrategias textuales, además de entidades históricas reales y están contenidos dentro del texto dramático.

¹² Nos estamos refiriendo a la polémica Goldhill (1986)/Wiles (1987). En su ya clásico libro sobre tragedia, Goldhill cuestiona la posibilidad de la reconstrucción de la performance original de la obra. Se pregunta, entre otras cosas, de qué modo los aspectos de la representación pueden determinarse más allá de una lectura crítica y una interpretación del texto ambiguo y, por otra parte, si es posible que una puesta en escena agote todas las potencialidades de un texto. La primera cuestión tiene fácil respuesta. Los testimonios arqueológicos resultan de valiosa ayuda y dan cuenta de peculiaridades de la representación que no pueden dejarse de lado. Obviamente, y en relación a la segunda cuestión, es posible que una determinada puesta en escena limite las ambigüedades textuales; difícilmente, sin embargo, puedan desaparecer del todo. Wiles, por su parte, criteriosamente advierte sobre la existencia de un código que rige la representación de un drama, del mismo modo que la lengua es también expresión de convenciones lingüísticas. “The philologist relies upon an extensive knowledge of linguistic codes, the stage analyst relies upon familiarity with theatrical codes” (Wiles 1987: 140). Consideramos, por nuestra parte, que atender a la inscripción performativa de un texto dramático, no significa postular una única representación. Sólo que se incorpora esta nueva dimensión a la interpretación de la obra.

CAPÍTULO I

ESTRUCTURA FORMAL Y FUNCIONAL

1. Evolución del género cómico: ruptura o continuidad

The spectator always judges the performance's *grammaticality*, or more accurately, he evaluates its *appropriateness*, on the basis of the genre to which it belongs.

De Marinis (1993: 6)

Desde Aristófanes hasta Menandro, la comedia griega experimentó una larga serie de transformaciones que tornan dificultoso cualquier intento por delinear las señas que la identifiquen en toda su trayectoria. Debido a la descarada obscenidad y a la invectiva punzante, tradicionalmente se relacionó la comedia de Aristófanes con sus orígenes rituales, los del *komos* y la celebración dionisiaca.¹ Menandro, hacedor de intrigas, desencuentros amorosos y reconocimientos, por el contrario, pareció haber vuelto sus ojos a Eurípides, de quien su comedia se proclamaba implícita heredera. Desde esta perspectiva, la comedia antigua "moría" con Aristófanes y la nueva "nacía" con Menandro. Esta idea de quiebra entre una forma y otra del género fue formulada por los antiguos y ha encontrado voceros en todas las épocas. Sin embargo, una revisión de las alteraciones en su evolución demostraría, en cambio, que Aristófanes está muy lejos del ritual que dio vida a la comedia. Pertenece ya a una tercera generación de comediógrafos que cultivan una forma dramática, por cierto madura cuando alcanza el reconocimiento oficial en las Dionisias del 487/6.² Por otro lado, la propia

¹ El origen de la comedia, como el de la tragedia, ha sido un tema de controversial reconstrucción. Por un lado están los estudiosos que confían en la conjetural reconstrucción de Aristóteles (*Poética* 1449a11-12) de las procesiones fálicas (τὰ φαλλικά), y, por el otro, los defensores de la teoría del *komos*, como Pickard Cambridge. Una equilibrada presentación del tema ofrece Mastromarco (1993), con especial énfasis en los arquetipos literarios del género: la yambografía y la farsa doria. Sobre la tradición ritual y literaria de la obscenidad y la invectiva, ver Henderson (1991²), Degani (1987 y 1993) y Rosen (1988). Rodríguez Adrados (1983) ofrece una discusión sobre las diferentes posiciones críticas acerca de los orígenes del teatro en general.

² Poco se sabe acerca de los primeros treinta años de producción cómica. Precedieron a Aristófanes Crates, Magnes y Ferécates; entre sus contemporáneos se destacaron Cratino y Eupolis.

comedia antigua había entablado un fructífero diálogo con el drama de Eurípides y no estaba tampoco libre de su influencia. Vale decir que la absorción de la técnica euripídea no constituye un rasgo original de la comedia nueva.³ Desde esta perspectiva se desmorona la teoría de la ruptura entre las distintas fases, y, por el contrario, se percibe el género cómico, en su totalidad, como un *continuum*. Esta posición tiene cada vez más adeptos entre los especialistas.⁴ Conviene, por lo tanto, rever las taxonomías propuestas por los antiguos y ponderar su aplicación al estudio de la comedia griega.

Por lo general se pensaba que los alejandrinos sólo habían diferenciado la comedia antigua de la nueva y se responsabilizaba entonces a los gramáticos tardíos de la tripartición hasta hoy usada (comedia antigua, media, y nueva).⁵ En esa misma dirección Segal (1996: 1)⁶ apuntaba que la noción de comedia media, una noción tardía, no debía ser anterior a la descripción que hacía Apuleyo de Filemón como "mediae comoediae scriptor".⁷ Recientemente Nesselrath (1990), luego de una exhaustiva investigación sobre la posibilidad de atribuir la tripartición a fuentes más antiguas, ha estimado que su origen se remonta al

³ La noción de que Eurípides fue el predecesor literario de la comedia nueva se remonta al biógrafo Sátiro (fr. 39, col. VII). Para la anónima *Vita* de Aristófanes, en cambio, Aristófanes fue el primero en crear al estilo de la comedia nueva en su obra *Cócalos* (1, 4-6 y 46-51). Por otra parte, la *Suda* informa que Anaxandrides (poeta cómico del s. IV) introdujo por primera vez asuntos amorosos y seducciones de mujeres sobre el escenario. Nesselrath (1993) concilia las tres argumentaciones de la siguiente manera: "(...) Euripides exhibited typical plot elements of the future New Comedy as an integral part of his own plays; Aristophanes parodied Euripides and thus incorporated these plot elements into his comedies (...); and thirdly, Anaxandrides (...), as probably the oldest of the subsequent generation of comic poets, at first continued parodying tragic plots, but then proceeded to invert similar plots without the former trappings; from that point onwards, infant New Comedy could grow up, and parody as its midwife and nurse retire" (p. 195). Sobre el mismo tema -los antecedentes literarios de la comedia nueva- argumentó criteriosamente Arnott (1972): "The seeds of New Comedy grew in many fields. Old Comedy and Euripides tragedy certainly, the characterological studies of Peripatetic philosophy very probably, possibly also mime and Sicilian Comedy. But one important source is too often curiously neglected: the inventions on Middle Comedy dramatists themselves." (pp. 75-6)

⁴ Entre otros, Arnott (1972), Hunter (1985), Sutton (1980), Segal (1996). Para todos ellos la comedia nueva tiene sus raíces en la comedia del siglo V: el soldado fanfarrón es el hijo natural de Lámaco, el final en forma de *komos* estaba anticipado en *Aves* o *Paz* y las *hetairai* eran ya personajes comunes en Crates y Ferécates. "(...) the tradition of Old Comedy survives in the parodies of tragedy, the caricatured philosophers, the loquacious cooks, and the riddling slaves of Middle Comedy" (Webster 1953: 8).

⁵ Cfr. Ehrenberg (1951²:15).

⁶ La publicación de 1996 reproduce, con revisiones, un artículo de 1973 (*HSPH* 77).

⁷ *Florida* 3.16. Segal (1996) apunta que, de acuerdo con Ateneo (ii.428c), Antíoco de Alejandría había escrito un tratado sobre los poetas de la comedia media.

contexto de los estudiosos alejandrinos; entre los que Aristófanes de Bizancio podría ser el candidato más firme para la paternidad.⁸

La división del género cómico en tres fases o estadios informa sobre la imposibilidad crítica de percibirlo como un todo homogéneo. En este sentido no es un dato anecdótico el número de estadios que se distinguen. La bipartición (comedia antigua y nueva), cuya diferenciación se traza ya en Aristóteles,⁹ no implica la inexistencia de un período de transición intermedio entre ambos estadios, sino la negativa de reconocerle características poéticas autónomas. En nuestro siglo, la tripartición se ha aceptado sin mayores cuestionamientos acerca de su origen,¹⁰ pero se han dejado escuchar algunas opiniones opositoras acerca de la comodidad de su uso. Dover (1972), por ejemplo, expone la controversia de su utilidad:

If we are confronted nowadays with an extensive papyrus fragment of a comedy of unknown authorship, we cannot assign it to Middle Comedy with any great confidence unless it combines at least one feature characteristic of Old Comedy with at least one characteristic of New. (p. 224)

Mientras la comedia antigua y la nueva parecen diferenciarse por una serie más o menos numerosa de rasgos formales y contenidistas,¹¹ la comedia nueva, en cambio, se resiste a una clara definición. Sin embargo, el hecho de que su

⁸ "(...) Aristophanes von Byzanz muss als derjenige betrachtet werden, bei dem die Dreiteilung der attischen Komödie in der uns vertrauten Form schon mit grosser Wahrscheinlichkeit als bekannt vorausgesetzt werden darf. Nicht erst er braucht sie erfunden zu haben; auch dem Kallimachos zwei Generationen vorher wäre sie zumindest möglich gewesen (...)" (p. 186). El admirable estudio de Nesselrath sobre la comedia media incluye un largo rastreo sobre el uso del concepto de comedia media a través de la filología clásica y de las fuentes antiguas -Platonio, Tzetzes, Evantio y los otros textos de los *Prolegomena* publicados por Koster, hasta Ateneo, Pollux, el *Tractatus Coislinianus*, Teofrasto, Calímaco, Eratóstenes y Aristófanes de Bizancio- (pp. 1-186). Acerca del *Tractatus Coislinianus* es pertinente aclarar que la tesis tenazmente defendida por Janko (1984) sobre la autoría aristotélica, es mayormente desechada, a cambio de la atribución del mismo a la escuela peripatética. Por otra parte, Nesselrath, no cree que el origen de la tripartición pueda deberse a los gramáticos del Imperio, como tradicionalmente se afirma, porque autores como Ateneo (VIII.336d) y Pollux sin duda derivan sus citas acerca de la comedia de fuentes más antiguas.

⁹ *Ética a Nicómaco* 1128a23-24, pasaje ya citado en la Introducción: ἴδοι δ' ἂν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια

¹⁰ Kock (*Comicorum Atticorum Fragmenta* 1880) puede ser considerado una excepción al proponer una bipartición genérica en su publicación de los fragmentos. Mastromarco (1993: 343) también expresa sus reparos contra la tripartición.

¹¹ La comedia nueva se diferencia de la antigua por la preponderancia de temas universales, acorde con su ideología cosmopolita. Presenta pocas alusiones a hechos y personajes de la Atenas contemporánea. El tema amoroso asume un papel central y la intriga se caracteriza por sus escenas de peripecia y reconocimiento. El coro desempeña en cambio un rol marginal. A nivel léxico se destaca la desaparición de las obscenidades. El triunfo de la ilusión escénica se pone de manifiesto

existencia fuera sancionada desde la época alejandrina, como trata de demostrar Nesselrath, le otorga valor a la tripartición- ya que los alejandrinos con seguridad contaban con un gran cúmulo de obras para sus estudios-, y apoya la tesis de que la comedia media, como la antigua y la nueva, tenía también sus atributos distintivos y particulares.¹² Los fragmentos atribuibles a la comedia mediamuestran una preponderancia del tema mitológico en su modalidad de “travesty” o “burlesque”, ya sea a través de un travestismo directo del mito, cuyos héroes son representados como contemporáneos¹³ o de la parodia de tragedias populares.¹⁴ En lo estilístico, el léxico, la estructura sintáctica y el metro dejan ver la influencia del ditirambo. En cuanto a los personajes, algunos tipos de la comedia nueva ya suben a la escena¹⁵ para esta época. Nos referimos a los esclavos confidentes de sus amos, el cocinero, los parásitos y las cortesanas.

Convengamos, entonces, en que la tripartición tiene al menos un valor descriptivo observable, además del meramente cronológico, y pasemos a revisar los criterios y causas que se aplican para su datación.

En los tratados y notas sobre la historia y el carácter del género cómico recolectados en los “Prolegomena” editados por Koster, Platonio, por ejemplo, adjudica a los tiranos la responsabilidad de la transformación de la comedia ática antigua. En su tratado ΠΕΡΙ ΔΙΑΦΟΡΑΣ ΚΩΜΩΔΙΩΝ sostiene que los autores cómicos no pudieron continuar con las burlas a los políticos y famosos de turno

en la ausencia de apelaciones directas al público y de comentarios metateatrales a favor del autor y en contra de sus rivales.

¹² Esta es la tesis de Nesselrath (1990), cuya investigación se basa en la última publicación de los fragmentos cómicos editada por Kassel y Austin (*Poetae Comici Graeci*), la cual ha permitido un gran progreso en el estudio de la comedia ática. Antes, Arnott (1972), cuya línea de investigación continúa los pasos de Webster (1953), había puntualizado los rasgos fundamentales de la comedia del s. IV entre la *archaia* y la *nea*. Ambos autores coinciden en muchas de sus apreciaciones, pero discrepan por la negativa de Arnott de otorgar a algún tipo o género el nombre particular de comedia media, dada la diversidad de temas, objetivos y tratamientos en este período intermedio de experimentación. Inclusive, deja deslizar comentarios peyorativos sobre la producción de estos años: “Perhaps Middle Comedy, after the death of Aristophanes, created no deathless masterpieces” (p. 80).

¹³ *Faon* de Platón (fr. 174 E), *Oenomaus* de Antífanos (fr. 172 E), o *Linus* de Alexis (fr. 135 E).

¹⁴ Comedias con temas mitológicos también fueron producidas en el siglo V: *Odysseus*, *Busiris*, *Dionysalexander* y *Némesis* de Cratino, o *Anfiarao*, *Cocalos*, *Dedalos*, *Danaides*, *Lemniaci*, *Fenicias* y *Polyidos* de Antífanos.

¹⁵ Utilizamos las expresiones “puesta en escena”, “sobre la escena”, etc. en su sentido moderno. No aluden necesariamente al área que los griegos llamaban σκηνή. Sobre el desplazamiento de los actores en los espacios de la *skene*, el *proskenion* o la *orchestra*, ver, entre otros, Gould (1989), Thiery (1986), Ussher (1979) y Dearden (1976).

en razón de que estos últimos podían enjuiciar a sus difamadores (οὐ γὰρ ἦν τινα προφανῶς σκώπτειν δίκας ἀπαιτούντων τῶν ὑβριζομένων παρὰ τῶν ποιητῶν, I.16-18). Por esto, los *choregoi* comenzaron a escasear por cobardía y los autores cómicos, también temerosos, se vieron en la necesidad de producir obras sin interludios corales (... οὐκ ἔχει τὰ χορικά μέλη, I.25-27). En opinión de Platonio, la comedia media (μήση κωμῳδία) se diferencia de la antigua por dos cambios fundamentales: la ausencia de pasajes corales y el surgimiento de un nuevo tipo de humor,¹⁶ alejado de la sátira. La argumentación se asienta sobre dos concepciones hoy consideradas erróneas. Por un lado, identifica el objetivo de la comedia antigua exclusivamente con la burla al pueblo, a los jueces y estrategias (σκοποῦ γὰρ ὄντος τῆ ἀρχαία κωμῳδία τοῦ σκώπτειν δῆμους καὶ δικαστὰς καὶ στρατηγούς I.25-27)¹⁷ y, por el otro, relaciona estrechamente la invectiva personal con el canto coral. Vale decir, equipara coro a parábasis.

Para Tzetzes (*Introducción a la comedia -Prooemium I-*), el decreto de Alcibiades contra los ataques violentos (ψήφισμα θέντος Ἀλκιβιάδου κωμῳδεῖν ἐσχηματισμένως καὶ μὴ προδήλως, XIaI.97-98) obligó a los comediógrafos de la *archaia* a idear un nuevo tipo de escarnio, que él denomina simbólico (τὰ συμβολικὰ σκώμματα, XIaI.100). Reduce las causas a un hecho altamente absurdo, pues el decreto mismo es inverosímil en su anécdota. Éupolis habría sido ahogado por Alcibiades después de que aquel lo tomara como objeto de burla en su obra *Baptai*.¹⁸ Aunque la existencia de decretos que limitaran la licencias cómicas pareciera un hecho históricamente comprobable, la misma producción cómica demuestra las extremas limitaciones de su aplicación.¹⁹ Por otra parte, la invectiva personal continuó durante la comedia del s. IV.²⁰

¹⁶ Platonio nombra a *Eolosikón* de Aristófanes y *Odysses* de Cratino como ejemplos de un nuevo tipo de humor, el paratrágico. También consigna que ambas comedias carecían de cantos corales y parábasis. Es imposible, sin embargo, que las comedias no tuvieran coros, porque ésta era una condición de la competencia.

¹⁷ En Kaibel δημαγωγούς por δῆμους.

¹⁸ Tzetzes no resuelve de una única manera la historia y deja también suponer que Éupolis bien pudo salvarse; después de lo cual, se abstuvo de hacer uso de la invectiva.

¹⁹ La existencia real de los decretos puede ponerse en duda porque su mención aparece restringida exclusivamente a los comentarios sobre la comedia. El *sch.* 67 de *Acarnienses* menciona el decreto de Morycides del 440/39, (repelido en el 437/6); el *sch.* 41 de *Nubes* sugiere que el poeta ha distorsionado un nombre para no caer sobre el peso de la ley que regulaba la sátira contra los magistrados; en el *sch.* 1297 de *Aves* se nombra el famoso decreto de Siracosiso. A propósito de este último, Sommerstein (1986) sostiene que la limitación a la libertad de expresión propuesta a la

Platonio y Tzetzes coinciden en que la comedia media surge en forma repentina como una reacción a estímulos provenientes del poder político.²¹ Es muy probable que ambos, al identificar a los autores de comedia antigua con los creadores del género medio, se hayan visto en la necesidad de buscar causas externas para explicar lo que en su óptica era un abrupto cambio de estilo.

El fracaso de estas fuentes más o menos antiguas para dar cuenta de las causas de la transformación del género cómico, no niega la evidencia del cambio.²² Más bien alerta sobre la complejidad de factores internos y externos que se han conjugado para producir una evolución de este tipo. Por otra parte, la performance cómica, a pesar de su estrecha relación con la *polis*, no puede explicarse exclusivamente en términos políticos. En este desarrollo, se observa la misma falencia en las limitaciones cronológicas impuestas a los tres estadios de la evolución. Coincidentemente, las fechas escogidas corresponden por lo común a mojones que representan hitos histórico-políticos.²³ La comedia media queda enmarcada entre los años 404 y 338. Lo expone claramente Norwood (1964):

This portion of Greek literature begins with the capture of Athens and the destruction of her empire by Lysander in 404 B.C. (...) The end of it was marked by the battle of Chaeronea in 338 B.C., which brought Greece under Macedonian power and extinguished her political independence. (p. 37)

asamblea por Siracosiso tenía que ver con dos grandes escándalos de impiedad en la vida de Atenas de esos años: la mutilación de los Hermes y la parodia a los misterios. Halliwell (1991), por su parte, considera posible la existencia de un *psefisma* del 440/39, pero conectado circunstancialmente con la guerra de Samia y sólo válido por un breve lapso de tiempo. En cambio, cuestiona la promulgación efectiva del decreto de Siracosiso (415). De haber existido, restringiría su vigencia sobre determinados eventos y contextos, como los de la Gran Dionisia y únicamente hasta el 411. La *Vita* de Aristófanes menciona un decreto del s. IV que limitaba la burla a esclavos y extranjeros. Sobre otros decretos ver Maidment (1935: 6), Sutton (1990: n.4 83), Halliwell (1991). Aceptamos la propuesta de este último de considerar que la mayoría de ellos parecen ser invenciones como otras tantas falacias de los *scholia*. Resulta más criterioso pensar que existía en la Atenas clásica un clima de actitudes que aceptaba, permitía y propiciaba la libertad de la comedia para la sátira personal. Otros discursos de naturaleza pública, como los de los oradores, no disfrutaban de una *parrhesia* igualmente ilimitada.

²⁰ Hay comedias que, incluso, toman su nombre de personajes contemporáneos. Cfr. Webster (1953: 37-58).

²¹ La *Vita* de Aristófanes también encuentra las causas del cambio genérico en un decreto que prohibía la burla a los individuos por su nombre (*ὥστε μὴ ὀνομαστί κωμῶδειν τινα* XXVIII.51-52).

²² Sutton (1990), revisa detenidamente las mismas fuentes y resalta la falta de lógica de sus argumentos. De haberse producido el cambio genérico como ellos postulan, una vez que las causas de presiones políticas habían desaparecido no había razones para que la comedia no volviera a su forma original.

²³ De acuerdo con Platonio la comedia antigua murió en el 404 con la tiranía de los treinta, Tzetzes adelantaría este hecho hasta el 415, fecha en que Alcibiades fue estratega. Curiosamente, autores que se han ocupado específicamente de la evolución del género cómico, como Webster (1953), no discuten ni plantean fechas.

Resulta del todo inadecuado estipular barreras rígidas para los hechos literarios o culturales, incluso para los políticos. Tampoco un criterio de tipo generacional evitaría controversias. Entre los poetas de comedia media, Antífanes, por ejemplo, produjo su primera obra alrededor del año 387, mientras que los últimos poetas de la comedia antigua, como Strattis y Theopompo, comenzaron a escribir alrededor del 410.²⁴ Nesselrath (1990) ha tratado de corregir las rígidas dataciones antiguas, y propone restringir el período propio de la comedia media a los años 380-350. Advierte, sin embargo, que treinta años antes comienza un período de transición en el que algunos rasgos de la comedia antigua van desapareciendo.

Desde nuestra perspectiva, la determinación del género de una comedia no vale tanto por su carácter descriptivo o taxonómico, sino por ser una categoría relevante en la representación e interpretación de la pieza. En el nivel fenomenológico, el género puede definirse como un componente textual, como un juego de repeticiones, imitaciones y préstamos de un texto en relación con otro.²⁵ Pero, considerado una categoría de lectura, se manifiesta como un componente prescriptivo, decisivo en la interpretación.²⁶ La competencia del receptor del siglo V reconocía la norma genérica que legitimaba los rasgos particulares de una comedia y la entendía de acuerdo con ese código.

²⁴ Cfr. Ehrenberg (1951²: 14). Mastromarco (1993) limita los períodos de la siguiente manera: “‘antica’ (*archaia*), dalla istituzione degli agoni comici dionisiaci sino alla morte di Aristofane (385 circa); ‘di mezzo’ (*mese*), sino alla morte di Alessandro Magno (323); ‘nuova’ (*nea*), successivamente.” (p. 340)

²⁵ Cfr. Stempel (1988): “El género histórico se puede considerar como un conjunto de normas que informan al lector sobre la manera cómo deberá comprender el texto: el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido”. (p. 243-4) Cfr. también Fowler (1982).

²⁶ Nuestra concepción de la genericidad es puramente textual, no ontológica.

2. *Plutos*²⁷

Plutos fue la última comedia representada por Aristófanes bajo su nombre, en el año 388.²⁸ Veinte años antes (408) había llevado a la escena otra pieza con el mismo título (*sch Ven.* 173 y 179),²⁹ pero es imposible determinar en qué medida la segunda versión es una reescritura de la primera. Tampoco nos han llegado datos sobre el Festival o el resultado de la competencia. Cratino, por su parte, había representado una comedia titulada *Ploutoi* unos años antes. Los *Ploutoi* de Cratino son los espíritus de la riqueza, asimilados a las figuras de los Titanes. A pesar del carácter fragmentario del texto se detectan interesantes puntos de contacto con el *Plutos* aristofanescos: ambas obras coinciden en la idea de un Zeus injusto y en la intención de enriquecer a los hombres honestos.³⁰

2.1 Determinación genérica de *Plutos*

The *Ecclesiazusae*, we said was a poor play.
The *Plutus* is not only poor; it is poor but honest.
Norwood (1964: 271)

De los casi trescientos manuscritos medievales que contienen las once comedias conservadas de Aristófanes,³¹ la mayoría recolecta la famosa tríada bizantina, compuesta por *Plutos*, *Nubes* y *Ranas*. *Plutos* encabeza, además, gran parte de las restantes colecciones, por lo que es fácil inferir el alcance de su

²⁷ Hemos decidido respetar el término griego *Plutos* (en su transliteración simplificada) porque "Riqueza", como bien podría traducirse, no respeta la determinación genérica sobre la que se basa la personificación alegórica. Rodríguez Adrados y Somolinos traducen por *Pluto* y García Novo por *Dinero*. Esta última traducción no responde al sentido amplio del vocablo griego y restringe la proyección del personaje. Respetamos el mismo principio para *Penía* (Pobreza), sólo para guardar la simetría.

²⁸ Sus oponentes habrían sido Nicochares con *Laconios*, Aristomenes con *Admeto*, Nicofon con *Adonis* y Alceo con *Pasiphae*. Escribió Aristófanes otras dos obras, *Cocalos* y *Eolosción*, pero fueron puestas en escena por su hijo Áraros.

²⁹ Conocemos varios casos de reescritura en Aristófanes. Además de *Plutos*, *Nubes*, *Paz* *Thesmoforiantes* y *Eolosción* contarían con dos versiones.

³⁰ Los *Ploutoi* vienen a Atenas luego de la caída de Zeus, según parece, a verificar que los ricos tengan sus bienes conforme a la justicia. Carrière (1979: 213) traduce y comenta los fragmentos en detalle.

³¹ Los estudiosos del Helenismo conocían alrededor de cuarenta comedias de Aristófanes.

popularidad durante el período bizantino.³² Se ha explicado esta predilección en razón de su semejanza con la comedia latina, la escasa mención a hechos y personajes de la Atenas de su tiempo, las limitadas obscenidades y su contenido ético. En *Plutos* la virtud resulta finalmente recompensada.³³

La aceptación pasiva del canon bizantino sólo duró hasta el siglo XVIII. Cuando la comedia antigua recibió una especial atención por parte de la Filología, *Plutos* pierde rápidamente su puesto de privilegio y pasa a ocupar la posición diametralmente opuesta en la valoración de los especialistas. A partir de entonces queda indisolublemente ligada a *Asambleístas*, la otra comedia del siglo IV, y es juzgada especialmente con criterios de tipo cronológicos. Es frecuente detectar la idea de que la inspiración del poeta sufre las mismas transformaciones que su vida. De acuerdo con esta concepción “biologista”, *Plutos* ha sido considerada la creación de un talento que se desvanece. En esta dirección expresa Sommerstein (1984b) su opinión sobre *Asambleístas* y *Plutos*:

The decline in freshness, in verbal agility, in sparkle of wit, in theatrical inventiveness, which is perceptible in the earlier play and very marked in the later, may be put down to advancing years and diminishing inspiration. (p. 314)³⁴

Por otro lado, la falta de vitalidad y de inventiva se vincula con la evolución propia del género cómico. Siguiendo los lineamientos planteados por las fuentes antiguas, las dos últimas comedias conservadas de Aristófanes representan con regularidad las primeras manifestaciones de la comedia media. Asegura Norwood (1964) -el autor de nuestro epígrafe-:

(...) *Ecclesiazusae* and *Plutus* provide the only examples of Middle Comedy that we possess (p. 30)

³² Los manuscritos más antiguos son el *Ravennas* (s. X) y el *Venetus* (s. XI/XII). El *Ravennas* contiene las once comedias, mientras el *Venetus* ofrece la triada bizantina, *Caballeros*, *Aves*, *Avispas* y *Paz*. Si embargo, su copia es más cuidadosa y sus *scholia* son más completos y valiosos. Sobre la historia de la transmisión de los textos de Aristófanes, ver, entre otros, Van Leeuwen (1908: 280 ss.), Dover (1972: 1-14, 226 ss.) y Sommerstein (1992³: 16-21). Este último ofrece un criterioso resumen sobre el tema.

³³ Cfr. Dover (1972: 226) y Murray (1965: 210ss.).

³⁴ Con frecuencia la obra de Aristófanes ha sido fragmentada en estadios que pautan la evolución de su dramaturgia. Reckford (1987), por ejemplo, establece cuatro períodos: *Acamenses* (425), *Caballeros* (424), *Nubes* (423), *Avispas* (422) y *Paz* (421) pertenecen al período temprano; el período medio corresponde a *Aves* (414), *Lisístrata* y *Thesmoforiantes* (411). *Ranas* (495) es la única representante del período tardío, y *Asambleístas* (492) y *Plutos* (388) son las dos obras del cuarto. En la primera etapa habría escrito diez comedias, en la segunda trece o quince, en la tercera diez o doce y en la última sólo seis. Las cifras pondrían en evidencia la fertilidad creativa de las primeras épocas y una merma de la “inspiración” en la últimas.

En los noventa, esta clasificación genérica todavía tiene vigencia:

(...) il *Pluto*, (...) presenta tutte le caratteristiche di una commedia della *nea*. (Mastromarco 1994: 165)³⁵

Se concibe la comedia media como la consecuente decadencia de la antigua, en consonancia también con la decadencia política de Atenas, luego de su caída en el 404 y la frustración del sueño del poder imperial.³⁶ *Plutos*, por lo tanto, es la hija natural de un período signado por la debilidad, la falta de creatividad, el declive político, estético y moral.

(...) compared with the *Birds* or *Frogs* or *Knights*, it is rather a bloodless performance, (...) The *Plutus* belongs to a time of great 'financial stringency', as we now call it; when Athens was too poor to afford a Comic Chorus (...) (Murray 1965: 199)

Se avessimo bisogno di una prova che con la fine dell'impero ateniense, si è chiuso il processo di degenerazione della polis, ce la offre, inconfutabile, l'opera di Aristofane. (Cantarella 1966: 36)

En los casos en que se retiene a *Plutos* dentro de la categoría de la comedia antigua, se le asigna la representación de la agonía del género. Este hecho explica la "decadencia" de muchos de los componentes considerados esenciales en la *archaia*. Frecuentemente, causas y efectos parecen confundirse. Porque pertenece a un período histórico-cultural debilitado por sus pérdidas y fracasos, la pieza se juzga dramáticamente deficiente. A la vez, porque resulta inferior en su calidad artística, se la considera representante del género cómico en su etapa media o, en el mejor de los casos, de los últimos estertores de la comedia antigua.³⁷

En medio de tanta crítica adversa, sin embargo, se dejaron escuchar algunas voces opositoras. La más temprana en este siglo quizá sea la de Rogers (1907):

³⁵ También Thiery (1986) considera a *Plutos* un producto distinto de la *archaia*: "Quant au *Ploutos* (...) il n'y a plus trace de grotesque pour las simple raison que nous ne sommes plus dans l'Ancienne Comédie, et la disparition presque totale du choeur en est la meilleure preuve." (p. 118)

³⁶ En la misma línea, Whitman (1964:30) sostiene que *Asambleístas* y *Plutos* marcan un punto de partida de la comedia antigua.

³⁷ Las citas de juicios negativos sobre *Plutos* podrían multiplicarse enormemente. Cfr., por ejemplo, las que transcribe Maurach (1968), distintas de las nuestras.

(...) But I am not one of those who can trace some decay in the wit and vigour of the poet himself. (p. xiv)³⁸

Se percibe en Rogers la conciencia de estar enfrentando la opinión consensuada del grueso de los especialistas.³⁹ Felizmente, en los últimos años es posible confrontar una serie de trabajos que reivindican la calidad artística de *Plutos*.⁴⁰ El giro se evidencia principalmente en el modo de evaluar las causas de los cambios estructurales de la pieza, cuya evidencia no se puede negar. Cobra nueva dimensión, entonces, la presión ejercida por la audiencia, factor decisivo de toda performance teatral, pero mucho más de aquélla que se conforma como parte de una competencia que se gana con la aprobación del público.⁴¹

Aun así, la cuestión genérica sigue vigente en las problemáticas interpretaciones de *Plutos* y constituye uno de los ejes de nuestra investigación. Cabe comenzar, por lo tanto, con la exposición de todos aquellos peculiares rasgos que la han alejado del paradigma del género cómico antiguo, según fueron estipulados por la tradición crítica.

En primer lugar, la disminución de la participación del coro, patentizada en la ausencia de la parábasis y los estásima. En segundo lugar, la notable disminución de las obscenidades y la invectiva personal, lo que los antiguos llamaron *onomasti komodein*. En tercer lugar, el desinterés por lo estrictamente político, a cambio de una nueva preocupación por lo social y universal. En cuarto lugar, el rol preponderante del esclavo Carión que, para muchos, alcanza el protagonismo del amo.⁴²

³⁸ Webster (1953) expresó similar juicio sobre *Asambléistas* (que hace extensible a *Plutos*): "I see no sign of tiredness or age or failing powers; the dominant idea is good, the construction flawless, the wit brilliant and the humour admirable." (p. 14)

³⁹ Podemos especular que no ha sido poca la influencia del juicio de Wilamowitz sobre *Asambléistas* -en su edición de *Lisistrata*, 1927-: "Nun überschauen wir das Drama un der erste Eindruck wird sein, dass die alte Komödie zerfallen ist" (p. 220). Maurach directamente responsabiliza a la citada "sentencia aniquiladora" del maestro de la filología moderna de la tendencia de la crítica a encontrarse carencias en las últimas piezas de Aristófanes.

⁴⁰ Entre otros Flashar (1975), Maurach (1968), Olson (1990), Sfyroeras (1996) y McGlew (1997).

⁴¹ La victoria de los poetas era responsabilidad de un tribunal compuesto por jueces seleccionados por sorteo de entre un número de ciudadanos previamente seleccionados por el Consejo -uno por cada una de las diez tribus. Al final de la función, cada juez anotaba el veredicto en una tableta. No hay evidencia de que el veredicto de los jueces difiriera del de la audiencia. (cfr. MacDowell 1995: 12).

⁴² La ironía también ha sido entendida como un rasgo tardío. Cartledge (1990²), que defiende la categorización de *Plutos* como comedia antigua, reconoce en la ironía, sin embargo, un atributo de la comedia media. De la misma opinión es Flashar (1967).

Cada uno de estos aspectos merece un pormenorizado análisis. Pero, de todos ellos, la decadencia de la estructura formal⁴³ ha sido, sin lugar a dudas, el factor decisivo a la hora de determinar genéricamente a *Plutos*. Por este motivo le dedicaremos especial atención en esta primera parte de nuestro trabajo. Sin limitarnos al ordenamiento propuesto, daremos también nuestra opinión sobre el resto de los aspectos a lo largo de la investigación, para recoger una visión de conjunto en las conclusiones generales.

En la discusión genérica, el error más común consiste en postular un texto ideal, del cual se derivan los textos reales. Pero el camino debe recorrerse en forma inversa. Por eso partimos de una red de similitudes existentes entre un conjunto de textos, principalmente el *corpus* de las comedias conservadas de Aristófanes. El material fragmentario, lamentablemente, pocas veces puede dar una visión acabada de una obra, por lo que es imposible escapar a la tiranía de Aristófanes cuando de comedia antigua se trata.⁴⁴ Sabemos, sin embargo, que es un error muy común identificar la totalidad del género cómico antiguo con su producción.

Por otra parte, el espectador de comedia, según las evidencias de los mismos textos, era extremadamente competente en los mecanismos de producción teatral,⁴⁵ por lo que cada nueva obra debía ser severamente juzgada en estrecha relación con las precedentes del mismo autor y con las de sus competidores. Lamentablemente nuestra posición como críticos, en ese sentido –y en muchos otros-, es altamente inferior. Pero, aun con el limitado material con el que contamos, trataremos de especular sobre los mecanismos interpretativos del espectador y atenderemos todo tipo de relación entre *Plutos* y la producción

⁴³ Cfr. Mastromarco (1994: 164).

⁴⁴ La producción cómica durante los siglos V y IV fue extremadamente vasta. La Biblioteca de Alejandria contaba con 365 comedias de la *archaia*, que representaban sólo una selección de lo producido en ese período. Ateneo (336 d) afirma haber leído 800 comedias medias. En la actualidad nuestro conocimiento de la comedia media se limita a seiscientos nombres de poetas, setecientos títulos y más de mil fragmentos.

⁴⁵ La autorreferencialidad de la comedia antigua concientiza a la audiencia sobre la manera en que el comediógrafo pone en escena su obra; vale decir, afina su conciencia crítica. La misma conclusión puede extraerse de la lectura de vasos que representan escenas de performance cómica. "The audience must have been keeping a close eye on the way things were done and on such things as the costume developed for a production. Indeed one suspects it was not only a mutual exchange, but a mutual challenge in which the poet played to their sophistication and critical ability on such

anterior de Aristófanes. En esa misma dirección pretendemos quebrar la unidad que la crítica ha establecido entre *Asambleístas* y *Plutos*, porque pensamos que cada comedia merece ser analizada por separado y que la cercanía cronológica de ambas ha obrado en su desmedro. Ni *Plutos* puede explicar a *Asambleístas* ni *Asambleístas* a *Plutos*.⁴⁶

2.2. Estructura compositiva, formal y funcional

The written text of a play is in the last
analysis a means of encoding a set of actions.
Wiles (1987: 149)

Habitualmente se afirma que la comedia antigua se encontraba constreñida por su estructura formal, cuyo patrón básico lo conformaban el prólogo, la párodos, el proagón, el agón, la parábasis principal, las escenas yámbicas -sainetes destinados a mostrar el triunfo del héroe cómico, mayormente separados por cantos corales (*stasima*)-, y el éxodo.⁴⁷ *Stricto sensu*, sólo respetan esta organización *Acarrienses*, *Paz* y *Aves*. En realidad, no hay en Aristófanes ni siquiera dos escenas rigurosamente idénticas.⁴⁸

Por su parte, la narrativa de la comedia antigua encuentra su núcleo básico en la historia de un pequeño hombre que concibe “una gran idea” para transformar una situación que encuentra intolerable.⁴⁹ Identificamos, de este

matters, and they responded by their applause and ultimately by the award of the prize. This is a suggestion which has strong support from scenes on vases.” (Green 1994: 27-8)

⁴⁶ Se estima que *Asambleístas* fue representada en el 392. A la última época de Aristófanes pertenecen *Telemesenses* (405/404), *Cigüeñas* (399/390), *Cócalo* (387) y *Eolosicon* II (386/385). Habría otra comedia del 403, cuyo título se desconoce. Sobre la temática de cada una de ellas, ver Gil (1996: 135 ss.).

⁴⁷ Es perceptible la analogía con la estructura formal de la tragedia, según la describe Aristóteles en *Poética* 12 (prólogo, episodio, éxodo, párodos y *stasima*). La división de la comedia no es antigua. Si bien el prólogo y la párodos reclaman la autoridad de Aristóteles y el verbo *parabainein* aparece en los propios textos cómicos (sus siete partes fueron ya aludidas por los estudiosos antiguos), el resto de los términos ha sido o bien tomado de la *Poética*, o bien acuñado por los estudiosos modernos.

⁴⁸ “Una comedia griega está integrada por una sucesión ordenada de cánones tradicionales. Pero estos mismos cánones son susceptibles de modificación; tan pronto son ampliados, como reducidos; sus grandes rasgos permanecen sin embargo siempre constantes y son los que permiten reconocerlos” (Mazon 1953: 131-2).

⁴⁹ Cfr. Cartledge (1990: 19). Podría identificarse esta frase con la macroestructura narrativa del género, según la conocida propuesta de macroestructura de van Dijk (1980). Probablemente este tipo de historia, protagonizada por un héroe o heroína común, que tomaba todos los poderes y enderezaba el mundo, ejercía una especial fascinación en la audiencia (Sommerstein 1992³: 13).

modo, un patrón funcional que, a diferencia de la estructura formal, cambia muy poco a lo largo de la carrera de Aristófanes, por lo que cabe pensar que sea una creación original del comediógrafo.⁵⁰

Sobre la base de sus componentes formales, la comedia se organiza internamente en dos bloques separados por la parábasis. En la primera parte la acción progresa liderada por el protagonista, que supera la resistencia de un grupo (coro) o un individuo y crea nuevas condiciones de vida; en tanto que en la segunda se ilustran las consecuencias del nuevo orden instaurado en pasajes de tipo farsescos. Se suceden una serie de escenas episódicas, de explotación del humor, con la presencia de *bomolochoi* y *alazones*⁵¹ que son sucesivamente deportados o acomodados al nuevo orden. Cada drama presenta variaciones sobre este esquema estructural, lo que pone en evidencia la amplia libertad del poeta frente a los condicionamientos de las convenciones genéricas y, a la vez, podemos especular de qué modo semejantes alteraciones manipulaban la interpretación de acuerdo con las expectativas de la audiencia.⁵² En todos los

⁵⁰ La observación es de Sommerstein (1992³), que fue el primero en hablar de estructura funcional, a la que define como "The articulation of the plot with respect to the fantastic project ('Great Idea') at the heart of each play" (p. 11). La posibilidad de describir la estructura narrativa de la comedia puede ser variada. Sifakis (1992), por ejemplo, elige el modelo del formalista ruso V. Propp (*Morfología del cuento folklórico*) para aplicar a la comedia, e identifica ocho funciones en el siguiente orden: 1. "Villainy" o falta o infortunio, 2. Decisión/plan para contrarrestar el infortunio, 3. Servicio o ayuda de un servidor sobrenatural o *quasi* mágico, 4. Transferencia, 5. Oposición u obstáculos para resolver, 6. Persuasión ejercitada en el debate, 7. Aniquilamiento de la "villainy" o infortunio, 8. Triunfo. Las funciones no revelan nada sobre la dicción, la imaginería, el contenido político, la parodia, el humor y todos los otros aspectos de la superficie textual. Sin embargo, ayudan a entender las causas de ciertas anomalías o discrepancias en el paradigma. La clasificación de Sifakis describe, como es evidente, sólo la primera parte de la comedia, por lo que se deduce que la acción no progresa una vez que el héroe consigue su cometido. McLeish (1980), por su parte, esquematiza la forma básica en los siguientes términos: "Problem stated-solution sought-rejoicing" (p. 50). El problema es habitualmente serio, la solución, inesperada, a menudo surrealista, y el regocijo, primitivo y simple.

⁵¹ El *alazon* es el que clama abiertamente la cualidades y habilidades que no tiene, el *bomolochos* es simplemente el bufón. El tema es tratado con más detalle en el Cap. II.

⁵² Mazon (1953) ya señalaba la parálisis de la acción en la segunda parte de la comedia: "La Comedia Antigua (...) se compone en general de dos partes: la primera es una *polémica*, la segunda es una *revista*. La primera entraña una acción, la segunda una serie de "sketches" que ilustran el resultado de la acción" (p. 114). En la misma dirección, afirma Ussher (1979): "the tenuous *lógos* often ends with the *parabasis* and thereafter collapses into farce" (p. 13). Dover (1972: 66-8), por su parte, reconoce el patrón "crisis-parábasis-episodios ilustrativos" como característico de *Acarrienses*, *Paz y Aves*. Existen otras comedias, en cambio, en que la crisis se resuelve mucho más cerca del final, como *Avispas* o *Nubes*, por ejemplo. Zimmermann (1987) observa que *Caballeros y Ranas*, cuyo tema cómico alcanza su cumplimiento al final, no presentan en su estructuración interna estos dos bloques separados por la parábasis.

casos, un análisis cuidadoso demostrará de qué forma los componentes formales de la comedias están en estrecha relación con su narrativa.⁵³

El esquema formal de *Plutos* presenta una estructura muy simple. Resultan fácilmente identificables las siguientes partes:

1. Prólogo: vv. 1-252.
2. Párodos: vv. 253-321.
 - 2.1. diálogo en tetrametro yámbico: vv. 253-289
 - 2.2. diálogo lírico: vv. 290-321.
3. Escena yámbica: vv. 322-414.
4. Escena yámbica (proagón): vv. 415-86.
5. Agón (semi-agón): vv. 487-618.
 - 5.1. katakeleusmós (tetrametros anapésticos): vv. 487-8.
 - 5.2. Epírrhema (tetrametros anapésticos): vv. 489-597.
(dímetros anapésticos): vv. 598-618.
6. Escenas yámbicas: vv. 619-1207 (principalmente de tipo episódico).
7. Éxodo: vv. 1208-9.⁵⁴

1. Un amo y un esclavo tras los pasos de un viejo, ciego y decrepito, inauguran la escena de *Plutos*.⁵⁵ Se trata del campesino Crémilo y su esclavo Carión, que regresan desde Delfos. También *Aves* (vv. 3-4), *Thesmoforiantes* (vv. 3-4) y *Ranas* (vv. 12-5) comienzan con personajes en situación de viaje.⁵⁶ El esclavo se queja del comportamiento absurdo del amo, para el cual no encuentra explicación satisfactoria (vv. 8ss.). La situación resulta familiar al público

⁵³ La interdependencia entre forma y contenido alcanza también al metro. La estructuración formal es, por lo tanto, un modo de significación y no un elemento periférico como se lo ha entendido tradicionalmente. Nuestro análisis integrará, por esto, la descripción formal con la interpretación.

⁵⁴ Pickard Cambridge (1927: 328). No hay variantes significativas en las distintas propuestas editoriales. La edición de van Leeuwen (1906) distingue Prólogo y Párodos y fragmenta el texto en veintinueve escenas teniendo en cuenta la entrada y salida de los personajes.

⁵⁵ El nombre de Crémilo se conoce recién en el v. 336 y el de Carión en el v. 624.

⁵⁶ Peisetero y Euélpides van a la búsqueda de una ciudad sin pleitos; Eurípides conduce a su pariente hasta la casa de Agathón; Dioniso, acompañado por Jantias, llega a la casa de su hermano Heracles para que le informe la manera de descender al Hades. Handley (1989: 127) encuentra que la frecuencia de este tipo de comienzo se debía al gusto de la ficción popular por los lugares alejados.

ateniense. También en *Paz*, el esclavo protesta por el loco proceder de su amo Trigeo. (vv. 53, 65).⁵⁷

La respuesta del amo no se hace esperar: dado que la riqueza sólo alcanza a los malvados, y preocupado por el futuro de su hijo, Crémilo ha consultado el oráculo de Apolo para corroborar si, como él supone, su único vástago deberá cambiar sus modales para tener éxito en la vida. Apolo, por toda respuesta, le ordena enigmáticamente seguir al primero que encuentre. No es la primera comedia de Aristófanes que muestra un padre preocupado por su hijo. Strepsíades, en *Nubes*, se preguntaba cómo educar a Fidípides (*Nubes* 11-20 y 88-89) y, en ambos casos, el interés primordial es el económico.⁵⁸

Pero Carión insiste en la inutilidad de la persecución y ambos, amo y esclavo, amenazan al viejo para que revele su identidad. Éste se resiste, pero sólo por poco tiempo. Finalmente se identifica como Plutos, el dios de la riqueza, cegado por Zeus porque enriquecía sólo a sabios y justos (vv. 78ss.). La historia personal de Plutos provoca en Crémilo la “brillante idea” de devolverle la vista para que vuelva a encaminarse hacia los honestos (vv. 95-96). Antes, empero, debe convencerlo acerca de su poder y de la necesidad de esta curación. La persuasión es una de las acciones claves de la comedia antigua y con regularidad forma parte del agón epirrhemático, aunque en *Caballeros* también existe una escena de persuasión en el prólogo, cuando el vendedor de salchichas debe ser convencido de sus condiciones para la política (vv. 147ss.).⁵⁹ La persuasión de Plutos recuerda, muy especialmente, la persuasión de las aves por parte de Peisetero (*Aves*). En ambos casos el tópico del discurso de la *peitho* es el poder (*dynamis*) de los que deben ser persuadidos. Tanto los pájaros como Plutos son

⁵⁷ La presencia de uno o más esclavos parlantes en el prólogo debía de ser una escena más o menos repetida de acuerdo con la frecuencia que alcanza en las comedias conservadas de Aristófanes. A la citada *Paz* se le suman *Avispas*, *Caballeros* y *Ranas* (vv. 1ss. y 738ss.)

⁵⁸ Webster (1953: 15) hace notar que en la comedia nueva esta situación cambia. En *Adelphi*, los dos hermanos mayores ya no se preguntan sobre el tipo de vida que deberán llevar sus hijos, sino cómo deberán ellos educarlos para que la lleven.

⁵⁹ Lo que nosotros señalamos como una particularidad, Long (1972) lo plantea como una regla. Observa que el efecto persuasivo del agón en la comedia de Aristófanes es mínimo y su efecto dramático casi inexistente. Los califica, por esto, de epideícticos. “In the agon, Aristophanes’ amusement can be enjoyed in the perfect security that the opposition’s arguments must ultimately be futile” (p. 298). Por otro lado, se encuentran escenas de persuasión fuera del agón. A los ejemplos de *Plutos* y *Caballeros* que citamos, Long añade la persuasión de Lysitrata a las mujeres

incrédulos ante las palabras del persuasor,⁶⁰ quien promueve el reconocimiento de una fuerza más poderosa que la de Zeus.⁶¹ Peisetero y Crémilo hacen hincapié en el carácter denigrante de la situación de los persuadidos,⁶² los que sancionan, al fin, la victoria del orador con juicios de alabanza.⁶³

El pensamiento del héroe, responsable de generar una idea eficaz que permita deducir la resolución de la crisis, se basa en un razonamiento de tipo silogístico.⁶⁴ El silogismo de partida de *Plutos* presenta las mismas características fantásticas que el resto de las comedias de Aristófanes. Crémilo percibe que la riqueza está injustamente distribuida y encuentra en la ceguera de Plutos la causa de esta situación arbitraria. Por lo tanto, la riqueza sólo podrá ser justamente repartida si Plutos recupera la vista. El poder del héroe reside en la posibilidad de conectar estos argumentos. Como bien afirma Thiery (1986), “c’est le *Logos* qui va transformer le monde du héros aristophanien” (p. 103).

En apoyo de su proyecto, Crémilo manda a llamar a un grupo de compañeros campesinos, entretanto, Plutos es invitado a ingresar a su casa. De esta forma el prólogo se da por finalizado.

El prólogo no tiene un esquema estructural rígido. Todo hace pensar que nace a imitación del de la tragedia, aunque adquiere en la comedia un valor dramático más relevante y más amplio.⁶⁵ El espectador de comedia no conoce de antemano la historia como en la tragedia, y éste es el momento preciso en que se pone en contacto con el héroe y con el tema cómico.⁶⁶ Las escenas del prólogo están en trímetro yámbico y por lo común se estructuran internamente en dos

sobre la viabilidad de la huelga sexual y la escena donde Diceópolis convence a la mitad del coro de la honorabilidad de su pacifismo (*Acarnienses*).

⁶⁰ Cfr. vv. 467 y 470 de *Aves* y 169 y 186 de *Plutos*.

⁶¹ Cfr. vv. 467-8 de *Aves* y vv. 128-9 de *Plutos*.

⁶² Cfr. vv. 524-5 de *Aves* y vv. 524-5 de *Plutos*.

⁶³ Cfr. vv. 539-40 de *Aves* y v. 198 de *Plutos*.

⁶⁴ Cfr. Whitman (1964) y, sobre todo, Thiery (1986: 95 ss.).

⁶⁵ Zielinski (1885) sostenía que el prólogo devino indispensable sólo relativamente tarde; basta pensar en *Boukoloi* de Cratino, que se iniciaba con un ditirambo. Por esta causa el prólogo sería tan libre, estructuralmente hablando (citado por Russo 1987: 67).

⁶⁶ Ha tenido mucha aceptación la distinción entre “idea crítica” y “tema cómico” (“Kritische Idee” y “Komische Thema”) propuesta por Koch (*Kritische Idee und komisches Thema* 1965: 64-9). La idea crítica es la noción que se ha formado el poeta sobre una situación que acucia a los ciudadanos en su conjunto; el tema cómico es la transposición de esa idea a lo fantástico y cómico; citado por Gil (1996: 20).

partes. En la primera “se expone la situación de la que arranca la pieza (...), en la segunda se desarrolla el tema cómico” (Gil 1996: 24).⁶⁷

En el prólogo de *Plutos* reconocemos la siguiente fragmentación narratológica:

a) Exposición de la problemática que acucia a Crémilo (vv. 1-55): El encadenamiento de una serie de hechos, algunos anteriores a la acción de la pieza, producen una situación compleja en las relaciones de causa-efecto. Crémilo sigue a Plutos porque obedece el mandato de Apolo. La revelación de la identidad de Plutos produce interesantes desplazamientos en este sentido. Maquina ahora Crémilo un plan para devolverle la vista al dios, de modo tal de enriquecer a todos los honrados. Sin embargo, el mismísimo Plutos se le opone para llevar a cabo la empresa.

b) Falso enfrentamiento y persuasión (vv. 56-199): El episodio está construido como una escena típica de combate, como las que normalmente se producen en momentos previos al agón epirrhématico. Las fuerzas de esta lucha no son equiparables y Plutos sólo puede resistir por muy breve tiempo. Termina subordinado a la pareja protagónica.

c) Exposición del plan (vv. 200-52): Crémilo le devolverá la vista al dios, pero guarda celosamente cuáles serán los medios para lograrlo. La convocatoria al campesinado da pie para la ejecución de la párodos.

Sólo superficialmente el coro de *Plutos* puede resultar repetitivo en su composición. Maneja las expectativas de la audiencia variando mecanismos ya convencionales y juega con la sorpresa del espectador, retardando la presentación y el progreso de la acción. Los diversos desplazamientos que hemos señalado, previos a la concreción del plan, otorgan variedad sobre la recurrencia y dan cuenta de una complejidad que la crítica ha pasado por alto.⁶⁸

⁶⁷ Gil (1996) señala, además, la tendencia del prólogo a ampliarse. En *Ranas*, por ejemplo, incluye una escena burlesca. Russo (1987), por su parte, llama la atención sobre los cantos o "pezzì cantarellabili" que adornan el coro de *Paz, Aves, Thesmoforiantes y Ranas*.

⁶⁸ El suspenso y el engaño a los espectadores son dos herramientas eficaces de los prólogos de Aristófanes. Cfr. el comentario de Dover (1972: 54-55) sobre los prólogos de *Caballeros* y, sobre todo, de *Paz*.

Normalmente el prólogo termina con la salida de todos los actores, como sucede en esta pieza.⁶⁹

2. Carión regresa a escena a la cabeza del coro de campesinos, a modo de corifeo. Con frecuencia se señala la pobreza estilística⁷⁰ y el papel inorgánico del canto de la párodos a causa de su desvinculación temática con respecto a la acción de la pieza. Merece un estudio más profundo y será el tema de nuestro próximo apartado.

3. Crémilo reaparece en el v. 322 para saludar a sus compañeros, pero el diálogo se ve interrumpido por la llegada imprevista de Blepsidemo, recién enterado del pronto enriquecimiento de su amigo. Nuevamente se retarda el progreso de la acción. A través de la perseverante incredulidad de Blepsidemo se ilustra hasta qué punto lo sucedido escapa a los parámetros de la lógica del mundo cotidiano, aquí ficcionalmente construido a través de su figura. Cuando finalmente se entera de la verdad, -Crémilo parece disfrutar del engaño del amigo, que no deja de creer que el robo ha sido el medio para lograr tan rápida fortuna-, acelera los preparativos.⁷¹ Cabe preguntarnos el sentido de la escena. No debemos minimizar el valor humorístico de su ejecución farsesca, uno de los objetivos primordiales del género cómico. El juego de equívocos y malentendidos, el rol de *bomolochos* que juega Blepsidemo, están al servicio de este fin. El “diálogo de sordos” se construye silenciosamente a través del enfrentamiento de dos ideologías.⁷² La del *demos* ateniense, que sabe muy bien quiénes son los ricos

⁶⁹ En *Avispas* y en *Ranas*, en cambio, permanecen los actores silenciosos mientras el coro canta la párodos. Ussher (1979) relaciona el final del prólogo de *Plutos*, con el de *Caballeros*, *Nubes* y *Paz* por la permanencia de uno o más actores que cantan con el coro. Sin embargo, no es este el caso de *Plutos*, porque no queda ningún personaje en escena. Carión ha salido en el v. 228 y vuelve a ingresar con el coro.

⁷⁰ “(...) the lyrics of *Ecclesiazusae* and, even more, of *Plutus* are negligible” (Silk 1980: 149).

⁷¹ Webster (1953: 15) compara a ambos personajes, Crémilo y Blepsidemo, con Cremes y Feidolos de *Asambleístas*. Crémilo es el hombre generoso y simple que ha invitado a sus amigos a compartir su riqueza. Blepsidemo, en cambio, es el político realista y ofrece sobornarlo para compartir sus bienes.

⁷² Thiery (1986: 179) destaca esta escena como el único caso de *quiproquo* del teatro de Aristófanes. En este malentendido sólo Blepsidemo desconoce de lo que está hablando Crémilo.

y cómo enriquecerse, representado en Blepsidemo, y la ideología fantástica, propia del género cómico, ajena a toda lógica, en la figura del héroe Crémilo.⁷³

4. La curación de Plutos es inminente y Crémilo está en camino para traer a Plutos, cuando hace su aparición Penía (v. 415), cuyo desagradable aspecto espanta a los dos amigos que tratan de huir amedrentados (vv. 417ss.). La figura de la anciana provoca la burla grotesca de los hombres (vv. 426ss.). Sin embargo el diálogo se torna serio cuando ella revela su identidad (v. 437). Penía ha venido a disuadirlos de cumplir con su proyecto de expulsarla de la tierra y no nos parece que su arribo sea inmotivado, como Gelzer (1960) propone.⁷⁴ El carácter inesperado de la llegada produce la sensación de un verdadera peripecia, luego finalmente abortada. El enfrentamiento prepara para la discusión del agón, establece las negociaciones previas, se fijan los castigos y el arbitraje (vv. 480ss.). Blepsidemo y Crémilo son jueces y “partido” al mismo tiempo. Ambas partes acceden.⁷⁵

5. Normalmente el agón señala la resolución de la crisis y por esto es una de las partes claves de la comedia.⁷⁶ En *Plutos*, el corifeo abre el debate en el katakeleusmós, infundiéndoles ánimo al protagonista y su amigo. Los consejos que se encuentran en él, comúnmente se hallan en las odas (Gelzer 1960: 83) (vv. 487-8). El agón presenta una forma truncada (semiagón); cuenta con una sola

⁷³ Este encuentro entre los amigos fue considerado como una anticipación de la ejemplificación de las consecuencias, antes de acometerse la realización del tema cómico (Gil 1996: 36). En realidad, parte de la crisis se ha resuelto con el encuentro de Plutos y, desde esta perspectiva, la escena puede equipararse a las episódicas del final.

⁷⁴ “Penia wird als allegorische Alte eingeführt, wie schon Plutos als Allegorie aufgetreten war. Aber ihr Eintritt in die Handlung ist in keiner Weise motiviert; sie steht einfach da, gerade im letzten Augenblick, wo sie noch etwas ausrichten kann.” (Gelzer 1960: 35).

⁷⁵ Gelzer (1960) señala semejanzas compositivas entre el agón de *Plutos* y el de *Nubes* en virtud de su sorpresivo vuelco: “(...) der Witz der Szene besteht beidemale darin, dass das Schiedsgericht nicht zu Ende geführt wird, weil die Argumentation im epirrhematischen Agon nicht zu einem Entscheid mit seinen eigenen Konsequenzen im Stück führen soll. (...) Die nachher unterliegende Partei anerkennt freiwillig die andere als Schiedsrichter, wird aber dann um die Früchte ihrer Rhetorik betrogen” (p. 55).

⁷⁶ El descubrimiento de la estructura del agón epirremático se debe a los estudiosos modernos, concretamente a Th. Zielinski (*Die Gliederung der altattischen Komödie*, 1885), quien, sobre trabajos previos de Rossbach y Westphal (*Griechische Metrik nach den einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten*, 1865), determinó las 9 partes constitutivas del agón (oda, katakeleusmós, epirrhema, pnigos, antoda, antikatakeleusmós, antepirrhema, antipnigos y sphragís). Sobre el contenido de cada una de estas partes ver Gelzer (1960: 1-10). Sólo ocho piezas de las once de Aristófanes presentan agones completos. Tres de ellas (*Caballeros*, *Nubes* y *Ranas*) tienen dos.

parte, sin la oda correspondiente. En un único epírrhema, Crémilo y Penía exponen, en ese orden, sus argumentos. En el *pnigos*, el espacio donde habitualmente los contrincantes hacen el último esfuerzo para convencer al adversario, Penía es finalmente expulsada a palos (v. 601ss.).⁷⁷

Se ha observado que el primer orador resulta el perdedor del debate.⁷⁸ Según esta disposición en el orden, Crémilo estaría determinado a la derrota y, de hecho se ha observado que sus argumentos son mucho más débiles que los de Penía.⁷⁹ Sin embargo, ella es expulsada sin ser escuchada y sus últimas maldiciones no empañan la algarabía de la utopía (vv. 608-9). La pieza continúa como si ella no hubiera aparecido. Ni siquiera las amenazas de su regreso intranquilizarían a los espectadores, porque es común que el *alazon* expulsado pronuncie este tipo de amenazas antes de retirarse.⁸⁰

En un comienzo, Crémilo ha expresado su intención de que Plutos se dirija sólo a los honrados y a los honestos (vv. 386-7). Sin embargo Penía da por seguro que ella será desterrada por completo de este mundo (v. 430), y Crémilo no rectifica la suposición. Esto ha dado pie para señalar contradicciones en la historia de la pieza. Konstan y Dillon (1981), por ejemplo, observan dos concepciones temáticas que operan de manera diversa y en contextos variados. La primera de ellas es la injusta distribución de las riquezas: el deshonesto se enriquece a expensas del pobre honrado. La otra concepción comprende al problema de la escasez universal. Para cada una de estas ideas la obra propone soluciones distintas. El primer tema reclama un programa de redistribución de los bienes. El segundo demanda una mejora de los recursos. El desencuentro entre las dos concepciones encuentra una explicación satisfactoria en los siguientes versos de Crémilo:

(...) κᾶτα πόήσει
πάντας χρηστοῦς -καὶ πλουτοῦντας δήπου- τά τε θεῖα σέβοντας.(vv. 496-7)

⁷⁷ Pickard-Cambridge (1927) retiene los dímetros dentro del epírrhema. Gelzer (1960), en cambio, los identifica con el *pnigos*.

⁷⁸ "It seems to be an invariable rule that the first speaker in the *agon* is the ultimate loser." (Sommerstein 1992³: 9-10)

⁷⁹ Sobre todo piensan así aquellos que postulan una lectura irónica de la comedia, como Süss (1954), Newiger (1957), Gelzer (1960) o Flashar (1975).

⁸⁰ Cfr. las amenazas del retorno de Pólemos en *Paz*. No compartimos la opinión de Thiery (1986: 179) que considera que las amenazas de Penía generan tensión por la posible inestabilidad del nuevo orden. Es una constante que estas amenazas no tengan efecto.

Penía pretende ser la causa de que los hombres sean mejores (vv. 558ss.). Por ella los hombres trabajan y son felices (v. 527-34), por lo que su expulsión sólo acarrearía males mayores. Por otra parte, se diferencia sutilmente de *πτωχεία*, la indigencia, con quien Crémilo parece confundirla (vv. 548-54).

La exposición de los argumentos en el agón se ve normalmente interrumpida por las intervenciones jocosas de un personaje al que Süss (1975) designó con el nombre de *bomolochos*. En *Plutos* ese papel le cabe a Blepsidemo, quien una vez finalizado el debate desaparece para siempre de la escena, al menos como personaje parlante.⁸¹

El agón termina con la victoria de Crémilo.⁸² Penía es echada a palos y no puede hacer nada para que el plan no se cumpla. Si sus argumentos han resultado más convincentes, si Crémilo no ha sabido persuadir a nadie, si las tratativas no se han cumplido, la comedia no se ha visto en la necesidad de resolver estas problemáticas.

6. El agón formalmente termina en el verso 618, pero los versos siguientes, hasta el 626, pueden ser considerados una coda del mismo. Blepsidemo y Crémilo vuelven a los preparativos para conducir a *Plutos* hacia el templo de *Asclepio*, interrumpidos por la llegada de Penía. Todos los actores abandonan entonces la escena. Una verdadera quiebra en la acción se produce con el regreso de *Carión*, en el v. 627. El esclavo es recibido en primera instancia por los campesinos del coro, a quienes les adelanta la buena nueva del éxito de la empresa del amo. Los pormenores de la incubación, condimentados por comentarios burlescos, son narrados, en segunda instancia, a la mujer de

⁸¹ El papel de Blepsidemo no puede agotarse en este rol, que bien lo podría haber cubierto el esclavo, cuyo perfil encaja perfectamente con esta función.

⁸² Para Gelzer (1960) la discusión del agón no es tomada en serio, por eso los argumentos de Penía no son acallados. El objetivo de la escena sería exponer una serie de ideas actuales, una teoría filosófica, pero sin repercusión en la pieza. Por lo general el agón termina con el reconocimiento de la derrota por parte del perdedor (*Nubes*, v. 1102), o con el reconocimiento del vencedor por parte del coro o algún otro árbitro (*Caballeros*, vv. 943-59; *Avispas*, vv. 725-6; *Ranas* vv. 1467-71), o con la confirmación de la persuasión de la palabras del único orador (*Aves*, vv. 627-8, *Asambleístas*, v. 710).

Crémilo.⁸³ Carión no ha perdido detalles: recuerda el arribo al templo (v. 653), el baño de Plutos (v. 657), la consagración de las ofrendas (vv. 660ss.), la incubación propiamente dicha (v. 662), el comportamiento del sacerdote (vv. 676ss.), la intervención de Yaso, Panacea (vv. 701ss.) y las serpientes (v. 733), el engeguamiento de Neoclides (vv. 716ss.) y la curación milagrosa de Plutos (v. 738). La mujer regresa al interior de la casa para preparar las ofrendas de bienvenida (v. 769) y Carión vuelve con la comitiva del dios, a la que se había adelantado (v. 770).

El escenario se queda nuevamente vacío, a la espera de Plutos. De la misma forma que Demos, en *Caballeros* regresa rejuvenecido de la cocción mágica, Plutos vuelve transformado de su visita al templo. Muy probablemente fuera éste uno de los grandes impactos visuales de la pieza. Plutos saluda al suelo de Atenas con estilo trágico (vv. 771-3) y arriba inmediatamente Crémilo, rodeado de una turba de nuevos amigos, a los que pronto despacha (vv. 782-7). Como el dios no quiere recibir las ofrendas fuera de la casa, todos ingresan al interior de la vivienda (v. 801).

A continuación se informa el enriquecimiento milagroso de la casa de Crémilo (vv. 802-22). La presentación tiene afinidades con las descripciones de abundancia de comida, motivo cómico tradicional vinculado con el tema de la Edad de Oro.⁸⁴ El esclavo Carión parece ser el mensajero oficial de la pieza. El público ya conoce sus dotes de narrador y su estilo jocoso.

Desde el v. 627 hasta el v. 822 tres episodios ponen en escena la concreción de la utopía. El primero de ellos se centra en los medios para lograrla, nos referimos al *racconto* de Carión sobre la incubación de Plutos. La segunda instancia constituye la prueba legítima de la ayuda de Asclepio y del cambio de Plutos: nueva máscara y nueva vestimenta para el dios. La tercera y última,

⁸³ No es el único discurso de mensajero en boca el esclavo (cfr. *Avispas* vv. 1292 ss.), aunque éste es el más extenso y significativo. Otros discursos de mensajero, claramente paródicos: *Acarnienses* vv. 1174ss., *Aves* vv. 1706ss., *Asambleístas* vv. 1112ss., etc.

⁸⁴ Cfr. David (1984: 6-7). El mismo motivo en *Ploutoi* de Cratino (160E), fr. 14-15E de Crates, fr.1E de Telecleides, fr. 130E de Ferécrates, etc. Cfr. el siguiente fragmento de Telecleides como ejemplo: Οἱ δ' ἰχθῦες οἰκάδ' ἰόντες / ἔξοπτῶντες σφᾶς αὐτοῦς ἄν παρέκειντ' ἐπὶ ταῖσι τραπέζαις. / Ζωμοῦ δ' ἔρρει παρὰ τὰς κλῖνας ποταμὸς κρέα θερμὰ κυλίνδων, / ὑποτριμματίων δ' ὄχετοὶ τούτων τοῖς βουλομένοισι παρήσαν, / ὥστ' ἀφθονία τὴν ἔνθεσιν ἦν ἄρδονθ' ἀπαλὴν καταπίνειν (vv. 6-10). Bowie (1993: 282), en cambio, deriva la

cierra el circuito de la concreción de la utopía con el enriquecimiento de la casa de Crémilo, situación que el espectador sólo puede conocer a través del discurso del *exangelos*.⁸⁵

A partir del v. 823 se suceden las escenas que ilustran las consecuencias de la puesta en marcha del nuevo orden, en tres ámbitos distintos: el político-social, el privado amoroso y el divino. Teniendo en cuenta la entrada y salida de los personajes, la llegada de los visitantes queda organizada en cuatro momentos claramente delimitados, en razón de que Carión y Crémilo se alternan para recibirlos. Esta alternancia resulta una de las novedades de la pieza.⁸⁶ Por regla general era el protagonista el que debía enfrentarse con una serie de personajes secundarios, a los que despachaba con insultos y palos. El cambio no sólo está al servicio de la sorpresa que aporta la variación de un esquema conocido. Observamos, además, sutiles diferencias funcionales entre las escenas, lo que habla de una cuidadosa composición. Donde interviene Carión, se ilustra la utopía consumada a través de la entrevista a verdaderos *alazones* y no se producen cambios ni progresos en la acción. Cuando Crémilo es el interlocutor, en cambio, las visitas muestran consecuencias no previstas de la utopía, que exigen de parte del héroe una serie de rectificaciones o reajustes para que el éxito no se vea empañado.⁸⁷

descripción de *Plutos del Ínaco* de Sófocles, donde se ilustran las bendiciones sobre Argos ante la visita a Ío.

⁸⁵ Entre las escenas episódicas situadas luego de la *diállaqe*, que tienen por finalidad describir los resultados de la misma, Koch (*Kritische Idee und komisches Thema* 1965, citado por Gil 1996) distingue las “escenas de ejemplificación de las consecuencias” de las “escenas de ilustración o exhibición del éxito”. Las tres instancias señaladas serían representativas de la segunda clase.

⁸⁶ Russo (1994) le otorga demasiada importancia al funcionamiento de esta pareja (Carión/Crémilo) complementaria, a la que responsabiliza de la tendencia de la pieza hacia lo episódico y la fragmentación: “it is perfectly natural that a comedy built on a stylistic preoccupation with the alteration of two main characters should show little concern for the organic development of its thematic substance and the steady progression of its structural action” (p. 229).

⁸⁷ Russo (1994: 227-42) también señala diferencias notorias entre las escenas dominadas por Crémilo y aquellas dominadas por Carión. Curiosamente arriba a conclusiones opuestas a las nuestras. Estima que las escenas donde Carión está presente son las únicas relevantes a la línea principal de la comedia. En cambio, cuando está Crémilo se produce un diálogo desconectado de la situación dramática de la comedia. Su apreciación incluye las escenas del agón y las previas. El error de Russo consiste, desde nuestra perspectiva, en considerar superflua toda situación que amplíe o desvíe la acción principal de la comedia. Heberlein (1981), por su parte, interpreta que la presencia del esclavo en las escenas ejemplificadoras impide la identificación del espectador con el plan consumado, ya que cuando aparece Crémilo, verdadero portavoz del *demós*, las escenas no tienen ningún valor demostrativo.

El primer par de visitantes -un hombre justo y el informante- ratifican el cumplimiento de la utopía y refieren sus resultados prácticos, antes reflejados únicamente en el ámbito más o menos privado de Crémilo y los suyos. El informante es presentado como modelo paradigmático de los malvados y perversos y confirma que, como había planeado desde un comienzo Crémilo, Plutos sólo alcanzó a los hombres buenos. El delator reclama el dinero que le pertenecía (vv. 870-1 y 890), por lo que es de suponer que la riqueza no ha aumentado desmedidamente, sino que se ha producido una redistribución de los bienes.

Un delator empobrecido y un hombre honrado recientemente enriquecido ponen en escena una verdadera inversión de la Atenas de la época. Las raídas vestimentas del justo, que Carión coloca sobre el *sycophantes*, sancionan el cambio de situación y la instauración de un mundo al revés (vv. 926ss.).⁸⁸

El segundo par, una vieja aniñada y su joven amante, vienen a reflejar algunas de las fisuras del reinado de Plutos. La riqueza imprevista le ha permitido al joven liberarse de la vieja, a pesar de lo mucho que decía amarla (vv. 975ss.). Ella no se ha empobrecido, pero ha perdido en el muchachito su bien máspreciado. Crémilo exige la reconciliación, al menos ordena al joven que pase esa noche con la vieja, -probablemente también las siguientes- y todos ingresan a su casa para preparar la procesión. Ninguno es expulsado.

Los últimos dos visitantes son Hermes, atendido por Carión, y un sacerdote de Zeus, recibido por Crémilo. En los dos casos la falta de sacrificios de los hombres los ha conducido a la ruina. El desenlace de *Plutos*, en ese sentido, ofrece sorprendentes paralelismos con el desenlace de *Aves*. En ambas piezas el poder de Zeus es derrocado y un nuevo dios-rey se entroniza: Peisetero en *Aves* y Plutos en la pieza homónima. En los dos casos la victoria sobre los dioses se produce por la falta de sacrificios que conduce hacia la inanición divina. En *Plutos*, Hermes pide nuevo empleo en la casa de Crémilo, por lo que, tanto aquí

⁸⁸ La utopía cómica constituye mundo invertido al modo del carnaval bajtiniano. El despojamiento de la vestimenta recuerda la escena de *Aves* en que el poeta se aleja con la túnica del sacerdote que Peisetero le ha arrebatado (vv. 946ss.). Por otra parte, en *Caballeros* (vv. 1400-1) se envía al paflagonio a beber el agua de los baños públicos. Hacia el mismo lugar es expulsado el delator.

como en *Aves*, se presentan dioses degradados y ridículos.⁸⁹ El plan de Peisetero busca explícitamente entorpecer el tránsito de las ofrendas hacia el Olimpo y la caída de los dioses resulta la consecuente realización del mismo. El desenlace de *Plutos*, contrariamente a lo que habitualmente se afirma, también está internamente justificado.⁹⁰ La ceguera del dios como consecuencia de la envidia de Zeus justifica plenamente el destino final de los dioses.⁹¹ La diferencia más notable entre ambos desenlaces reside en el hecho de que mientras en *Aves* el final propone celebrar un Zeus humillado y subordinado al héroe Peisetero, en *Plutos*, “voluntariamente” (*automatos*), Zeus se incorpora al nuevo mundo.⁹²

Los paralelismos entre ambos finales fueron interpretados de maneras diversas. Thiery (1986), por ejemplo, sostiene que la gloria de los olímpicos se corresponde con la *acme* de Atenas. El declive, tanto de los dioses como el de la *polis*, se presenta en dos tiempos en la obra de Aristófanes. Comienza a perfilarse en *Aves* y se consuma finalmente en *Plutos*. Por nuestra parte, consideramos que la caída de los olímpicos en *Plutos* está presentada de manera menos dramática, por lo que no percibimos la gradación que Thiery propone.

Por otro lado, Ehrenberg (1951²), también atento al contexto político, vincula a *Aves* con la euforia nacida del envío de las naves en la expedición a Sicilia, en tanto *Plutos* se gesta luego del fracaso de la guerra del Peloponeso. Entiende, entonces, que el final de *Aves* es un final feliz, un final de guerra divertido. *Plutos*, en cambio, sería la representación de la miseria humana. El fermento revolucionario habría comenzado entre las clases más bajas y la religión ya no tendría el poder para contrarrestarlo. Tampoco la lectura de Ehrenberg nos

⁸⁹ Nos referimos a Heracles en *Aves* y Hermes en *Plutos*.

⁹⁰ “Another plot element, which looks as if it were mechanically appropriated from the *Birds*, is an attempt to starve the gods into submission. We are not told precisely why Chremylus wishes to do so, or how this effort is related to the rest of the plan”. (Sutton 1990: 91)

⁹¹ El mito que da cuenta de la ceguera de Plutos puede ser una invención de Aristófanes y ha sido creado sobre la base de un mitema recurrente: el *phthonos* de los dioses.

⁹² A partir de la explicación del escoliasta (*sch.* 1189: τὸν Πλοῦτον λέγει) muchos han creído entender que “Zeus salvador” es el propio Plutos. Olson (1990), por ejemplo, niega la desertión de Zeus del mundo olímpico, porque la considera incoherente con el planteo de la obra. Zeus y Plutos son enemigos y rivales (vv. 87-91, 119-22) y el reemplazo de uno por el otro es esencial en la utopía de Crémilo (vv. 130-42). No puede Zeus acudir a escena cuando un verso antes ha mandado un emisario para informar que destruiría a sus habitantes (vv. 1107-9). Si está dentro de la casa, la desertión de Hermes perdería su efecto dramático. Entiende el ἀυτόματος del v. 1190 como una referencia a la idea cómica de la Edad de Oro restaurada. Heberlein (1981) también niega la llegada

resulta satisfactoria. El hecho de que los hombres no hagan más sacrificios a los dioses, no se debe a un problema de sórdida pobreza. Por el contrario, la obra demuestra que los sacrificios cesan cuando todos (o la mayoría al menos) se han enriquecido.

En el reemplazo del reino de Zeus subyace uno de los mitemas de mayor atracción para los griegos. Nos referimos al motivo de la sucesión en el Olimpo. Zeus es el último de los soberanos, pero nada asegura que sea el postrero. *Aves*, como la historia mítica de Prometeo, actualizan esta amenaza.⁹³

Volvamos ahora a las dos escenas de *Plutos* que estamos comentando. La figura de Hermes, el dios más multifacético y éticamente ambiguo,⁹⁴ favorece la falta de solemnidad que toda la escena trasluce. El esclavo no teme a sus amenazas, y finalmente el dios encuentra lo que busca: un lugar en la casa cerca de la cocina (vv. 1168-9). Distinto es el caso del sacerdote, que presenta muy rápidamente su caso a Crémilo, y éste, una vez más, repara los perjuicios que la visión recobrada de Plutos ha causado. El sacerdote tendrá nuevo cargo junto al dios recién sanado (vv. 1191ss.). Cabe destacar que ninguno de los desajustes de la utopía que las escenas ilustrativas plantean tiene vinculaciones con los reparos de Penia ante la concreción del plan.

La procesión se organiza, y ciertamente con una canéfora un tanto entrada en años (vv. 1197-9), sin embargo nada hace pensar que la alegría puede ser empañada. Plutos tendrá su lugar en el *opisthodomos*, donde siempre debería haber estado (v. 1193).

7. A juzgar por la variedad de finales de las obras conservadas de Aristófanes, podría decirse que no hay único patrón para el éxodo. El éxito del protagonista frecuentemente se materializa en boda y fiesta, dos escenas que pueden retrotraerse a los orígenes rituales del género. En lugar del tradicional himeneo, la vieja recibe la promesa de ver durante la noche a su joven amante (v.

de Zeus. La referencia del verso en cuestión aludiría a la identificación de Plutos con Zeus *Soter*, catalogada como una reorientación teológica.

⁹³ Debemos la sugerencia al Prof. D. Konstan.

⁹⁴ Hermes pasaba por ser el dios de los ladrones y del comercio, entre otros roles.

1201)⁹⁵ Por su parte, el coro celebra con su canto la entronización del renovado dios.

Aun sin parábasis, *Plutos* responde al esquema bipartito, según el cual la acción se desarrolla sólo hasta la mitad de la pieza. A nuestro modo de ver, la acción no se detiene en la segunda parte y progresa sutilmente en la “reacomodación” del destino de los personajes que entrevista Crémilo. La progresión dramática, de esta manera, es coherente y sostenida.⁹⁶ No hemos encontrado contradicciones importantes, sólo interesantes ambigüedades que no atañen directamente a la acción. Como en toda comedia, hay escenas que sólo tangencialmente se vinculan con la acción principal, pero están muy lejos de ser consideradas gratuitas.⁹⁷

Hemos integrado en nuestro comentario, una revisión de la forma de la comedia en relación con su contenido, y hemos destacado muy especialmente los numerosos paralelismos entre la última comedia conservada de Aristófanes y la producción anterior del mismo autor. En ese sentido, *Plutos* parece “una suerte de pequeña antología de autorreferencias aristofanescas.”⁹⁸ Muchos de estos rasgos de parentesco hablan de la pertenencia a una misma familia.

No hemos desviado nuestra atención hacia problemáticas mayores de la pieza, sin embargo algunas veces aludidas, para ceñirnos, dentro de lo posible, a

⁹⁵ En varias comedias (*Caballeros*, *Avispas*, *Paz y Aves*) el héroe cómico rejuvenece y recibe la compañía de una mujer. Cornford (1993) ha reconocido en este episodio un antiguo ritual de fecundidad que celebra la renovación del mundo y la victoria del año nuevo. “L’atto sessuale, reale o simulato, d’una coppia divina o della sua ipostasi (...) dà un influsso magico a tutta la natura (...). Il *gamos* nelle commedie di Aristofane ha la stessa funzione. Ma deve contribuire particolarmente alla felicità della *polis* che l’eroe-salvatore ha già salvato dalle sventure” (Pappas 1987: 198). Desde un punto de vista antropológico, la boda (*gamos*) típica de los éxodos aristofanescos traduce la estimulación de la energía de la naturaleza.

⁹⁶ Thiery (1986) considerada comedias de acción continua a *Lisístrata*, *Caballeros*, *Ranas* y con reservas *Thesmoforiantes*. Sus criterios derivan de la dramaturgia tradicional y son ajenos a la producción teatral del siglo V. En relación a *Plutos*, concluye que no hay unidad de acción pues existen escenas accesorias que podrían ser suprimidas sin alterar la acción principal. Habla en cambio de unidad de interés y de unidad temática: “la venue de la richesse dans les foyers de Athéniens pauvres mais honnêtes” (p. 180).

⁹⁷ Coincidimos en esto con Händel (1963: 199), contra Landfester (1977: 242).

⁹⁸ La frase es de Thiery (1986: 285). Silk (1980) destaca este rasgo estilístico de Aristófanes como una característica negativa: “All writers, of course, repeat themselves, but Aristophanes seems at times to do it indiscriminately” (pp. 144-5).

la exposición del desarrollo de la acción. Ésta, insistimos, no ha dado muestras de pobreza compositiva. Muy por el contrario, sutiles variaciones, como las que se producen en las escenas ilustrativas o las peripecias de la acción antes del agón, sostienen el interés del público.⁹⁹ Tampoco podemos hablar de grandes inconsistencias. En este sentido poco podemos agregar a la controvertida cuestión de la relación de las dos versiones de *Plutos*. No hay razones suficientes para adherir a la propuesta de MacDowell (1995) de considerar que gran parte de la presente versión pertenece a la del 408. Tampoco consideramos lícito acallar los interrogantes y ambigüedades estipulando el entrecruzamiento de las dos versiones.¹⁰⁰

Completamos esta primera aproximación a la comedia con el análisis de la participación del coro, destacado siempre como señal de decadencia y debilidad, y como punto de despegue de la comedia antigua.¹⁰¹

2.3. El rol del coro

The last two surviving plays of Aristophanes illustrate a decline in his use of the chorus as an integral part of the play
Dearden (1976: 101)

Una de las diferencias más notorias entre la comedia antigua y la nueva se observa en el rol dramático que se le adjudica al coro. Desvinculado de la acción, el coro de la comedia menandrea estructura la obra en cinco actos y sirve para

⁹⁹ La intriga es algo más que una simple alegoría como postula Thiery (1986: 286-7).

¹⁰⁰ La mención del hijo en el prólogo y su sorpresiva desaparición del resto de la comedia fue explicada de esta manera (cfr. Gavrilov 1981). MacDowell (1995) considera una buena prueba para su posición el hecho de que casi todas las alusiones a personajes o eventos contemporáneos se encuentran encapsulados en una única escena (vv. 170-80). Por otra parte, un escoliasta (*sch Rav.* 115 y 119) creyó que estaba anotando la primera versión y cita versos de la que él considera la segunda. El escoliasta tenía, por lo tanto, las dos versiones, y, aunque confundido, los sutiles cambios demostrarían que ambas versiones se parecían. Rogers (1907) explica la situación de manera distinta: "For in my opinion the Scholiasts had before them two Plutus-plays; the extant Comedy, and the revised edition brought out in the name of Araros" (p. ix). De esta manera justifica la semejanza de los versos comparados, de una y otra versión. La confusión del escoliasta se extiende a la explicación de los vv. 173, 179 y 1146, donde la mención de personajes y hechos del 388 son interpretados como transferencias de la segunda versión, la que él estaba comentando y no lo sabía. Finalmente, la semejanza temática y formal entre *Asambleístas* y *Plutos* induce a Rogers a considerar que la versión de *Plutos* que se ha conservado es la segunda.

¹⁰¹ "La 'devitalizzazione' del coro è accentuata nel *Pluto*" (Perusino 1986: 65).

entretener a la audiencia en los intervalos.¹⁰² Se ha entendido que la disminuida participación del coro en *Asambleístas* y, sobre todo, en *Plutos*, inauguraría esta tendencia. La evidencia de los textos parece no dejar lugar a dudas en este aspecto. Sin embargo, una revisión de los alcances de la transformación del coro demostrará, en cambio, que no está dicha la última palabra.

En *Plutos*, la párodos¹⁰³ corresponde a un diálogo recitativo entre el esclavo y el jefe del coro (vv. 253-89) y a un canto alternado entre el mismo esclavo y el coro en su conjunto (290-321).¹⁰⁴ Los campesinos coreutas no llegan por propio impulso, sino que han sido especialmente convocados por Crémilo, a través de Carión (vv. 223, 256-55).¹⁰⁵

Las primeras palabras del corifeo ponen de manifiesto la dificultad de la marcha (v. 257) y la imposibilidad de acelerar los pasos como el esclavo reclama (v. 255).¹⁰⁶ La dificultad del desplazamiento se pone de manifiesto en el uso del tetrámetro yámbico (no lírico). Este metro guarda relación con el ritmo lento de la

¹⁰² Cfr. Arnott (1972: 65). Los interludios corales de la comedia nueva no han llegado hasta nosotros y es muy probable que no hayan sido compuestos especialmente para las obras.

¹⁰³ Entendemos por párodos el primer canto del coro, en correspondencia con la definición de Aristóteles en *Poética* 1452b22 (χορικού δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ). En la comedia antigua no hay total coincidencia entre el comienzo del coro y la párodos, pues hay casos, como en *Thesmoforiantes*, en que los coreutas ingresan durante el prólogo y permanecen mudos hasta la párodos.

¹⁰⁴ El uso mayormente frecuente de la primera persona singular en los verbos conjugados y en los pronombres (με, vv. 259, 260; μοι, vv. 259 y 268; ἐμοῦ, v. 272; ἴδωμαι, τέρπομαι, βούλομαι, v. 288) podría indicar que responde sólo el corifeo. Carión, en cambio, alterna entre la segunda del singular y del plural (ἀκούεις, v. 265; ὑμᾶς vv. 262 y 285; σοῦ, v. 277; βαδίζεις, v. 278; λάβητε v. 287), poniendo en evidencia el carácter representativo del corifeo. La edición de Coulon y Van Daele mantiene los mismos interlocutores para la segunda parte de la párodos, pero no habría motivos para que el coro en su conjunto no cantara. La insistencia de la segunda persona del plural en boca de Carión (ὑμᾶς, v. 292; ἔπεσθ', ἀκρατεῖσθε, v. 295; ὑμεῖς, vv. 307 y 317; ἔπεσθε, v. 308) en consonancia con el plural de la antístrofas (ἡμεῖς, ζητήσομεν, v. 296; λαβόντες, v. 311; μιμούμενοι, κρεμῶμεν, v. 312;) indicaría la participación de la masa coral en su conjunto.

¹⁰⁵ Al respecto afirma Russo (1987): "La verità è che il coro della polis si sta sfaldando; la polis si sta sfaldando, l'uomo ateniense diventa ometto; il coro del *Pluto* non entra per proprio impulso in teatro, ma i coreuti sono trattati come muscoli, sono guidati da un colosso. Chi è il colosso (...) È uno schiavo (...)" (p. 67). El comentario connota negativamente la participación del coro en *Plutos*. No tiene en cuenta que en *Caballeros*, *Nubes*, *Paz* y *Aves*, el coro también se acerca porque ha sido convocado. Zimmermann (1996) clasifica las *parodoi* aristofanescas en tres tipos. La párodos de *Plutos*, al igual que la de *Caballeros* y *Paz* presenta un coro que aparece para ayudar a un actor. Parecería que faltara la convocatoria que une prólogo y párodos, típico de esta clase. Sin embargo, consideramos que el citado v. 223 le otorgaría a Carión el rol de mediador y la composición se correspondería de este modo con la regla. En todos los casos el coro se compromete inmediatamente en la acción. Las otras variantes de *parodoi* quedan definidas por el ingreso hostil del coro, en momentos en que la escena está vacía, lo que le da tiempo para hablar de sí mismo y de su oponente, o por la reunión habitual del coro, sin saber nada de lo que ocurre en escena.

¹⁰⁶ Cfr. expresiones similares en *Paz* vv. 296-300 y *Caballeros* v. 242-43.

marcha de los ancianos.¹⁰⁷ Se observa la misma métrica en el coro de ancianos de *Lisístrata* (vv. 254-318)¹⁰⁸ y los ancianos jueces de *Avispas* (vv. 230-272).¹⁰⁹ La unidad métrica otorga cohesión a la escena, rítmicamente integrada al canto posterior.

Aunque el coro no está solo, como el de *Acarnienses* o *Lisístrata*, de todas formas puede hablar de sí mismo a modo de autopresentación: ἀσθενεῖς γέροντας ἄνδρας (v. 258), πολλὰ μοχθήσαντες οὐκ οὔσης σχολῆς (v. 281). El breve retrato de la trabajosa vida del campesinado se completa con las palabras del esclavo: ψυχροῦ βίου καὶ δυσκόλου (v. 263).

El humor de la primera escena gira alrededor de un único tópico: la burla a la condición senil.¹¹⁰ En primer lugar, la presentación del viejo Plutos como un recipiente de males (vv. 265-6, 270) y luego la burla a los propios campesinos, a quienes el esclavo les anuncia la proximidad de la muerte (vv. 277-8).¹¹¹ El pasajero enfrentamiento entre Carión y el corifeo, irritado este último porque el esclavo se mofa de ellos y no les informa sobre las causas de la convocatoria de Crémilo (vv. 264, 268-9, 275-6, 279-82), retarda la acción. A la luz de otros enfrentamientos verdaderamente hostiles (cfr. *Aves*, *Lisístrata*, *Acarnienses*), el choque de fuerzas presenta una fuerte tendencia paródica. Débiles campesinos, sin fuerzas para caminar, entablan combate contra un adversario malvado (v. 275), atrevido y falso (v. 279), que no teme ni a cepos ni cadenas (v. 276). La audiencia esperaba la entrada del coro e indudablemente prestaba atención al modo en que el comediógrafo lo introducía en la escena y lo relacionaba con el resto de los personajes. La variedad compositiva de las *parodoi* demuestra el

¹⁰⁷ Cfr. Ussher (1979: 7). Perusino ha puesto de manifiesto que el metro de la párodos es siempre un tetrametro cataléctico, de ritmo trocaico, anapéstico o yámbico y ha relacionado los tetrametros trocaicos con los coros que desempeñan una función positiva. Los yámbicos, empero, sirven para defender posiciones que resultan finalmente invalidadas. Según esta propuesta, Plutos sería una excepción a la regla.

¹⁰⁸ Alterna entre yambo lírico y tetrametro.

¹⁰⁹ Para entradas más rápidas como en *Acarnienses* o *Paz* se usa el ritmo trocaico (cfr. Zimmermann 1987: 42-49).

¹¹⁰ Se ha observado que las obras de Aristófanes están repletas de hombres mayores. El protagonista normalmente es un anciano y, frente a los jóvenes, parece tener la razón. Al mismo tiempo, también es posible rastrear toda una serie de escenas que juegan en sentido inverso, con la desacreditación del viejo, y grotescamente recuerdan la contigüidad de la vejez con la muerte. Cfr. *Asambleístas* vv. 877-1111, *Lisístrata* vv. 372, 599 ss., *Nubes* 846 y *Plutos*, vv. 1008, 1033, 1035, 1051, 1057-9. Paduano (1988) destaca también esta conexión.

manejo creativo de estas expectativas por parte de Aristófanes (Zimmermann 1996: 186).

La segunda parte de la párodos presenta un abrupto cambio de tema y de tono en relación con la escena precedente. Sin embargo, la declaración del coro de querer danzar, regocijado y alegre (v. 288), ante la inminente riqueza, otorga sentido a la nueva modalidad del canto. El diálogo continúa, esta vez en yambos líricos, acompañados por una danza mimética. El escolio al verso 290 explica que toda la escena satiriza (διασύρει) al ditirambo “Cíclope” de Filoxeno de Cythera, que trata sobre el amor de Polifemo por la ninfa Galatea.¹¹² Al decir de los antiguos, la obra más famosa de Filoxeno¹¹³

De acuerdo con una anécdota de Ateneo (1 6 ess.), el ditirambo desarrollaba en forma alegórica un episodio autobiográfico. Parece ser que Dionisio I de Siracusa (el cíclope del ditirambo) había expulsado al poeta de su corte (Odiseo), cuando se dio cuenta de que éste intentaba seducir a su amada Galatea.¹¹⁴ La parodia de *Phutos* daría cuenta de la popularidad de la composición, influencia que se extendió en la antigüedad tardía y el renacimiento.¹¹⁵

Los autores de ditirambos y *nomoi*, llamados los “nuevos músicos”, representan una tendencia innovadora en el campo de la lírica. La independencia y los cambios rítmicos de sus composiciones, la mezcla de modos en una misma canción, la alternancia de canto coral y monódico, el alargamiento de la escala de sonidos y la subordinación de la palabra a la música (utilización de frases sin sentidos, circunloquios, compuestos), fueron algunos de los rasgos más notables de su experimentación. En variados pasajes de sus comedias, Aristófanes critica

¹¹¹ Carón los estaría esperando para otorgarles el *symbolon* que les permitirá officiar de jueces en el “ataúd”. Se compara a Carón con el presidente del tribunal.

¹¹² La explicación surge a propósito del uso del vocablo θρεττανελό que utiliza Filoxeno para imitar el sonido de la cítara: εἶτα κιθάρας ἦχον μιμούμενος ἐν τῷ συγγράμματι τοῦτό φησι τὸ ῥήμα, θρεττανελό, (*sch. Rav.* 290).

¹¹³ Ya entre los antiguos no hay un acuerdo acerca del título del ditirambo. Algunos lo llaman “Cíclope”, otros, en cambio, “Galatea”. Cabría pensar, inclusive, en la posibilidad de un doble título, como en alguno de los ditirambos de Baquílides. Al respecto, cfr. Sancho Royo (1983: n.3, 33)

¹¹⁴ (...) ἐν αἷς λατομίαις ποιῶν τὸν Κύκλωπα συνέθηκε τὸν μῦθον εἰς τὸ περὶ αὐτὸν γενόμενον πάθος, τὸν μὲν Διονύσιον Κύκλωπα ὑποστησάμενος, τὴν δ’ αὐλητρίδα Γαλάτειαν, ἑαυτὸν δ’ Ὀδυσσεῖα. El ditirambo habría sido compuesto en unas canteras de piedra, donde el poeta había sido arrojado a prisión.

¹¹⁵ Aristóteles (*Poética* 1448^a16) menciona al ditirambo el “Cíclope” de Filoxeno en el pasaje donde refiere los objetos de la imitación.

algunas de estas renovaciones, especialmente las léxicas, aunque adopta otras al final de su carrera.¹¹⁶

La relación del ditirambo con la comedia ha recibido especial atención en los últimos años. En este sentido, se ha señalado una progresiva asimilación del ditirambo a lo largo de los tres estadios del género, que va desde la hostilidad inicial hasta su completa incorporación.¹¹⁷ La comedia media asimila el ditirambo en su estrato lingüístico. Nesselrath (1990: 241-80) encuentra que las perífrasis crípticas de objetos familiares, las complejas morfologías, las cláusulas relativas asindéticas y apositivas, las metáforas atrevidas, los ubicuos participios descriptivos, todos ellos manifiestan la apropiación del estilo ditirámico. Paradójicamente, estas innovaciones léxicas son uno de los aspectos más criticados por Aristófanes.

Es un hecho evidente que la parodia a Filoxeno forma parte de una tradición cómica crítica hacia los representantes de la nueva música y sus desconcertantes productos. Es posible admitir también un progreso en la modalidad de la burla, desde la simple mención del género o de quien lo produce, hasta la incorporación de un compositor de ditirambos en la escena cómica. No nos parece tan claro, sin embargo, que la modalidad paródica de la párodos de *Plutos* estreche las distancias entre ambos géneros hacia el camino de su integración, como han propuesto Dobrov y Urios-Aparisi (1995).¹¹⁸ Por el contrario, el hecho de que la

¹¹⁶ Existen comentarios críticos hacia los nuevos músicos en *Acarnienses*, v. 16; *Nubes*, vv. 333-339, 963-72; *Paz*, vv. 829ss. y *Aves*, vv. 904-59 y 1373-1409, entre otros. Es una visión aceptada suponer que la influencia del ditirambo en la comedia aristofánica proviene de Eurípides, que fue su modelo de imitación paródica más directo. Nos referimos al carácter astrófico de su última lírica, a la mayor cantidad de resoluciones, a la variedad del metro, a las monodias, etc. Ver McEvilley (1970).

¹¹⁷ Cfr. Dobrov & Urios-Aparisi (1995). Los autores evalúan la respuesta de la comedia hacia el ditirambo a partir del fr. 155 KA de Ferécates (*Quirón*), donde Μουσική, con signos de maltratos en su cuerpo, explica a Δικαιοσύνη que Melanipides, Cinesias, Frinis y Timoteo eran los responsables de su estado deplorable.

¹¹⁸ Dobrov y Urios-Aparisi (1995) reconocen tres pasos o etapas en la actitud de la comedia antigua hacia el nuevo ditirambo. En las primeras obras conservadas de Aristófanes se encuentran burlas al género y a sus cultivadores (*Paz*, *Acarnienses* y *Nubes*) y se subraya implícita y explícitamente el contraste entre los modelos tradicionales de la lírica y las osadías de la nueva música. La presencia del poeta y Cinesias, ambos en *Aves*, señala un nuevo paso y permite la confrontación entre comedia y ditirambo, más lúdrica que crítica. Finalmente, en la monodia de Agathón en *Thesmoforiantes* y en la parodia al "Ciclope" en *Plutos*, se enmarcarían las teatralizaciones del ditirambo y se progresaría, al decir de estos autores, hacia la absorción que se detecta en la comedia media: "(...) the genre is reconfigured more thoroughly as part of a play" (p. 167). En el caso de *Thesmoforiantes*, el esclavo de Agathón adelanta el estilo rebuscado de su amo (vv. 66-9).

escena esté visiblemente enmarcada produce un claro distanciamiento entre lo que es propio de la comedia y la transcontextualización de un género que se subraya como ajeno. Se deja en evidencia la extrañeza del ditirambo estableciendo márgenes claros por medio de comentarios metateatrales: el ya citado verso 288, que adelanta la intención de danzar y cantar del coro (‘Ὡς ἦδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι) y, al final de la párodos, las palabras de Carión, que clausuran la imitación paródica e intiman a los campesinos a “abandonar las burlas y actuar de otra forma”:¹¹⁹

Ἄλλ’ εἶά νυν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη
ὕμεις ἐπ’ ἄλλ’ εἶδος τρέπεσθ,’ (vv. 316-7)

Nos parece todavía más arriesgado interpretar que el juego mimético de la párodos representa una lucha o enfrentamiento entre los dos géneros en cuestión -la comedia y el ditirambo.

Cario, announcing his transition from one fiction to another (Polyphemus, Circe, then back to ‘himself’), represents the dithyramb as a rival genre in a direct confrontation with the typical comic chorus. The latter participates in the exchange as a comic and utopian subset of the demos that appropriates the μῆτις of the Homeric Odysseus. (Dobrov y Urios-Aparisi 1995: 169)

El reparo más importante para esta interpretación reside en el hecho de que tanto el esclavo como el coro parodian, con igual técnica y estilo, el ditirambo de Filoxeno.¹²⁰

Ahora bien, analicemos otras interesantes particularidades que ofrece este pasaje. La nota original del canto reside en la serie de metamorfosis miméticas (μιμούμενος v. 291, en el sentido técnico de actuar) que los personajes ejecutan lingüísticamente. Carión anuncia su transposición en cíclope y, al mismo tiempo, con sus palabras transforma a los campesinos en cabras y ovejas. La naturaleza metateatral del pasaje en su conjunto no se agota en los versos que enmarcan el

Zimmermann (1993: 45) hace notar que la monodia de Agathón (vv. 101-129) está compuesta en un ritmo que a un tiempo encaja con la canción y con la danza, y los contradice.

¹¹⁹ Los versos fueron traducidos de diversas maneras y cada una de estas lecturas genera variantes interpretativas acerca del comportamiento del coro en lo sucesivo. Volveremos a citar los versos cada vez que sea necesario.

¹²⁰ Unos y otro repiten el sonido ditirámico de la cítara (vv. 290, 296). La presentación del cíclope, con una mochila y verdura del campo (v. 298) formaría parte del “Cíclope” y está, por otra parte, en boca de los coreutas. No hay marcas textuales que identifiquen a Carión o al coro como representantes de los géneros en disputa. Esta clave interpretativa nos resulta demasiado intelectual para una escena que reposa sobre procedimientos de tipo farsesco con enfrentamientos, danza, mímica y humor obsceno.

canto lírico (vv. 288 y 316-7). La primera monodia de Carión llama la atención sobre la composición de la actuación en el nivel visual: τοῖν ποδοῖν ὠδὶ παρενσαλεῦον (v. 291) y en el nivel auditivo: ἐπαναβοῶντες/βληχόμενοι τε προβατίων/αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη (vv. 292-4).

Reparamos que la estrofa deshace los mecanismos de la actuación, porque se actúa y se narra la actuación al mismo tiempo. En ese sentido, la escena explota dos procedimientos frecuentes en el teatro de Aristófanes. Por un lado, la quiebra de la ilusión, que no debe considerarse una excepción sino más bien una regla del género cómico antiguo.¹²¹ Por el otro, el cambio de naturaleza -de la humana a la animal- puede equipararse en muchos aspectos a la mudanza genérica producida por el travestismo (cambio de la vestimenta).¹²² En los dos casos una naturaleza ficticia se superpone a la “real”. El discurso “disfraza” a los coreutas convirtiéndolos momentáneamente en animales.

Seguidamente, los campesinos rechazan el rol subordinado que Carión les había otorgado, para tomar la iniciativa en la acción y cegar al cíclope/Carión imitando a los compañeros de Odiseo. En realidad el coro no se identifica explícitamente con ningún personaje mítico. Incluso parece aceptar la impostación del esclavo, al desplazarse balando (βληχόμενοι, v. 297), aunque el participio puede ser considerado irónico, pues la mimesis a desarrollar no es propia del ganado.¹²³

En el segundo par estrófico, Carión adopta el rol de Circe, la mezcladora de drogas, para humillar nuevamente a los campesinos/compañeros de Odiseo,

¹²¹ La observación es de Chapman (1983: 3). Se quiebra la ilusión dramática cada vez que se le recuerda al espectador que está participando de un evento teatral, ya sea porque el personaje habla directamente a la audiencia o porque refiere mecanismos de producción (Muecke 1977: 57) o, simplemente, porque su comportamiento no se adecua a patrones mínimos de verosimilitud. Es un rasgo que está ausente en la tragedia y podría pensarse que también se explota humorísticamente esta diferencia: “(...) breaking of the illusion in comedy could well have been funny by virtue of breaking the rules of tragedy” (Muecke 1977: 59). Bain (1977) propone el uso de la palabra “pretence” sobre “illusion”, para referimos a aquellos pasajes de la comedia donde no se llama la atención sobre la audiencia y los actores mantienen “la pretención de ser gente real involucrada en una acción.” (p. 5)

¹²² El tema es abordado en detalle por Said (1987). Sobre el significado del disfraz en tragedia y comedia, ver Muecke (1982).

¹²³ Para Dobrov y Urios Aparisi (1995: 171) el coro asume la agresiva máscara de Odiseo y, por metonimia, la de sus camaradas. Para nosotros el desplazamiento metonímico se hace del todo innecesario. Sería pertinente, en cambio, considerar que el coro asume, como Carión, dos roles sucesivos para guardar una simetría en las personificaciones, en consonancia con la composición estrófica.

degradados ahora a jabalíes (vv. 304-5). El coro persiste en el tono escatológico inaugurado por Carión y amenaza a Carión/Circe con dolorosos castigos:

Τὸν Λαρτίου μιμούμενοι τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν,
μινθώσομέν θ' ὥσπερ τράγου / τὴν ῥίνα (vv. 312-4).

Es de suponer que la mimesis tiene su referente más próximo en el ditirambo de Filoxeno, pero no hay forma de comprobarlo.¹²⁴ Los *scholia* mencionan muy pocos elementos del intertexto parodiado.¹²⁵ Nos parece llamativo, por ejemplo, que no se mencione a la ninfa Galatea, sobre todo si esta relación amorosa era una de las grandes innovaciones aportadas por el “Cíclope”.¹²⁶ Por otra parte, ignoramos si el episodio de Circe y los compañeros de Odiseo transformados en cerdos formaba también parte del ditirambo.¹²⁷ En cambio, el episodio trae claras resonancias del canto IX de la *Odisea*, como bien señalan los *scholia*.¹²⁸

A la anécdota de Ateneo que explica la enemistad del cíclope con Odiseo en términos de competencia amorosa cortesana, se le suman otras fuentes que postulan otros móviles para el enfrentamiento. La disputa entre Dionisio I de Siracusa y su protegido Filoxeno podría haberse originado también por la negativa de este último a alabar las composiciones literarias del tirano,¹²⁹ o por móviles de carácter político.¹³⁰ Las claves alegóricas propuestas, en su totalidad, son completamente ajenas a la parodia del *Plutos*.

¹²⁴ Rogers (1907), en su edición de *Plutos*, supone que la acción recuerda un juego rural tradicional de persecución y de aventajarse unos a otros con palabras. Su hipótesis ha sido mayormente ignorada.

¹²⁵ *Sch. Rav* 298. Del ditirambo de Filoxeno de Cythera se conservan una decena de versos correspondientes a seis o siete fragmentos y se ha perdido la música, que pudo haber sido una de las grandes novedades. La métrica de los fragmentos es incierta, pero Parker (1997: 555) observa que contiene un número considerable de sílabas breves. Coincidentemente hace notar que hay una concentración de resoluciones en los versos 292 y 298 de la párodos, precisamente en las líneas donde se supone, de acuerdo con el testimonio de los escolios, una alusión verbal a Filoxeno. Por lo demás, no hay ninguna otra evidencia de parodia métrica.

¹²⁶ Sobre la evolución de la historia literaria del cíclope, en Homero, Epicarmo, Cratino, y Eurípides, cfr. Sancho Royo (1983).

¹²⁷ Webster (1953: n.1, 20) enumera diferentes posibilidades en relación a la historia de Circe. O bien que el “Cíclope” hubiera contenido una referencia a ella, o bien que “Circe” hubiera sido otro ditirambo de Filoxeno. Zimmermann (1987a) restringe la parodia al primer par estrófico.

¹²⁸ *Sch. Rav*. 312.

¹²⁹ Diodoro Sículo 15,6, Luciano, La *Suda* y *sch.* Aristides. Todas fuentes citadas por Sancho-Royo (1983: 41).

¹³⁰ “But are there also politics involved here?” se pregunta Webster (1953: 21). Sancho-Royo (1983: 43) responde afirmativamente, pero no fundamenta con solidez esta interpretación.

Tampoco la comedia, que se expresa con la simpleza del yambo, reproduce la polimetría métrica del modelo.¹³¹ Del mismo modo, en el nivel del léxico no existen compuestos, frases sin sentido o circunloquios como los parodiados en otros pasajes aristofanescos. Hay, en cambio, cantidad de vocablos de naturaleza escatológica, muy propios del género cómico antiguo (ἀπεψωλημένοι v. 295, σκῶρ v. 305, ὄρχεων v. 312, μινθώσομέν v. 313) y los personajes del mito son equiparados a personajes de la época a la manera cómica del *onomasti komodein*.¹³² No se observa hostilidad contra Filoxeno de Cythera, como la hay contra Cinesias o Meleto en otras comedias (Webster 1953: 21).

Entendemos, por esto, que la parodia temática al “Cíclope” de Filoxeno se reduce sólo al primer par estrófico y resulta una clave de interpretación deficiente para la párodos en su conjunto. Por otro lado, reconocemos una imitación paródica más sutil en las desconcertantes metamorfosis de los personajes, que tantos interrogantes han ocasionado a los especialistas. Éstas pueden reflejar las alternancias de los modos y ritmos (*metabolai kata rhythmion*), típicas de la nueva música de los ditirambos. De la misma manera, la disposición dialógica del canto, que alterna entre el esclavo y la masa coral, puede, a su vez, ser reflejo del uso también variado entre monodia y canto coral, que fue una de las innovaciones del género.¹³³

¹³¹ Cfr. Zimmerman (1987a): “Im *Phutos* entsteht der parodische Effekt durch eine formale und inhaltliche Reduzierung des Originals” (p. 60). Parker (1997) observa correspondencias de final de palabra entre estrofa y antistrofa (vv. 290ss.=296ss., v. 293= v. 298). Ver más detalles en Parker (1997: 556 ss.).

¹³² Nos referimos a Filónides (v. 307) y Aristilos (v. 314), ambos ridiculizados por su nombre. El procedimiento es típicamente cómico; se rebaja el mito y se lo ancla a la realidad cotidiana. El *sch. Rav.* 303 explica que es otra alusión a Filónides de Melite, ya mencioando en el v. 179, un hombre grande, como el cíclope, pero también estúpido. El *sch. Ven.* 179 equipara a Circe con Lais, presentada por Dionisio de Siracusa a Filoxeno, quien la llevó a Corinto. La sátira contra Filónides se repite en Filyllius fr. 22 KA, Platón el cómico fr. 65 KA, Nicochares fr. 4 KA y Teopompo fr. 5 KA. En cuanto a Aristilos, el *sch. Rav.* 314 explica que era un poeta feo, que siempre tenía abierta su boca.

¹³³ “The principal change in the dithyramb which was ascribed to Melanippides was the introduction of ἀναβολαί or lyric solos—at least they were probably always solos—in which no antistrophic arrangement was observed” (Pickard Cambridge 1927: 55). Una interpretación de la párodos similar a la nuestra ofrece Zimmermann (1993): “Soloists—the *auletes* (flutist) who becomes the most important part of a performance and solo-singers—emerge from the chorus. In the parodos of the *Phutos* Aristophanes makes fun of this development of dithyrambic poetry by parodying the dithyramb Cyclops or Galatea of Philoxenus, where the Cyclops as a soloist imitated the sound of the kithara by his voice” (p. 47). Para el autor esta disolución del ditirambo (entre solista y coro) simboliza la quiebra del consenso democrático.

La independencia temática del canto de la párodos con respecto al resto de la comedia no encuentra su plena justificación en la parodia. En todo caso éste es un dato relevante de la modalidad compositiva del pasaje. Tampoco creemos que su inclusión sea inorgánica. Por lo general, con el ingreso del coro se determina el curso de la acción con respecto al proyecto del protagonista. Los campesinos amigos de Crémilo intervienen tangencialmente en la acción y no desvían su curso, pero ejecutan en la párodos un canto de algarabía, llamativo en su actuación,¹³⁴ señalando un punto de quiebra en la acción (“turning point”), precisamente por conformarse como una escena autónoma.

A nuestro modo de ver, no hay necesidad de vincular forzosamente la temática del mito de la párodos con el resto de la comedia.¹³⁵ No es, empero, el único canto coral ajeno a la acción de la pieza (cfr. *Aves* vv. 1470 ss., 1553 ss., vv. 1694 ss., entre otros)¹³⁶. Por otra parte, la párodos de *Plutos* queda plenamente justificada dentro de la acción cómica como expresión de algarabía (v. 288). Hay todavía otros vínculos más estrechos entre la performance del coro y la comedia, en su sentido más genérico. Las metamorfosis, el travestismo y la violencia sexual puestos de relieve en este canto, constituyen la parte esencial de los rituales dionisiacos. La naturaleza animal de las transformaciones del coro -el ganado del cíclope (cabras y ovejas), los compañeros de Odiseo metamorfoseados (jabalíes, cerdos)- recuerdan al viejo coro theriomórfico, forma originaria del

¹³⁴ Se ha destacado el valor espectacular que debía tener el ingreso del coro en la párodos, en razón de las vestimentas especialmente atractivas de algunos de ellos, como el de *Aves*.

¹³⁵ Bowie (1993) cree encontrar correspondencias entre la temática de la párodos y el resto de la comedia. Establece un paralelismo entre este canto y las advertencias de Penía. La condición antisocial del mundo del cíclope ejemplifica el tipo de sociedad que Penía teme para los mortales. En la misma dirección, también Circe, aunque más civilizada que los cíclopes, vive aislada y rodeada de animales. Ella es emblemática de la vida que pronostica Penía, próspera pero con cierto toque de animalidad. Nos parece del todo improbable que el espectador pudiera relacionar el canto de la párodos con el parlamento de Penía. No hay marcadores textuales visibles que indiquen una lectura en ese sentido. En cambio, sí nos parece oportuna la relevancia que le otorga Bowie al intertexto homérico, considerando que la popularidad de ditrambo de Filoxeno era menor que la de la *Odisea*. Olson (1989), por su parte, también establece conexiones entre la párodos y el resto de la comedia, pero tan sutiles que sin duda pasaban desapercibidas en la performance de la comedia. Plantea que el rol de Circe, que asume Carión, se transfiere al delator, expulsado a los baños públicos y atrapado por el bañero (λαβών/ τῶν ὀρχιπέδων, vv. 955-6 = v. 312) del mismo modo que los coreutas amenazan al criado. El *sycophantes*, por otra parte, había rehusado una vida de ganado (v. 922 = vv. 293ss.).

¹³⁶ Los mismos ejemplos da Sommerstein (1984a).

género cómico, conjurado sobre la escena de *Plutos*.¹³⁷ Esta observación puede tener una doble lectura. Con los ojos puestos en la tradición, la actuación del coro ejecuta un regreso;¹³⁸ ancla en el pasado lejano de la actividad coral y, en esos términos, puede ser considerada arcaizante. Con los ojos puestos en Menandro, la actuación del coro resulta un antecedente lejano del coro estereotipado de jóvenes parranderos beodos que interrumpen la acción en la comedia nueva para cumplir con la estricta división en actos.¹³⁹ Con justeza Maidment (1935) afirmó que el coro empezó como *komos* y terminó de la misma forma. La crítica de Aristófanes ha elegido con frecuencia la segunda lectura; su público, en cambio, sólo podía interpretar el pasaje como un viaje hacia el pasado.

La párodos constituye el único canto coral extenso en *Plutos*.¹⁴⁰ Se ha interpretado este hecho como un rasgo recurrente en las comedias del s. IV. Sifakis (1971), por ejemplo, sostiene que la párodos era la única parte de la performance en la cual el coro resultaba un participante legítimo de la pieza.¹⁴¹ Sin embargo, el coro también tenía a su cargo una serie de interludios corales, consignados en los manuscritos con la palabra ΧΟΡΟΥ (χοροῦ μέλος y κομμάτιον

¹³⁷ En relación con la representación de los primitivos coros theriomórficos, Sifakis (1971: 122 n. 6) menciona la existencia de un *skyphos* beocio del siglo V que muestra a Circe y Odiseo de un lado y tres de sus compañeros con las cabezas y colas de cerdo, del otro.

¹³⁸ De la misma opinión es Reckford (1987): "It is as though the old Dionysian chorus of comedy or satyr play had returned for an instant with its mythic parody, its animal masquerade, its daemonic violence and sexuality, its wild comic reversals" (p. 353).

¹³⁹ En Menandro no había comunicación entre el coro y los actores. Cuando el primer acto estaba finalizando, uno de los actores pronunciaba una fórmula estereotipada para la introducción del coro (cfr. *Dyscolos* vv. 230-2, *Aspis* vv. 246-8, *Epitrepontes* vv. 33-5, *Perikomene* vv. 71-2). El escenario quedaba, entonces, vacío. Maidment (1935: 21) distingue dos tipos de coro en Menandro: el simple *komos*, por un lado, y el grupo de invitados en camino a alguna festividad, por el otro. En ambos casos el carácter de *komos* se mantiene. Pero, mientras uno sólo pasa, el otro ingresa. En *Samia*, por ejemplo, el coro tiene vinculación con la obra, pues sirve como invitado para la boda.

¹⁴⁰ En *Asambleístas*, del mismo s. IV, el coro canta tres veces. Su párodos, en comparación con la de *Plutos*, resulta ortodoxa y tradicional.

¹⁴¹ Fundamenta sus conclusiones con el análisis filológico de un pasaje de la *EN* de Aristóteles (IV, 2, 1123 a 19-24). El pasaje ha sido muy controvertido, pues su significado cambia rotundamente si se interpreta párodos como el espacio físico por donde el coro hacía su entrada. Sifakis, en cambio, interpreta que Aristóteles califica de vulgar y excesivo el uso del color púrpura en la vestimenta del coro, sólo para la párodos (primer canto del coro). Dos representaciones en mármol, encontradas en el ágora y que corresponden al tercer cuarto del siglo IV confirmarían su hipótesis. En una de ellas se representa un coro cómico ejecutando una pieza relacionada con el tema de la obra. La presencia del actor como guía del coro apoya esta suposición.

χοροῦ serían dos variantes).¹⁴² Los alcances de esta indicación escénica generan muchas controversias. Señalaremos, por esto, nuestra opinión al respecto y evaluaremos la significación de cada una de estas actuaciones en *Plutos*.

Los manuscritos de *Plutos* no coinciden totalmente en el número de participaciones corales indicadas con XOPOY, ni en el lugar donde se las postula. Momentáneamente dejaremos de lado la cuestión de si tales inclusiones responden a especulaciones de los escoliastas o pueden retrotraerse a la autoría del comediógrafo, para revisar las evidencias sobre la base de su autenticidad.¹⁴³

En el *Venetus*, en apariencia cuidadosa copia de su original (Handley 1953), la palabra XOPOY aparece entre los vv. 321-2, 626-7 y 801-2 y KOMMATION XOPOY entre los versos 769-70.¹⁴⁴ Por su ubicación en los márgenes entre los *scholia*, estas menciones fueron consideradas parte de notas marginales no incluidas en el texto. Finalmente Handley (1953) comprueba que las tres indicaciones de XOPOY fueron escritas antes que los *scholia*,¹⁴⁵ por lo que no es pertinente relacionarlas directamente con ellos. La posición del KOMMATION XOPOY, hacia la columna de la derecha, no reviste ambigüedad.¹⁴⁶ Todos ellos remiten, por lo tanto, a la fuentes más antiguas.

El primer intersticio coral está estipulado inmediatamente a continuación de la párodos, en el momento en que Carión abandona a los campesinos e ingresa a la casa de su amo, λαβὼν τιν' ἄρτον καὶ κρέας (v. 320). El robo de carne y pan, acciones estereotipadas del esclavo, indica el regreso a su forma original y el abandono de la metamorfosis. También el coro debe dejar de lado las burlas (τῶν

¹⁴² Χοροῦ significa simplemente "del coro", pero no indica a qué clase de actuación se refiere; κομμάτιον χοροῦ, en cambio, puede traducirse por "frase/trocito del coro" y χοροῦ μέλος por "canto del coro".

¹⁴³ Para nuestro análisis nos basamos principalmente en los trabajos de Maidment (1935), Handley (1953), Beare (1955), Hunter (1979), Sommerstein (1984a), Hamilton (1994) y el comentario a *Plutos* de Holzinger (1940)

¹⁴⁴ El *Ravennas* sólo consigna dos de los tres casos, entre los versos 770-771 y 801-2.

¹⁴⁵ El artículo de Handley responde a las dudas expresadas por Beare (1949) acerca de la autenticidad de la indicación de los XOPOY en ciertos lugares de los manuscritos. La discusión se genera por la interpretación al *scholio* del v. 619, en relación con el XOPOY del v. 626. Beare entiende que el escoliasta no encuentra el citado XOPOY donde "debería". Handley, por su parte, estima que el escoliasta sólo consigna que en ese lugar debía encontrarse una actuación del coro. Beare (1955: 49) responde posteriormente a las críticas de Handley y se mantiene firme en su posición de que los editores, cuando insertan XOPOY, se guían por su propio sentido, más que por la evidencia de los manuscritos.

¹⁴⁶ Los XOPOY aparecen sobre el margen izquierdo y estrictamente al lado de los siguientes versos: 321, 627 y 802.

σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες, v. 316) y cambiar hacia otra forma de representación (ἄλλ' εἶδος, v. 317). La interpretación que le demos al multívoco εἶδος repercute en nuestra comprensión del comportamiento futuro del coro. Handley (1953) traduce “another style of performance by the chorus”¹⁴⁷ y se referiría, de esta forma, a su inmediata actuación, en conformidad con lo que estipula el XOPOY del v. 321.¹⁴⁸ La traducción nos parece acertada, sobre todo si entendemos que τῶν σκωμμάτων del verso anterior se refiere a la modalidad del canto precedente en su conjunto.¹⁴⁹ Queda por resolver, todavía, a qué otra forma alude, pero dejaremos momentáneamente de lado el alcance del término XOPOY. Aceptamos entonces como evidente una actuación del coro, sin participación de los actores, en momentos en que el escenario permanece vacío, entre el egreso de Carión y el ingreso de Crémilo, aunque el lapso temporal dramático no sea significativo.¹⁵⁰

El segundo XOPOY cubre el tiempo de la curación de Plutos (acción que sucede fuera de escena), durante toda la noche (cf. v. 774). Lo precede la salida de Crémilo, Blepsidemo, Carión y Plutos hacia el *Asklepieion* (v. 626) y concluye en momentos previos a la llegada de Carión (v. 627), quien, al modo del mensajero trágico, cuenta a la mujer de Crémilo la milagrosa cura de Plutos. Hunter (1979) hace notar que el transcurso del tiempo antes del discurso de un mensajero se señala habitualmente con una oda coral (cfr. *Acarrienses* v. 1174 y *Avispas* v. 1292).¹⁵¹ Vale decir que la actuación del coro que el manuscrito prevé repite un patrón de estructura frecuente en el género. Por otra parte, subraya

¹⁴⁷ Sommerstein (1984a), también en la misma dirección, entiende “another kind of entertainment” (p. 141). Una interpretación opuesta sería otorgarle, como lo hace Beare (1949), el sentido de un regreso a su forma natural, sin ninguna vinculación con un canto o danza futura.

¹⁴⁸ Handley (1953) lo compara con el ἐτέραν ὕμνων ἰδέαν del v. 382 de *Ranas*.

¹⁴⁹ Dobrov y Urios-Aparisi (1995) traducen “set aside the travesty and assume the other form (i.e. return to your *genre*)” (p. 171). La traducción se fundamenta en su particular interpretación de la escena, entendida como un debate entre comedia y ditrambo. Entienden que Carión vincula la transformación inducida por la magia de Circe con el travestismo del género. Las traducciones modernas, por su parte, permanecen ajenas al debate que los versos han generado entre los especialistas. Así García Novo (1987) traduce: “¡Hala! Dejaos ya de bromas/y dedicaos a otra cosa” (p. 184), interpretación que, de alguna manera, reproduce la ambigüedad del original. Rodríguez Adrados y Rodríguez Solominos (1995) proponen: “Pero, ea, dejaos/ya de esas bromas vuestras/pasando ya ahora a otro juego” (p. 224), otorgándole un sentido al εἶδος no menos incierto.

¹⁵⁰ Entendemos por “tiempo dramático” el tiempo de la ficción y por “tiempo escénico” el tiempo real de la representación.

¹⁵¹ En Menandro el lapso previo a la *rhexis* del heraldo se señala con la división en actos o con un monólogo sobre el escenario, (cfr. *Dyscolos* vv. 639-65 y *Samia*, acto III).

una acción extraescénica dramáticamente significativa, estableciendo una quiebra con lo precedente.

El tercer XOPOY (vv. 801-2) también coincide con un escenario vacío. A pedido de Plutos, que quiere recibir las golosinas de la bienvenida dentro de la casa, todos los actores ingresan en el hogar. Nadie queda sobre la escena hasta que Carión vuelve a salir para informar sobre el vertiginoso enriquecimiento de la casa de Crémilo. No hay necesidad de suponer un lapso considerable, pues la casa de Crémilo enriquece milagrosa y repentinamente. En todo caso, el paso del tiempo puede percibirse en la realización del sacrificio, cuyo humo ha expulsado al esclavo fuera (vv. 819-22). La participación del coro cubriría el alejamiento de un actor que regresa seguidamente. Marca la fractura entre los malos y viejos tiempos y los buenos nuevos. Bien podría ser el momentos de la párabasis.¹⁵²

La mención de KOMMATION XOPOY, según el *Venetus* entre los vv. 769-770, se corresponde con el interludio coral que el *Ravennas* y los manuscritos bizantinos mencionan entre los vv. 770-771.¹⁵³ Ocurre en el momento previo al regreso de Plutos del templo de Asclepio. Antes, Carión se aleja nuevamente de la escena para alcanzar a la comitiva, en tanto la mujer de Crémilo reingresa al hogar. Estamos nuevamente frente al caso de un escenario vacío. El transcurso de tiempo entre las dos escenas es extremadamente breve, pero el arribo de Plutos, visualmente transformado luego de su curación, puede ser considerado el hecho más importante en la estructura narrativa. La actuación previa del coro le otorgaría relevancia a este episodio.

Si hemos encontrado fuertes presunciones de que la participación del coro está plenamente justificada en el momento en que el manuscrito la consigna, no menos importante resulta la evidencia interna de dicha actuación. En los vv. 760-1, el esclavo convoca al festejo para celebrar la alegría de los que se han enriquecido y el enfado de los malvados recientemente empobrecidos.

ἄλλ' εἶ', ἀπαξάπαντες ἐξ ἑνὸς λόγου
ὀρχεῖσθε καὶ σκιρτᾶτε καὶ χορεύετε

¹⁵² A continuación se desarrollan las escenas que ilustran los resultados del cumplimiento del plan.

¹⁵³ Entre los vv. 769-70, como el manuscrito propone, significa entender que Carión ha permanecido mientras el coro ha cantado, un hecho poco frecuente en la comedia (*Thesmoforiantes*, presenta interludios corales con presencia de personajes, pero responden a una trama singular). Consideramos que no hay razones dramáticas para su permanencia.

La utilización de la segunda persona del plural nos induce a interpretar la sugerencia como una invitación dirigida al coro, ya que no hay razones para estipular la presencia de otros actores sobre el escenario, además de la mujer de Crémilo.¹⁵⁴ La modalidad del festejo se encuentra pautada en la realización de las tres acciones de los imperativos ὀρχέω, χορεύω (danzar) y σκιρτάω (saltar). No es otra cosa que la forma de expresión habitual del coro en los *stasima*. Este tipo de didascalía insertada en el diálogo es frecuente en la comedia antigua y no hay indicios para entender que se prescinde de su ejecución, cuando existen los medios para llevarla a cabo.

Las evidencias textuales no se agotan en los tres imperativos que hemos destacado. Además, las primeras palabras de la *rthesis* de Plutos también aportan una valiosa prueba de que el coro ha participado en forma activa inmediatamente antes de su regreso. Saluda Plutos al sol y al suelo de Atenas:

Καὶ προσκυνῶ γε πρῶτα μὲν τὸν ἥλιον,
ἔπειτα σεμνῆς Παλλάδος κλεινὸν πέδον
χώραν τε πᾶσαν Κέκροπος ἢ μ' ἐδέξατο. (vv. 771-3)

El uso de las partículas Καὶ ... γε, resaltadas en la primera línea, sólo tiene sentido si el pasaje corresponde a la continuación o a la respuesta a un discurso precedente (Sommerstein 1984a: 142). Nos vemos en la necesidad, entonces, de recrear un contexto que le dé sentido a la frase. Denniston (1954²: 158) propuso entender que las palabras de Plutos continuaban una *rthesis* que había comenzado fuera del escenario.¹⁵⁵ Hunter (1979: 31 ss.), en cambio, ha dado una explicación más satisfactoria para entender este parlamento. Cuestiona la interpretación de Denniston en razón de que el dios no entra acompañado por

¹⁵⁴ Hunter (1979) sostiene que estos versos sugieren una actuación coral, pero que no son una prueba de ello. Nosotros, en cambio, consideramos que no deben descartarse. Junto con las otras evidencias, hacen más firme la comprobación del canto intermedio y de la integración del coro a la pieza.

¹⁵⁵ "The effect of γε in καὶ ... γε is to stress the addition made by καὶ" (Denniston 1954²: 157). La entrada en mitad de la conversación es un rasgo familiar a la comedia del siglo quinto. Hunter (1979: 32) cita como ejemplos *Avispas* v. 1122 y *Ranas* v. 830, entre otros. Holzinger (1940: 238) ha considerado el καὶ juntamente con el πρῶτα en relación con el μὲν ἔπειτα, como una variante poética de καὶ... καὶ ... καὶ. Meinecke supuso una laguna en el texto correspondiente a un canto coral y las palabras iniciales del discurso de Plutos.

Carión o Crémilo, como algunos editores proponen, sino completamente solo.¹⁵⁶ Este hecho se deduce de las primeras palabras del Crémilo, que recién ocurren en el v. 782 (βάλλ' ἐς κόρακας), e indican que se trata de un actor que está ingresando en la escena.¹⁵⁷ Además, el propio Crémilo justifica su tardanza, es decir su ingreso posterior al de Plutos, por la inesperada llegada de nuevos amigos que lo han retenido en el ágora (v. 787). Carión, por su parte, no habla hasta el v. 802 y no hay motivos para suponer que ha estado con Plutos desde un comienzo. Al mismo tiempo, las invocaciones del dios guardan relación con las saluciones propias del ingreso de un personaje, de modo tal que todos los marcadores textuales confirmarían el discurso de Plutos como introductorio. ¿A quién se dirige entonces Plutos? Hunter (1979: 33) concluye que Καὶ προσκυνῶ γε bien podría ser la respuesta a una exhortación de bienvenida de parte del coro.¹⁵⁸ Sommerstein (1984a: 142) confirma la interpretación de Hunter, señalando correspondencias con otros pasajes aristofanescos donde el coro da la bienvenida triunfal a un personaje y el actor, a su vez, le responde al saludo (*Caballeros* vv. 611 ss., *Aves* vv.1720 ss., *Lisístrata* vv. 1108 ss.). Especula, además, que la oda coral se dividida en dos partes: la primera ejecutaría una danza sin canto, con los coreutas solos en la *orchestra*; la segunda, una canción que acompañe la entrada triunfal del dios. Precisamente a esta última canción respondería Plutos.

No habría razones suficientes, por lo tanto, para negar las actuaciones indicadas por los XOPOY del *Venetus*. Están plenamente justificadas desde el punto de vista dramático. Dos de los interludios, los de los vv. 321 y 701, inclusive responden a evidencias textuales internas. El único requisito técnico que se observa en todos los casos es la constante del escenario vacío, entre la salida y el ingreso de los actores. Sólo en uno de los XOPOY, el del v. 627, se

¹⁵⁶ Dearden (1976) considera que Plutos entra acompañado: "(...) at 771 Wealth and Chremylus appear in the orchestra surrounded by a large swarm of people whom the latter drives off" (p. 178). También Albini (1965) "Pluto arriva, circondato da un folto stuolo di gente che esulta, e di postulanti" (p. 182). Van Leeuwen (1906: 116) altera la disposición de los parlamentos. Los vv. 782-7 en boca de Crémilo y 788-9 en boca de su mujer, preceden a los de Plutos (vv. 771 ss.). De esta forma, Plutos no entra solo, sino con Crémilo, y el saludo de este último corresponde efectivamente a su reingreso en la escena.

¹⁵⁷ Es indistinto considerarlo o no expletivo. Cfr. Hunter (1979: 32 n. 52).

¹⁵⁸ Para Hunter, sin embargo, esto no significa que Aristófanes escribió una canción para el coro, sino que podía seguir controlando el tipo de cantilena, cuando él hubiera ya cesado de escribir

cubre un lapso considerable mientras se desarrolla una acción relevante fuera del escenario. Todas las performances del coro anteceden y enmarcan, de este modo, episodios importantes.

Resta evaluar ahora las actuaciones corales propuestas por los manuscritos bizantinos.¹⁵⁹ Entre ellas, la mención de un interludio en el v. 252, antes de la párodos, parece ser una interpolación tardía. Las primeras palabras del coro (vv. 257-60), tanto por su contenido como por su metro, son acordes con su ingreso en la *orchestra*, precedidos por Carión. Resultaría del todo incoherente darle crédito a una performance del coro previa a la párodos.¹⁶⁰ Muy probablemente sea un desplazamiento del XOPOY del v. 321.

Un caso distinto, en cambio, presenta la propuesta de XOPOY entre las líneas 958-9 y 1096-7. En ambos casos el interludio limita escenas ejemplificadoras, que, de lo contrario, se desarrollarían sin pausa. El momento del primer XOPOY equivale al alejamiento de Carión y el hombre justo hacia la casa de Crémilo para rendirle tributo al dios. A continuación la vieja hace su aparición desde el *eisodos* y se dirige al corifeo. No hay un lapso significativo entre las escenas, pero cada una de las escenas ilustra un aspecto distinto de la repercusión del cumplimiento de la utopía. La actuación del coro deslindaría estas esferas. Algo muy similar ocurre entre los versos 1096-7. En el v. 1094 el joven y su amante entran a la casa, seguidos del héroe (dos versos más adelante). En el v. 1097 sale Carión, porque Hermes ha golpeado la puerta. La mejor prueba de la actuación del coro, en este caso, resulta de la imposibilidad de que los actores cambien sus máscaras y vestimentas tan rápidamente. No hay tiempo material para que esto ocurra sin una pausa real sobre el escenario. Sería inexplicable que el coro permaneciera silencioso mientras nada ocurre sobre la *orchestra*.¹⁶¹ El hecho de que los dioses se mueran de hambre, como plantea

canciones. Nos parece totalmente innecesario, y sin pruebas que lo respalden, suponer que otro autor haya escrito la oda.

¹⁵⁹ Algunos manuscritos bizantinos no tienen ninguna indicación de actuaciones del coro.

¹⁶⁰ Handley (1953) también la desecha, pues considera que sólo indicaría paso del tiempo.

¹⁶¹ Sería del todo indistinto pensar en tres o cuatro actores, pues el problema persistiría. También podría plantearse el mismo problema entre las escenas limitadas por el XOPOY de los vv. 958-9. El informante se va de la escena en los vv. 951-4. Entretanto Carión y el hombre justo permanecen hasta el v. 958. ¿Podría ingresar en el 959 el actor que encarnaba al *sycophantes*, representando a

Hermes (1120 ss.), se ha destacado como una prueba de que ha transcurrido un tiempo considerable desde la instauración del nuevo orden. No es necesario, sin embargo, suponer que ello sucediera entre la llegada de la vieja y Hermes. De todas formas, el transcurso del tiempo dramático no ha sido una condición para la actuación del coro. Convalidamos, pues, las últimas dos indicaciones tardías de XOPOY, independientemente del tiempo dramático percibido.¹⁶²

Finalmente, Handley (1953) ha propuesto incluir un interludio coral entre los vv. 1170-1, aunque ningún manuscrito haya consignado esta posibilidad. Se trata de una situación similar a las precedentes. Nuevamente el coro trazaría los límites entre dos escenas ejemplares. Carión y Hermes ingresan en el v. 1170. En el 1171 llega el sacerdote, inmediatamente atendido por Crémilo en el v. 1172. No habría forma de representar ambas escenas en forma sucesiva, indistintamente con tres o cuatro actores. Doble motivo, entonces, para aceptar esta nueva propuesta: la necesidad de cubrir un tiempo escénico y de limitar, estructuralmente escenas contiguas. Se podría aducir, además, que, de negar este XOPOY, sería el único caso de escenario vacío sin performance coral en todo *Plutos*.¹⁶³

Concluimos de este modo que, con excepción del canto de la párodos, el coro ocupaba la escena entre los versos 321-2, 626-7, 770-1, 801-2, 958-9, 1096-7,

la vieja? Otro actor se necesitaría en el v. 965 para personificar a Crémilo. Aquí, si los actores fueran cuatro, el problema estaría resuelto y el canto del coro sería indiferente al respecto.

¹⁶² El tiempo dramático en la comedia antigua es extremadamente flexible. En razón de ser un referente que no puede ser mostrado, el tiempo no se deja captar con facilidad. Sus significantes son el espacio y el diálogo (Ubersfeld 1989). *Plutos* se inscribe en un tiempo histórico, el de la realidad cotidiana de su época, pero, al mismo tiempo, se proyecta un tiempo mágico, mítico, en el sintagma de la acción. Nos referimos al tiempo de la utopía, de la Edad de Oro. Este tiempo milagroso escapa a la lógica de la sucesión y el progreso. La contradicción entre ambas representaciones temporales está en la base de las inconsistencias ideológicas de la pieza. Por otro lado, la parodia trágica a la voz oracular de Apolo le otorga a los hechos de la comedia el signo de una fatalidad irreversible. Los personajes también dicen su tiempo: algunos *alazones* plantean la añoranza de un pasado que no es más que inmediato (cfr. v. 1046), información que da la pauta de la rapidez del cambio de situación. El momento de la consumación de la utopía se recuerda en la escena con el discurso de Carión. Por lo demás, las acotaciones temporales de la comedia remiten a un ritmo de acción vertiginoso (vv. 336, 354, 413s., etc.).

¹⁶³ Conocemos casos de escenario vacío sin interludio coral en el teatro de Aristófanes (cfr. Sommerstein 1984a: 142). Lo mismo ocurre en Menandro. El escenario vacío es una cláusula para el interludio coral, pero no es una regla reversible. En *Dyscolos* encontramos once casos de escenario vacío y el coro, obviamente, sólo ocupa este espacio cuatro veces. Sin embargo, en *Plutos*, cuya estructura ostenta una forma equilibrada, las actuaciones del coro en todos los casos de escenario vacío parece ser una constante.

1170-1.¹⁶⁴ Probablemente no todos los cantos corales tuvieran la misma extensión. Por otra parte, no habría ninguna relación entre el lapso temporal dramático y el lapso escénico cubierto por el interludio. No hemos aceptado la inclusión de XOPOY por razones exclusivamente técnicas, como la necesidad de ocupar el tiempo escénico del cambio de vestimenta. En todo caso el fenómeno debe explicarse de manera contraria. El autor manejó la distribución de los actores con mayor libertad porque contaba con la presentación del coro en ese preciso momento. Vale decir que la razón de la actuación del coro no era cubrir un vacío de la representación.

Aceptadas las siete intervenciones del coro, la obra queda estructurada en ocho partes. Cada una de ellas desarrolla una secuencia de la narración. La primera, correspondiente al prólogo, refiere la concepción del plan para restaurar la visión de Plutos; la segunda contiene el agón, punto clave en la resolución del conflicto; la tercera recupera para la escena, en forma de narración, la significativa curación de Plutos en el templo de Asclepio;¹⁶⁵ la cuarta expone frente a los espectadores la transformación de Plutos, imagen del triunfo del héroe. Las intervenciones quinta, sexta y séptima presentan las consecuencias de la nueva distribución de la riqueza en ámbitos diversos: el social, el amoroso y el divino. Finalmente, la octava reconcilia hombres y dioses para el cumplimiento pleno de la utopía.

No hay razón para equiparar cada una de estas partes a los clásicos actos, cuya noción se vincula estrechamente con la estructura de la comedia nueva. Para la época de Menandro, la división en actos constituye una convención externa al desarrollo de la obra. En *Plutos*, en cambio, la actuación del coro y la estructuración en partes todavía parece surgir de necesidades internas más que de condicionamientos previos. Incluso la extensión de cada una de las partes destacadas entre las odas del coro resulta extremadamente variable.

¹⁶⁴ Vale decir que coincidimos con Handley. Hunter (1979), por su parte, no acepta ninguna de las dos propuestas de los manuscritos bizantinos y Sommerstein (1984a) sólo la última de estas dos. Thiery (1986: 136) admite las siete indicaciones, pero observa que sólo tres (626, 801 y 1096) corresponden a una ruptura en la acción. Las otras cuatro sirven sobre todo para separar escenas.

¹⁶⁵ Cuando el episodio que produce el cambio de situación y el éxito del protagonista se lleva a cabo fuera de la escena, hay necesidad de integrarlo a la acción, porque es la causa que produce la quiebra entre el antiguo y nuevo orden. Cfr. en *Aves*, por ejemplo, vv. 1122 ss.

Reconocemos que es tentador buscar los antecedentes de la división en actos de la comedia nueva en la comedia antigua. Se ha llegado a suponer que este principio regulador podría también ser considerado una convención en las últimas comedias de Aristófanes. Sommerstein (1984a) defiende esta tesis y aplica el criterio de la división en actos a todas las comedias de Aristófanes. En las del siglo V, reconoce un número de actos que oscila entre cuatro y siete, aunque el número más común es el cinco.¹⁶⁶ Hamilton (1991), por su parte, corrige los criterios de Sommerstein, otorgándole a la performance del coro un rol más importante que el que le adjudica este último en la división de los actos. De acuerdo con su análisis, mayor cantidad de comedias alcanzan el número de los cinco actos y, por esto, cree demostrar que su criterio resulta más convincente.¹⁶⁷ Sin embargo, ambos autores, y específicamente con respecto a *Plutos*, acuden a criterios arbitrarios para llegar a resultados previamente acordados. Sommerstein, por ejemplo, considera que el canto coral de los vv. 770-71, cuya evidencia textual no puede negar, no obstante, no corresponde a una quiebra (“act break”), sino a una canción interna; de otro modo entiende que se fragmentaría la obra en partes demasiado breves. Sin embargo, se olvida de que la extensión no formaba parte de las condiciones que había estipulado para la determinación de las rupturas.¹⁶⁸ De la misma manera, rechaza los interludios de los vv. 958-9 y 1170-1 porque no transcurre un tiempo dramático considerable entre una y otra escena, pero, acepta sin reparos el del v. 321, aunque no haya una lapso sustancial. Hamilton considera válidos, sin cuestionamientos, los

¹⁶⁶ *Acarnienses* tendría seis actos, *Caballeros* cuatro, *Paz* cuatro, *Aves* siete, *Lisístrata* seis. A partir de *Thesmoforiantes* el número parece haberse fijado en cinco. Concluye Sommerstein (1984a): “To convert this structure into that which is standard in Menander, all that is needed is to fix the number of acts at five; to detach the chorus from the action, so that they neither sing nor speak within acts but only between them; to abandon the parabasis; and to make the lengths of acts more even” (p. 150).

¹⁶⁷ Hamilton encuentra que los criterios de Sommerstein no son objetivos ni están aplicados sistemáticamente. Compara con la tragedia y observa, por ejemplo, que durante los *stásima* de la tragedia no siempre el escenario está vacío. Para determinar la división en actos en la comedia del siglo V, Hamilton se vale de los interludios corales de la párodos, la parábasis y los *stásima*, virtualmente estos momentos siempre están precedidos por una salida y seguidos por una entrada de un personaje. De ese modo sólo una pieza tiene menos de cinco actos (*Paz*) y otra tiene seis actos (*Acarnienses*).

¹⁶⁸ Las tres condiciones que propone Sommerstein para determinar la división en actos en las comedias del s. IV son: escenario vacío, actuación del coro y período de tiempo para cubrir (p. 141). Para las comedias del siglo V, en cambio, toma en cuenta la párodos, la parábasis primera y la segunda, y todo canto coral que cubre un lapso sin intervención de los actores.

XOPOY propuestos por el *Venetus*, en vistas de que, de ese modo, la comedia queda ya dividida en los cinco actos que de antemano estipula como norma. A nuestro modo de entender, la noción de acto no es válida como criterio compositivo en la comedia de Aristófanes, en tanto no es una entidad aprehensible para el espectador, ni siquiera opera como un modo interno de organización de la acción dramática.¹⁶⁹

Como nuestro propósito es reconstruir una performance virtual de *Plutos*, queda por considerar el alcance de las actuaciones corales que hemos aceptado como válidas. De acuerdo con las evidencias textuales del interludio de los vv. 770-1 sobre el canto y la danza del conjunto de los coreutas, no habría razón para suponer que este modo de expresión se limitara a ese único momento. No obstante, en éste como en otros temas, no hay un acuerdo de la crítica sobre el modo de entender el alcance de estos pasajes. En la *Vita* de Aristófanes, por ejemplo, se afirma que los “XOPOY”, cuya autoría se remonta al comediógrafo, indicaban descanso de los actores y cambio de máscaras en momentos en que el coro no estaba disponible.¹⁷⁰ A partir de este testimonio, Beare (1954: 51) especula que las indicaciones de los XOPOY deben de haberse originado como una mera especulación del tipo de performance, quizá una danza sin palabras, que llevaba a cabo el coro. Su tesis primera es que los XOPOY de los manuscritos no son más que interpolaciones tardías que no reflejan para nada lo que ocurría en el escenario ateniense del siglo IV. En una época donde las obras dejan de ser libretos para llevar a la escena, XOPOY pasó a designar, para los lectores, el momento en que una pausa debía ser imaginada. No nos queda demasiado en claro por qué fueron insertadas, como afirma Beare, en lugares donde esas pausas eran impracticables.¹⁷¹

¹⁶⁹ No es cuestión de dividir arbitrariamente la comedia en cinco partes. La concepción del acto como unidad compositiva presupone todo un reacomodamiento de los constituyentes de la comedia.

¹⁷⁰ Πάλιν δὲ ἐκλελειπότες καὶ τοῦ χορηγεῖν τὸν Πλοῦτον γράψας, εἰς τὸ διαναπαύεσθαι /τὰ/ σκηνικὰ πρόσωπα καὶ μετεσκευάσθαι ἐπιγράφει “χοροῦ” φθεγγόμενος ἐν ἐκείνοις, ἃ καὶ ὀρώμεν τοὺς νέους οὕτως ἐπιγράφοντας ζήλω Ἀριστοφάνους. (XXVIII.55-58).

¹⁷¹ Beare, por lo tanto, no niega la actuación coral, sino la relación que pueda tener esta actuación con la presencia de los XOPOY en los manuscritos.

En *Plutos*, la presencia del coro, desde el comienzo hasta el final, es un dato indiscutible.¹⁷² El corifeo pronuncia tres líneas de docmios (vv. 637, 639-40), manifestación clara de su regocijo en momentos de la recuperación del dios, que enmarcan con tono trágico elevado el milagro de la curación y, al mismo tiempo, preanuncian el clima festivo de la segunda parte de la pieza.¹⁷³ Por lo demás, el corifeo dialoga con los actores en los vv. 328-331, en su primer encuentro con Crémilo, donde se declaran aliados de su proyecto. En los vv. 631-2 recibe a Carión cuando llega del templo, y en los vv. 962-3 acoge a la vieja cuando ésta se acerca a la casa del héroe. Finalmente, los coreutas cerrarían convencionalmente el éxodo (vv. 1208-9, tetrámetros anapésticos), con una canción (ᾄδοντας).¹⁷⁴ Especial atención merece el hecho de que todavía pronuncien los dos versos del katakeleusmós en tetrámetros anapésticos (vv. 486-7), exhortando a Blepsidemo y Crémilo a vencer en el debate. Podría decirse que sólo se respeta una convención, sin motivos internos. Nos parece mejor pensar, en cambio, que se trata de un coro atento, observador de la acción y, en momentos como éste, simbólico participante.¹⁷⁵

Descontada su presencia, pues, resulta improbable que guardara silencio cuando quedaba solo en la escena. La vigencia del coro durante todo el siglo IV es un hecho corroborable. Las evidencias textuales aseguran su pervivencia en las comedias posteriores a *Plutos*: los fragmentos ofrecen parlamentos atribuibles al canto de un coro, sea por su temática, como por su métrica.¹⁷⁶ Existen inclusive pasajes que demuestran, a través del diálogo, la interacción entre actores y

¹⁷² Sólo ha sido cuestionada su participación en los interludios líricos. Sutton (1990: 92) inclusive sugiere que, dada la extensión de *Plutos* -que no es una obra breve- podría deducirse que nunca ha tenido interludios corales.

¹⁷³ Cfr. docmios de igual función en *Nubes* vv. 1153ss. Allí, la monodia de Estrepsiades es paródica, aunque se desconoce la fuente parodiada (Cfr. Parker 1997: 68).

¹⁷⁴ Un cierre similar en *Acamienses*, donde el coro anuncia una canción que no acompaña al texto. Concluyen, en cambio, con canción expresa, *Avispas*, *Paz* y *Aves*. Para Russo (1994: 232) es claro que el coro no canta durante el éxodo: el corifeo promete una canción, pero se lleva a cabo fuera del teatro, en la procesión hacia la Acrópolis.

¹⁷⁵ Llamen la atención sobre la presencia del coro en la *orchestra*, los vv. 627-30, 802, 959, 1171. En todos estos casos, el coro presta oídos a las palabras del actor en escena.

¹⁷⁶ Hunter (1979) comenta varios fragmentos que evidencian la participación del coro en estas comedias. Ellos son el fr. 25 E de Timocles, el fr. 5 E de Heniochos, el fr. 237 E y 41 E de Alexis, el fr. 12 E y 13 E de Anaxilas y los fr. 104 E y 105 E de Eubulo.

coro.¹⁷⁷ Estos datos insustituibles se completan con las pruebas de textos de variados géneros, como la oratoria forense y la filosofía, que dan cuenta sobre la vitalidad del coro en la escena cómica del s. IV, sobre todo en relación con la existencia de la *choregia*, y con las pruebas arqueológicas, como las inscripciones o las representaciones pictóricas de escenas cómicas con coros.¹⁷⁸

Maidment ha resultado el defensor más vigoroso de la teoría del canto y la danza en los interludios señalados por los manuscritos. Las frases XOPOY M[EΛOΣ]¹⁷⁹ y KOMMATION XOPOY sugieren lírica de alguna clase, por lo que llega a especular que sea la danza -y no el canto- la que se hubiere deteriorado.¹⁸⁰ Se opone Maidment a todos aquellos que han defendido la tesis de que XOPOY se refería con exclusividad a la danza coral, con o sin acompañamiento de flauta, como Kähler¹⁸¹ o Holzinger.¹⁸² La tesis de la disminuida participación del coro se ha fundamentado, por lo común, en causas de tipo económicas. En la actualidad, en cambio, se acepta mayormente la existencia de una prosperidad económica módica en la Atenas del siglo IV, por lo que estas especulaciones carecerían de sustento.¹⁸³ Las evidencias demuestran que, contrariamente a lo imaginado, las limitaciones financieras alcanzaron al teatro cómico del siglo V y no al del cuarto.

¹⁷⁷ Por ejemplo, el fr. 239 KA de Alexis (*Trophonius*), los fr. 2 KA (*Ancalion*) y fr. 7KA (*Amaltheia*) de Eubulo. Del mismo autor *Stephanopolides* (fr. 102-3 KA) recibe su nombre del coro que representa a vendedores de guinarlas. Cfr. otros ejemplos en Rothwell (1995:112).

¹⁷⁸ También las evidencias arqueológicas revelan la interacción entre el coro y los personajes. Comentan monumentos arqueológicos y vasos que representan esta situación, Sifakis (1971), Rothwell (1995: n. 65 113) y Taplin (1993: 55-63), entre otros. Esta interacción se pierde en la comedia nueva.

¹⁷⁹ En unos papiros de una tragedia del s. IV hay dos pasajes de yambos separados por XOPOY M (ver Maidment 1935: 12).

¹⁸⁰ Posición contraria a la de Sifakis (1971), que considera que el coro en el siglo IV actuaba la párodos como personaje y luego se dedicaba con más énfasis a la danza.

¹⁸¹ Kähler (*De Ar. Eccl.*, Jena 1889) limitaba la performance del coro al éxodo y la párodos. Los restantes XOPOY indicaban, según su opinión, solos de flauta. Antes Enger y Arnoldt habían postulado una danza con acompañamiento de flauta. Citados por Maidment (1935: 11).

¹⁸² Holzinger interpreta que XOPOY sólo se refiere a la danza del coro. Comenta sobre el XOPOY de los vv. 321-22 de *Phutos*: "Es handelt sich also nur um die Ankündigung eines chortanzes, den man sich der freudigen Stimmung entsprechend vorstellen muss" (p. 126). Mantiene la misma idea para la actuación del coro en el v. 771: "ist die Erklärung eines Grammatikers, der sich unter XOPOY die Anzeige eines Choresanges vorstellte. Ebenso geht ὄρχημα χοροῦ auf die Vorstellung zurück, dass hier der Chor nur einen Tanz aufführt, den wir Freudentanz nennen dürfen. Alten Überlieferung war keines von beiden, sondern nur XOPOY, wie in der Σαμία. (pp. 236-7) Seguido por Russo (1994: 232), para quien resulta inadmisibles que el coro, que ha renunciado a la oda introductoria del agón, cante en el resto de las indicaciones. Concluye que en esta comedia el conjunto de los coreutas se limitan a danzar, mientras el corifeo es el único que canta y sólo una vez (en la párodos).

¹⁸³ Crfr. Rothwell (1995: 101)

La *synchoregia*, por ejemplo, habría terminando hacia el 394.¹⁸⁴ El número de comedias representadas, momentáneamente reducidas a tres durante la guerra del Peloponeso (426-1, 415-404),¹⁸⁵ vuelve a su número tradicional de cinco para el 388. Tampoco es un dato comprobable la disminución en el número de coreutas como consecuencia de la depresión financiera de la época o el consecuente deterioro del rol del coro en la comedia.¹⁸⁶

El fenómeno de la sustitución de los cantos corales por la palabra XOPOY ha ido de la mano de la completa desaparición de la parábasis en las comedias del s. IV.¹⁸⁷ Ninguna de las dos últimas comedias conservadas de Aristófanes contiene parábasis.¹⁸⁸ A lo largo de la producción de Aristófanes la estructura formal de la parábasis se transforma lentamente.¹⁸⁹ La reducción del número de versos comienza con *Paz*,¹⁹⁰ cuya estructura carece de epírrhema y antepírrhema, y se

¹⁸⁴ La existencia de la *synchoregia* está atestiguada por los datos epigráficos y el *sch.* 404ss. de *Ranas*. Maidment (1935) postula su anulación para esa fecha sobre la base de pasajes de la oratoria forense (de Demóstenes y Lysias). Entiende el hecho de manera inversa a la habitual: la abolición de la *synchoregia* surge como resultado del decreciente papel dramático del coro. El *choregos* no necesitaba gastar tanto dinero y por eso no fue necesario compartir los gastos.

¹⁸⁵ Analiza detalladamente el tema Mastromarco (1975).

¹⁸⁶ Hay evidencias de este hecho sólo fuera de Atenas (cfr. Rothwell 1995: 109). A Maidment (1935: 23) le parece probable que el coro redujera su número de 24 a 15 coreutas hacia la segunda mitad del s. IV. De todos modos la observación no atañe a *Plutos*.

¹⁸⁷ Maidment (1935) interpreta el fenómeno de la siguiente manera: "The chorus was suited to the Agora, but not to the fireside; and the more intimate, the more individualized comedy grew, the smaller grew the importance of the chorus. It had been vital to Old Comedy, admittedly; but Old Comedy had died with the Empire, and circumstances made innovation inevitable. (...) The weakening of interest in the issues of the moment killed the *Parabasis*: the growing incongruity between chorus and characters who were primarily individuals instead of Athenians killed the *Syzygy*. There remained the *Parodus* and *Exodus*, which must have grown increasingly formal with the passage of time, and a number of interludes labelled XOPOY which had no part in the development of the plot at all." (p. 8)

¹⁸⁸ Según Platonio, *Eolosisón* tampoco tendría interludios corales. En *Asambleístas* todavía es posible encontrar discursos de naturaleza parabásica (vv. 1154-60). La intervención coral en su conjunto se diferencia de la de *Plutos*. El coro toma mayor parte en la acción: mujeres votan y sin ellas Praxágora no podría llevar a cabo su plan exitosamente.

¹⁸⁹ Según Hubbard (1991), los elementos constitutivos de la parábasis sufrieron cambios y experimentaciones en el metro, la forma y el contenido desde la época de Cratino. Las primeras parábasis, contrariamente a lo que se supone, tienen muy poca invectiva personal, por lo que Hubbard no encuentra ninguna semejanza con la *aischrologia* cúlrica. Otro tema muy discutido en relación con la parábasis es su similitud estructural con el agón. Mientras Gelzer (1960) cree que las semejanzas son sólo accidentales, Sifakis (1971) le concede al agón la primacía, porque considera que allí la forma epírrhemática es necesaria en tanto representa un debate entre dos partes.

¹⁹⁰ La segunda parábasis tiene epírrhema y antepírrhema.

va haciendo más breve hasta *Ranas*.¹⁹¹ Para Hubbard (1991: 246) las parábasis truncadas e integradas como las de *Aves* y *Ranas* no deben entenderse como una decadencia de la forma, sino como una experimentación, sobre todo si tenemos en cuenta que parábasis como la de *Acarrienses* o *Paz* se continuaron escribiendo en los años 410 y 400.¹⁹² Paralelo al cambio formal, se produce un claro desplazamiento temático. En un primer momento, el coro se dirige a los espectadores en nombre del poeta, ya sea como coro cómico, ya como ciudadano. En un segundo momento, los coreutas conservan su punto de vista de personajes dramáticos y la parábasis aparece más integrada a la acción dramática. Vale decir que el contenido de la últimas difiere considerablemente de sus antecesoras.¹⁹³ Sin duda fue uno de los componentes más dinámico del género y el que mejor abasteció la expresión política y artística del comediógrafo.

Pero la parábasis constituye normalmente solamente un cuarto de los cantos del coro en su conjunto y no puede identificarse con el contenido político de la comedia, pues se continuaron produciendo comedias con temas políticos en el siglo IV, como *Filipo* de Mnesimaco y *Dionysius* de Eubulo y hay comentarios políticos en comedias con temas no políticos, como *Soldado* de Alexis.¹⁹⁴

La estadística nos muestra una clara declinación de la participación del coro entre *Acarrienses* y *Plutos*. En el primer caso el canto del coro ocupa, sobre el total de líneas de la comedia, el 25 % de la pieza. En *Plutos*, en cambio, sólo el 4%.¹⁹⁵ Sin embargo, la proporción es falaz. Si pudiéramos incluir el número de versos que los XOPOY señalan, sin lugar a dudas el porcentaje aumentaría con

¹⁹¹ Cfr. Ussher (1979: 9-11). En *Thesmoforiantes* la parábasis central no tiene lírica y en *Ranas* se omiten las tres primeras partes.

¹⁹² Cfr. Aristófanes fr. 30-31, 58-59, 264-65, 347-48, también fragmentos de Éupolis y Platón el cómico. Todas referencias ofrecidas por Hubbard (1991: 246).

¹⁹³ Se asocia esta tendencia con la despolitización de la comedia en su conjunto, fenómeno observable desde *Avispas*. La parábasis era originalmente la parte de la pieza donde el comediógrafo expresaba su punto de vista político.

¹⁹⁴ Cfr. Arnott (1972: 69 ss.). Los temas de ridículo alcanzaban a las doctrinas de la época, como el pitagorismo y el platonismo. Maidment (1935: 6-7) también ofrece numerosos ejemplos de obras con asuntos políticos, producidas entre el 400 y el 392 (*Demotyndareus* de Polyzelus, el *Rhinon* de Achippus, *Embajadores* de Platón y *Cinesias* de Strattis). Estas evidencias dan por tierra dos presupuestos de los antiguos: la vinculación de la invectiva política con el coro y con la comedia antigua en general. "The old violent abuse certainly becomes much rarer but does not die altogether and we shall find good reason for interpreting many passages of Middle Comedy as political; in New Comedy the evidence is slighter." (Webster 1953: 1-2)

¹⁹⁵ Sobre el porcentaje de los cantos corales en la totalidad de las comedias de Aristófanes, ver McEvilly (1970: 258).

creces. Con comodidad podría superar a *Caballeros* (13 %) y *Nubes* (12 %), dos de las comedias más antiguas. Podrá objetarse el limitado grado de vinculación de los cantos estipulados por los XOPOY, pero el análisis de los interludios de *Plutos* ha demostrado que al menos dos de sus odas tendrían conexión con el desarrollo narrativo. Por otra parte, como ya hemos señalado, no todos los cantos corales de la obra de Aristófanes guardan una relación cercana con las comedias a las que pertenecen. Consideramos que en *Plutos* la ausencia de los interludios no es razón suficiente para especular sobre su independencia temática, y mucho menos informa sobre la autoría de los mismos.¹⁹⁶ Se han encontrado papiros del siglo II con *Bacantes* de Eurípides que no registran los coros de la misma (Rothwell 1995). De todas formas, no puede negarse la suposición de que muchas de estas participaciones corales correspondan a *embólíma*¹⁹⁷ (cantos corales independientes) en lugar de los tradicionales *estásima*, una influencia que pudo provenir de la tragedia, o bien pudo haberse desarrollado en forma paralela en ambos géneros.¹⁹⁸

Desde *Aves* hasta *Ranas* el número de líneas líricas evidencia un notable incremento. A la par, se advierte una tendencia a la experimentación, tanto en la métrica como en la estructura (liberación de la posición y la forma estrófica, mezcla de metros, aproximación a la canción libre). Bien podrían los interludios indicados por los XOPOY continuar la misma tendencia. En el siglo IV la actuación, como la escritura musical, devienen más profesionalizadas. La sofisticación del nuevo ditrambo refleja este fenómeno.¹⁹⁹ Podría deberse a este hecho la desaparición de los interludios corales en las comedias del siglo IV. El

¹⁹⁶ No piensa del mismo modo Perusino (1986): "Proprio perché non furono composte da Aristofane, le canzoni-intermezzo delle *Donne a parlamento* e del *Pluto* non ci sono pervenute" (p. 66). Fundamenta su hipótesis con la permanencia de la párodos, debida al hecho de haber sido compuesta por el autor.

¹⁹⁷ Los *embólíma*, según Aristóteles (*Poética* 1496a29), fueron creación de Agathón. Los coros de *Helena* e *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, especialmente, presentan este tipo de interludio lírico.

¹⁹⁸ Se ha reconocido la influencia de la tragedia, especialmente la de Eurípides, en algunos de los rasgos de la lírica del último Aristófanes, como en la variedad métrica, el astrofismo, la inclusión más frecuente de monodias y *amoibaia*. Hacia finales del siglo V, las innovaciones alcanzaban, además de la música, a la danza.

¹⁹⁹ Cfr. Henderson (1995: 180). Para Silk (1980) la ausencia de cantos corales en las últimas comedias de Aristófanes se debe a la decadencia de los *standards* de la educación coral y a la influencia de la nueva música: "(...) high poetry, as the handbook say, 'declined', not in bulk, but in prestige and (to the best of our knowledge) in quality; and tragedy along with the rest. Serious lyric

único canto coral del *Plutos* sorprende por su sencillez, pero no es éste un fundamento para afirmar que el resto de las odas guardase semejanza en este aspecto. Se podría especular que éstas no se transmitieron debido a sus complejidades, resultaban entonces opcionales según la demanda,²⁰⁰ y no eran totalmente inorgánicas. En algún momento el texto dejó de ser el libreto de la performance para convertirse en el libro destinado a un público lector.²⁰¹ Ya los alejandrinos desconocían las copias que contenían esas canciones. Ninguna hipótesis parece más valedera que las otras.²⁰²

3. Conclusiones

La estructura formal de *Plutos* no se aparta del patrón básico de las convenciones formales de la comedia antigua. La ausencia de la parábasis responde a una tendencia de progresiva reducción e inserción en la temática de la pieza, proceso que culmina con su total desaparición en las comedias del siglo IV.²⁰³ Párodos y parábasis son los dos momentos fundamentales donde la

poetry, in all its contexts, suffered a particular decline, thanks to the cumulative effects of the New Music and its subversion of the world.” (p. 148)

²⁰⁰ Las condiciones de producción pudieron haber ejercido una fuerte presión en la transformación del género. La reposición de obras en distintos lugares implica un nuevo mercado “internacional” y una demanda de obras más transportables, con menos referencias metateatrales directas y una actividad coral reducida. Slater (1995) relaciona la decadencia del coro con la tendencia creciente a mantener la ilusión escénica. Finalmente, la transformación de la arquitectura teatral, que reducía la posibilidad de intercambio entre coro y actores, favoreció esta tendencia.

²⁰¹ Sommerstein (1984a: 140) postula que los que preparaban la versión de lectura de estas obras teatrales, podrían tener la opción de omitir aquellos cantos que no eran integrales a la obra. La omisión del canto del verso del 771 de *Plutos* sólo puede explicarse como un error. Compartimos la posibilidad de pensar en ediciones preparadas para la lectura, sólo que no nos parece indispensable considerar que los cantos omitidos fueran irrelevantes. Quizá correspondían a interludios, que, por el tipo de composición, sólo podían adquirir un significado pleno en la ejecución.

²⁰² Según Dover (1972: 69), de los vv. 529-30 de *Caballeros* se podría aducir que los interludios corales de las comedias circulaban como canciones populares, desvinculadas del texto que en un comienzo las contenía. De este modo, una misma canción podría haber abastecido distintos “intermezzos” corales. En este contexto, el público podía requerir viejas canciones, independientemente del contenido de la comedia. Especula, también, que en el caso concreto de Aristófanes, pudo haberse producido un desplazamiento de interés hacia la sátira social y el realismo por propio interés, o bien ante la observación de que una merma del elemento tópico (vinculado para Dover con el canto del coro) obraría a favor de una mayor popularidad en el mundo griego.

²⁰³ El poeta era totalmente libre en la utilización de las formas fijas (agón y parábasis) y podía adecuarlas a la acción o a la temática de la comedia. “Io preferirei piuttosto parlare di piena libertà,

máscara del coro desarrolla su rol principal. *Plutos* sólo retiene la párodos, por lo cual el coro parece cumplir un papel más reducido que en comedias anteriores. Sin embargo, desde el punto de vista del contenido, sugestivamente la párodos se apropia de tres rasgos parabásicos. Por un lado, se desvincula temáticamente de la comedia para poner en escena la parodia al ditrambo el “Ciclope” de Filoxeno de Cythera, en lo que puede considerarse, al menos tangencialmente, una crítica burlesca a un género en boga.²⁰⁴ Por otro lado, abunda en referencias metateatrales y alude a hombres reales de la Atenas de su época, produciendo una quiebra de la ilusión escénica y dejando al descubierto los procedimientos de la actuación y la mimesis actoral. En las parábasis el coro se despojaba de sus máscaras y se adelantaba (*parabainein*) hacia los espectadores, provocando efectos similares. En tercer lugar, el coro se autopresenta en reducidas líneas en relación con el protagonista y con el proyecto utópico del mismo.²⁰⁵

Por otra parte, la parodia al ditrambo se ajusta perfectamente a la tendencia conservadora del género cómico antiguo, ideológicamente opositor a las innovaciones que rompen con la tradición en cualquiera de sus campos - intelectual, dramático o, como en este caso, musical.

La versión de *Plutos* que se ha conservado no es la completa. Los interludios corales indicados por XOPOY en los manuscritos han sido eliminados por azarasas razones que desconocemos. Pero este hecho no nos convalida a presuponer su desvinculación de la intriga de la pieza, pues hay evidencias textuales del papel orgánico de uno de estos cantos. Lamentablemente no hay forma de recrear su temática, pero es muy probable que entre las divinidades normalmente invocadas y celebradas en las odas, Asclepio, un dios recién llegado al panteón griego, ocupara un lugar preponderante.

da parte di Aristofane, nell'uso delle forme, per la realizzazione del contenuto e dei suoi scopi artistici e drammatici”. (Newiger 1957: 19-20)

²⁰⁴ En las primeras parábasis, sobre todo, Aristófanes, no sólo ponderaba su arte sino que criticaba el de sus competidores. Hubbard (1991) considera que tres son los rasgos parabásicos fundamentales: su carácter extradramático, autocrítico e intertextual.

²⁰⁵ Comparar, por ejemplo, *Nubes* vv. 518-9 y *Aves* vv. 688-91, con *Plutos* vv. 258, 272 y 281. Prólogo y párodos compartirían esta función. La presentación del coro en la parábasis resulta una autoglorificación dirigida a la audiencia, mientras se suspende el desarrollo cómico. Algunas teorías interpretaron la parábasis como la párodos original del coro. Sifakis (1971: 71), desdeña esta hipótesis (distingue el tetrámetro anapéstico de los anapestos de marcha, frecuentes en las *parodoi* trágicas). Dos *parodoi* tienen notables rasgos parabásicos: la de *Ploutoi* de Cratino y la de *Ranas*.

Preferimos hablar de un nuevo rol del coro, tendiente ciertamente a dividir la obra en partes -pero no todavía en lugares fijos de la historia-, antes que afirmar su decadencia o su disminuida participación. Bien podría suceder, como especula Rothwell (1995: 116), que un tipo de comedia con poca actuación coral, cuya existencia se vio oscurecida por la supervivencia de la obra política de Aristófanes, tuviera una larga tradición en Grecia. Es decir que puede haberse sobrestimado la importancia del coro en la comedia del siglo V. Por unas razones o por otras, la posición aparentemente expectante del coro no es razón suficiente para encasillar a *Plutos* dentro del género cómico medio, pues ese criterio nos llevaría a hacer lo mismo con *Ranas*, cuyo coro cumple un rol decisivamente observador.²⁰⁶

En *Plutos*, la interacción coro-actor muestra una integración orgánica del coro en la obra. Cada una de sus actuaciones cumple una función dramática y no sólo técnica y su presencia se encuentra plenamente justificada por su valor metonímico.²⁰⁷ Representa al conjunto del campesinado ateniense, que vivía en la pobreza, víctima de su honradez. Su convocatoria por parte de Crémilo da crédito a su intención de compartir la riqueza. Queda integrado por el propio héroe a su proyecto, como protectores y salvadores del dios:²⁰⁸

᾽Ωπως δέμοι καὶ ἄλλα συμπαραστάται
ἔσεσθε καὶ σωτήρες ὄντως τοῦ θεοῦ.(vv. 326-7)

No creemos que se pueda prescindir de su presencia, como algunos especialistas han sostenido. Su participación convierte el reclamo individual de Crémilo en un reclamo social.²⁰⁹

Hemos incorporado a nuestro análisis de los componentes formales de la comedia la noción de “estructura funcional”, para relacionar la forma con la dimensión narratológica. En este aspecto *Plutos* no se aparta un ápice del resto

²⁰⁶ No es posible tener una acabada impresión de lo que significaba la participación del coro en la comedia media del siglo IV. Ha quedado demostrada su vigencia y muy lentamente debe haber evolucionado hasta alcanzar su papel accesorio en las obras de Menandro.

²⁰⁷ Usamos los términos “metonimia” y “sinécdoque” indistintamente. La delimitación semántica entre ambos suele ser muy sutil: la metonimia sería una figura que nace de la reflexión, en tanto la sinécdoque surgiría de la percepción.

²⁰⁸ La alianza con Crémilo queda explícita por la presencia de σύν (συμμάχος, v. 220 y ξυγγεώργους, v. 223) y μετά (μετέχω, v. 226).

²⁰⁹ Es del todo probable, entonces, que los campesinos tuvieran las mismas máscaras que la de Crémilo, lo que crearía una fuerte solidaridad entre ellos.

de las comedias de Aristófanes. Por el contrario, su estructura funcional repite los esquemas de *Acarrienses* y *Paz*, especialmente.

No negamos la evolución del género cómico, sólo nos oponemos a considerar que ese cambio haya sido rectilíneo.²¹⁰ Tampoco debió de obedecer a presiones externas, políticas o económicas exclusivamente. El análisis de los componentes formales y funcionales de *Plutos* no ha ofrecido pruebas evidentes de su pertenencia al género medio. Muchas veces ha sido encasillada como un producto de la transición exclusivamente por motivos cronológicos; la mayoría de sus peculiares características pueden explicarse como la adhesión a otro tipo de modelo dentro del género cómico antiguo.

Hemos dejado de lado, deliberadamente, la valoración estética de la comedia. No podemos juzgar a *Plutos* con nuestros parámetros estéticos, ni determinar su valor en la historia de la literatura por su capacidad de estimular nuestro "gusto". Por esto resulta del todo irrelevante para nuestra investigación el hecho de que, de todas las piezas de Aristófanes, sea la que menos agrada a los críticos modernos.²¹¹ No ignoramos que, sin embargo, es una carga que se debe saber sobrellevar.

²¹⁰ En los mecanismos históricos de la evolución literaria, preferimos hablar de rupturas y trastocamientos y eliminar la noción de desarrollo por la de desplazamiento, como lo hace Tinianov. Slovski llamó a esta evolución a saltos "la marcha del caballo", en alusión a los movimientos de la pieza de ajedrez.

²¹¹ Se ha convertido en una observación constante de la crítica: "It is certainly significant that the *Plutus*, which seems to us moderns about the weakest of Aristophanes' plays, should on the whole have been the most popular in later antiquity" (Murray 1965: 210); "Delle commedie di Aristofane, il *Pluto* è oggi quella che meno piace, che suscita minore, non dirò entusiasmo, ma consenso" (Albini 1965: 427); "This play [Wealth], to modern taste the lest attractive and interesting (...)" (Dover 1972: 226).

CAPÍTULO II

LOS PERSONAJES

1. Acerca de los personajes

El personaje¹ constituye un objeto de análisis privilegiado en el campo de los estudios literarios. En el caso particular del teatro clásico, la presencia física del comediante (intérprete), que no puede escapar a la imposición de una mimesis, convierte al personaje en el elemento vertebrador de la acción: en apariencia todo lo dice, lo hace o lo sufre el personaje.² Nuestra propuesta de análisis lo considera como una confluencia de funciones que, junto con otros signos de la representación, genera la construcción de los sentidos de la obra.³

El sistema de semiosis de la performance teatral es altamente complejo y difiere del sistema de comunicación de otros géneros. El comediante, como cualquier otro elemento de presencia escénica, es signo de signo.⁴ En la comedia griega, el proceso semiótico se complica aún más cuando el personaje habla como actor –y no como personaje. De este modo, deja al descubierto frente al

¹ Preferimos el uso de la palabra “personaje” a la palabra “carácter”, porque “carácter” implica coherencia, consistencia e individualidad, tres rasgos que son ajenos a la configuración del personaje cómico. Goldhill (1990), por su parte, propone adoptar el término “figure” tomado de Barthes (1989⁵), en el sentido de una red (“network”) impersonal de símbolos combinados bajo un nombre propio, como una forma de cuestionar la validez de tratar a los personajes como si fueran personas reales. Usaremos “personaje” y “figura” indistintamente.

² No desconocemos ni las polémicas que se han generado alrededor del concepto de personaje en el campo de los estudios literarios, ni las propuestas de creaciones dramáticas sin personaje. Consideramos, empero, que muchas de estas posiciones extremas, como la de Rastier en el campo de la teoría (*Essais de sémiotique discursive*, 1974, citado y comentado por Ubersfeld, 1989: 85-91) se vinculan especialmente con las producciones literarias y teatrales del siglo XX.

³ Ubersfeld (1989), por ejemplo, define al personaje como una unidad semiológica provisional, formada por unidades inferiores a él mismo que, como el átomo, pueden entrar en composición con otros elementos (p. 90).

⁴ Bogatyrev (1971) llama la atención sobre el hecho de que el traje de un personaje, o el decorado, por ejemplo, representan varios signos al mismo tiempo (nacionalidad, situación económica, etc.). Por otra parte, la relación del espectador con los signos del teatro difiere de la relación de un hombre con un sujeto real. Estas nociones se relacionan con el proceso de *square semiosis* que Eco señala en el desplazamiento del signo teatral, considerado primeramente como real (objeto), transformado luego en signo, para referirse nuevamente a un objeto. (Citado por De Toro, 1987: 88).

espectador su *métier* actoral y superpone dos ficciones que contrastan entre sí. El comediante presente en la escena no resulta el referente de la voz del actor:⁵ se distancia del personaje y del actor, a los que solo ejecuta y con los cuales no se confunde.⁶ El uso de la máscara y de una vestimenta peculiar altamente convencionalizada ayuda a producir esta disociación entre personaje y comediante. Por lo demás, un mismo actor puede ejecutar varios personajes.

En nuestro análisis, otorgamos a la acción la supremacía sobre el agente, a la manera aristotélica.⁷ Este presupuesto, empero, no invalida el cuestionamiento acerca de la posibilidad de la construcción de una “psique” del personaje, atendiendo principalmente al hecho de que muchas veces su discurso remite a un referente psicológico. Sin embargo, estamos lejos de la ingenuidad de entenderlo como la copia sustancial de un ser biológico.⁸ El diálogo sigue siendo nuestra principal fuente de información para el estudio de los personajes, sin embargo trataremos de reconstruir signos virtuales de la apariencia y de las actividades del actor -las lingüísticas, paralingüísticas, gestuales y proxémicas-, no sólo a partir del texto conservado,⁹ probablemente el libreto de la pieza, sino también a partir de las evidencias arqueológicas, las que sin duda posibilitan una

⁵ Adherimos a Muecke (1977) que interpreta la voz del actor, que forma parte del discurso dramático creado por el autor, como la introducción de una segunda ficción dramática en la obra. “The fiction may therefore be interrupted and be shown to be fiction by being contrasted with the ‘reality’ of the performance. But when the illusion (in this sense) is broken, what happens is that a second fiction is introduced into the play. The ‘actor’ we now see is just as much a character of a play as was the character of the first fiction” (pp. 55-6). La problemática se vincula con el tan discutido tema de la ilusión dramática. Sifakis (1971: 7-14) ha planteado la imposibilidad de postular su vigencia en el teatro antiguo. La máscara, los trajes, los movimientos, el metro, la música son, ante todo, autorreferenciales. Por su alto grado de convencionalidad advierten al espectador de su condición y producen un efecto de distanciamiento. Más de un crítico ha relacionado la comunicación entre el actor y el espectador en la comedia aristofánica con el “efecto de alienación” brechtiano (cfr., por ejemplo, Bain 1977, McLeish 1980, Silk 1990).

⁶ “Toda la sucesión evolutiva del teatro occidental se caracterizará por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se va a identificar más y más con el actor que lo encarna” (Pavis 1990: 355).

⁷ Nos referimos a la famosa definición de la tragedia como mimesis de acciones y no de caracteres: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας <καὶ κακοδαιμονίας. (...) Οὐκοῦν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. (*Poética* 1450a 16-17, 20-22)

⁸ “A fundamental difficulty for any psychological approach to character in a literary text –even or especially when the characters are embodied by actors on a stage- is their ineradicable *difference* from an individual patient with subconscious, a history, a family (with subconsciences and histories)” (Goldhill 1990: 106).

⁹ El fenómeno de la redundancia (diversos significantes que apuntan al mismo significado) es el que permite rastrear los signos no lingüísticos en el diálogo de los personajes. Lo que se muestra, muchas veces, se asocia con lo que se dice.

mejor comprensión del fenómeno de la representación cómica en la Atenas de los siglos IV y V.¹⁰

2. Niveles de manifestación

La distinción entre *sujet* y *fábula*,¹¹ los dos niveles de análisis de los discursos narrativos propuestos por el formalismo ruso, apunta al reconocimiento de estructuras profundas y superficiales en el texto. En correspondencia, los personajes, que tienen una manifestación léxica fácilmente reconocible en la superficie textual (estructura superficial), pueden ser objeto también de un análisis más abstracto en el ámbito de la estructura profunda. Un mismo personaje puede ser abordado desde variadas perspectivas y nos pareció ésta una manera ordenada de interpretar el significado de su presencia, sus relaciones y sus acciones. El análisis del discurso (diálogo), en el capítulo III, completará parte de este estudio. En lo posible, trataremos de evitar superposiciones entre los diversos apartados, pero, en algunos casos, será del todo inevitable. Sucede que el personaje, en la interacción de su aspecto semántico (presentado ante el espectador es ícono de su apariencia en la ficción) y semiótico (se integra en el sistema de signos más complejo de la performance),¹² tiene la prerrogativa de poner en funcionamiento la significación teatral misma, y, por lo tanto, su análisis desborda su estricta problemática.

¹⁰ Nos han sido de utilidad para este tema los trabajos de Killeen (1971), Dover (1975), Sparkes (1975), Dearden (1976) (1995), Bain (1977), Webster (1978³), Stone (1984²), Taplin (1987) (1993), Groton (1990), Green (1994) (1995a), (1995b), Green & Handley (1995), entre otros.

¹¹ Los dos niveles recibieron distintos nombres y no siempre son equiparables. Todorov opuso "historia" a "discurso", Genette, "relato" a "historia", Greimas, "nivel aparente" a "nivel inmanente", la crítica americana tradujo estos términos por *plot* y *story*. Segre consideró la bipartición como insatisfactoria y propuso una tripartición entre "discurso" (nivel de la enunciación), "enredo" (organización del contenido de un texto narrativo) y "fábula" (organización de la historia según un orden cronológico de causa-efecto).

¹² Cfr. Pavis (1990² : 358).

2.1. Actantes

The representation of a fictional figure is
(over)determined by the fictional narrative in which the figure plays a part.
Goldhill (1990: 108)

Ya hemos manifestado, a propósito de la estructura interna de la comedia, la posibilidad de inferir una macrosecuencia narrativa que abarque la totalidad de las piezas de Aristófanes. Esta estructura funcional, como la hemos denominado, opera en la estructura profunda del texto. Con respecto a los personajes, el modelo actancial es el que permite una mejor interpretación de su sintaxis en este nivel abstracto del análisis.¹³

La narrativa profunda de la comedia antigua presenta la estructura básica del relato de “búsqueda”, de gran influencia en la literatura de todos los tiempos. El héroe cómico ocupa frecuentemente la función del Sujeto¹⁴ actancial,¹⁵ cuya imaginación le permite alcanzar el objeto deseado, que podrá otorgar beneficios a su propia persona, a su círculo familiar o a la sociedad toda, los que pasan a formar parte de los Destinadores. Los Oponentes al héroe mayormente se corporizan en los antagonistas del agón, espacio fundamental de la comedia. Constituye una variable la presencia o ausencia de Ayudantes. Muchos de los héroes aristofanescos actúan en soledad, como Diceópolis o Trigeo. La casilla más heterogénea resulta, sin duda, la del Destinador; es la que permite crear diversidad en oposición a la monotonía que generaría la repetición siempre idéntica del mismo esquema funcional. El Destinador parece estar en relación directa con el contexto socio-histórico, y pone en evidencia la estrecha relación ideológica de la comedia antigua con los acaeceres de la *polis*.¹⁶

¹³ El modelo actancial pone en evidencia la gramática de la estructura profunda del texto. El actante no es necesariamente un personaje, puede ser una abstracción, un personaje colectivo o un grupo de personajes. Incluso puede no estar lexicalizado en el discurso, por lo que muchas veces permite el reconocimiento de conflictos y cuestiones de tipo ideológico o, incluso, psicológico, que en el texto pueden aparecer opacados. Adoptamos el modelo actancial greimasiano, mayormente aceptado, según ha sido reformulado por Ubersfeld (1989: 42-77), quien invierte la relación objeto-sujeto haciendo de este eje la dirección principal de la historia. No desconocemos modelos anteriores como los de Propp, Bremond o Soriau.

¹⁴ El nombre del rol actancial se destacará con mayúscula inicial, para evitar confusiones.

¹⁵ Hay héroes que no cumplen esta función. Filocleón (*Avispas*) y el pariente de Eurípides (*Thesmoforiantes*), por ejemplo, son héroes pasivos.

¹⁶ El destinador es la fuerza que guía al sujeto en busca de un objeto, en interés de un ser concreto o abstracto. El deseo del objeto impulsa al héroe en el hacer.

En *Plutos*, la macrosecuencia narrativa queda expresada en los siguientes términos: “Crémilo quiere obtener riqueza, mediante la curación de Plutos, para sí mismo y para todos los hombres honestos”. Es evidente que la frase no describe el comienzo de la comedia, lo que resulta un claro índice de los acomodamientos de la historia¹⁷ y del deslizamiento de las relaciones entre los personajes. Sin embargo, Crémilo ocupa el lugar de Sujeto a lo largo de toda la comedia y el Objeto es siempre el mismo deseo de riqueza (Plutos).

La situación personal de Crémilo, sumido en la pobreza, cumple la función del Destinador. Sería preferible hablar de “situación familiar”, ya que su preocupación atañe primero al futuro de su hijo (vv. 35-38). Como parece resolverse finalmente la pieza, con la riqueza de todos los hombres (v. 1178), al menos Crémilo desea que alcance a todos los honestos (v. 97), el Destinador abarca la situación general de desigualdad e injusticia social imperante. En los tres casos la pobreza (Penía) impulsa los movimientos del héroe. La función del destinador expone la ideología de la obra, a la vez que exhibe la falta de autonomía del sujeto (Ubersfeld 1989).¹⁸

El lugar del Destinatario también presenta los mismos desplazamientos que se observan en el funcionamiento de los Destinadores. El hijo de Crémilo cubre sólo momentáneamente este rol (v. 35), para ser reemplazado, e incluido, dentro de los hombres honestos. La gradación creciente de inclusión progresiva identifica los componentes de una misma casilla.

De entre los Ayudantes, el dios Asclepio ocupa un lugar insustituible. Varias veces señala la comedia que la empresa se podrá llevar a cabo sólo “si una

¹⁷ Como sucede en *Aves*, la “brillante idea” parece ser una ocurrencia que surge en el transcurso de la acción. En *Plutos*, Crémilo expone una idea acabada de lo que va a hacer sólo a partir del v. 112.

¹⁸ Sifakis (1992) aplica a la comedia antigua el esquema formalista de V. Propp y limita el número de “beares of functions” (“portadores de funciones”) a cinco, según las esferas de acción de los personajes (los mismos personajes pueden cumplir diferentes funciones, o una misma función puede ser ejecutada por varios personajes). Ellos son: el villano/causa de la desgracia, el buscador, el ayudante, el oponente y el objeto de la búsqueda. El “villano” puede equipararse al “destinador” de Greimas. Sifakis considera que Plutos constituye la causa de la desgracia de Crémilo y lo encasilla como “villano”. Nuestra propuesta difiere de la de Sifakis, porque consideramos que Crémilo busca la riqueza, inversamente, porque está sumido en la pobreza. Si fuera rico, con seguridad sus motivaciones serían otras. Desde nuestra perspectiva, Sifakis confunde la causa de la desgracia con el objeto de búsqueda. De todas formas, la confusión es interesante, porque la obra postula la interrelación y mutua correspondencia entre los personajes de *Plutos* y Penía y los conceptos que personifican. Lamentablemente Sifakis parece desconocer los trabajos de Greimas que, aunque herederos de los de Propp, lo superan notablemente.

divinidad lo quiere" (vv. 347, 405, una idea similar en los vv. 114, 211).¹⁹ La ayuda efectiva y práctica proviene de Asclepio y el *racconto* de esta curación ocupa un espacio importante en la escena de la comedia (vv. 652-747). Sería el único caso en Aristófanes en que el héroe/sujeto recibe la ayuda efectiva de un dios, que legitima sus reclamos.²⁰ Por otra parte, no estimamos que la relación familiar entre Apolo y Asclepio sea casual. Crémilo pregunta a Apolo qué debe hacer su hijo y el oráculo le indica cómo encontrar a Plutos, quien finalmente será curado por el hijo de Apolo, Asclepio.²¹ Las relaciones de parentesco, en esta comedia, lejos de ser conflictivas como en otras piezas, están asociadas con el éxito.

Blepsidemo, en calidad de amigo del héroe, es de por sí Ayudante del sujeto, además de ayudante ocasional del proyecto en esta empresa. Junto a Crémilo, igual que Carión, se dirige hasta el templo de Asclepio y, previamente, los dos enfrentan a Penía. A diferencia de Asclepio, su conducta es la de un ayudante pasivo, un acompañante del héroe. Conforman más bien un personaje de relación que de acción.

La posición del esclavo Carión resulta un tanto ambigua. Es el ayudante obligado de Crémilo por su condición de criado. Pero, precisamente por este mismo condicionamiento servil, se opone al amo en la relación de poder que los vincula (vv. 1ss.). En realidad, su oposición es meramente discursiva, sin implicancias en la acción de la comedia.

Penía funciona como Oponente del logro del objeto. Al ser la personificación alegórica de una situación personal y social, un concepto abstracto con manifestaciones concretas, resulta un personaje complejo en sus proyecciones. Como oponente del deseo de reforma social de Crémilo, Penía lo enfrenta en el único agón formal de la pieza. Muchos estudiosos de la comedia han cuestionado

¹⁹ En un principio, esa divinidad operante parece ser Apolo, que con su oráculo posibilita el encuentro con Plutos. Los vv. 212-3 ("Ἔχω τιν' ἀγαθὴν ἐλπίδ' ἐξ ὧν εἶπέ μοι/ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σείσας δάφνην.), aunque paródicos del estilo trágico, podrían servir de fundamento para esa lectura. Sin embargo, la intervención de Apolo es anterior al propio proyecto de Crémilo, el que surge sólo como una consecuencia tardía del oráculo. Su esfera de acción estaría más cerca de la del destinador que la del ayudante.

²⁰ En otras comedias la posibilidad de ayuda divina se limita exclusivamente a la existencia de algún oráculo, de procedencia muchas veces dudosa, como en *Caballeros*. En *Ranas*, Dioniso sólo es aconsejado por Heracles para llegar hasta el Hades.

la paridad Crémilo-Peníá, considerando que la verdadera oposición se hubiera expresado mejor en el enfrentamiento de Penía con Plutos.²² Otros resuelven la incomodidad, considerando a Crémilo portavoz de Plutos.²³ Sin embargo, las relaciones de interdependencia entre actantes, según las hemos planteado, ponen al descubierto que Penía no es el oponente del objeto (Plutos), ni del sujeto (Crémilo), por separado, sino de la relación que los une (S-O). Penía se opone al proyecto de devolver la visión al dios. Por esto el agón, tal como se desarrolla, guarda estricta coherencia con la estructura narrativa profunda, a pesar de los paralelismos que puedan señalarse en la configuración de las dos personificaciones y que pueden tender a equipararlos en un enfrentamiento agonal.

Como representación alegórica del concepto de pobreza, cumple también el papel del Destinador, como lo hemos ya indicado anteriormente. En este sentido motiva la acción del sujeto. Las posiciones de Destinador y Oponente remiten a campos de fuerza encontrados y la dificultad para resolver el agón en una única interpretación satisfactoria, como la crítica pretende, quizá encuentre su explicación más acertada en este esquema de redes contradictorio de la estructura profunda. Crémilo no puede negar todos los presupuestos de Penía, porque está condicionado ideológicamente por ella.

Pero no es Penía el único Oponente de la pieza. Antes, también Plutos se resiste temporariamente al plan de Crémilo (vv. 127 ss.). El héroe debe vencer, entonces, una doble oposición y lo hará de manera diversa.

Hemos observado que las comedias de Aristófanes organizan su historia en dos partes bien diferenciadas. La acción que resuelve la empresa del héroe queda virtualmente cumplida en la primera parte de la obra, luego la comedia ilustra en escena las consecuencias de los logros alcanzados. Cabría preguntarse si Crémilo continúa cumpliendo el rol actancial del sujeto en la segunda parte de la pieza. Si

²¹ Los vv. 212-13 relacionan directamente la curación de Plutos con el oráculo de Apolo.

²² "One might have expected Aristophanes to make it a debate between Poverty and Wealth, but actually Wealth is not present in this scene; indeed throughout the play Wealth is a remarkably passive character." (MacDowell 1995: 333)

²³ "Für den Reichtum spricht im Agon Chremylos (...)" (Newiger 1953: 174). "(...) c'est lui [Crémilo] qui a l'idée d'envoyer Ploutos au sanctuaire d'Asclépios et qui et son porteparole dans l'*agôn* contre Pénia" (Thiercy 1986: 286).

se considera técnicamente que no es sujeto aquel que quiere retener algo que ya posee, podría pensarse que el personaje abandona su papel, por lo que la comedia produce esa sensación de que no pasa nada.²⁴

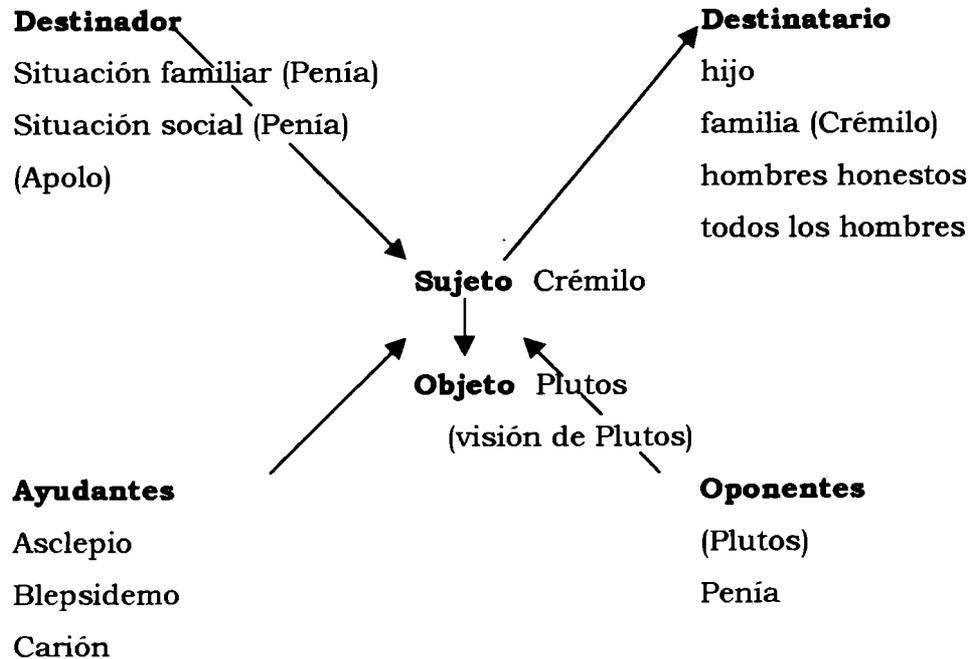
Sin embargo, hemos observado en el capítulo anterior que las escenas donde interviene Crémilo exponen la necesidad de algunos ajustes para el cumplimiento exitoso de la utopía. Desde esta perspectiva, Crémilo sigue cumpliendo el rol de actante sujeto, cuyo Objeto es, ahora, “enderezar” su curso. El conjunto de los personajes que se acercan a la casa de Crémilo protagonizan una serie de desplazamientos que recorren el camino que va de la oposición a la alianza. Este movimiento responde a los requisitos del género. El nuevo mundo vence al anterior y todos comparten la victoria. Únicamente el delator se mantiene en su rol de Opositor, y como tal es expulsado de la escena, del mismo modo que antes había sucedido con Penía. La gramática del texto en su estructura profunda demuestra que los desplazamientos de los personajes no obedecen a cambios de voluntad o a motivaciones de índole psicológica, sino a motivos inherentes a la composición de una acción de comedia.²⁵

²⁴ “The progress of the play is nearly over.” (McLeish 1980: 76)

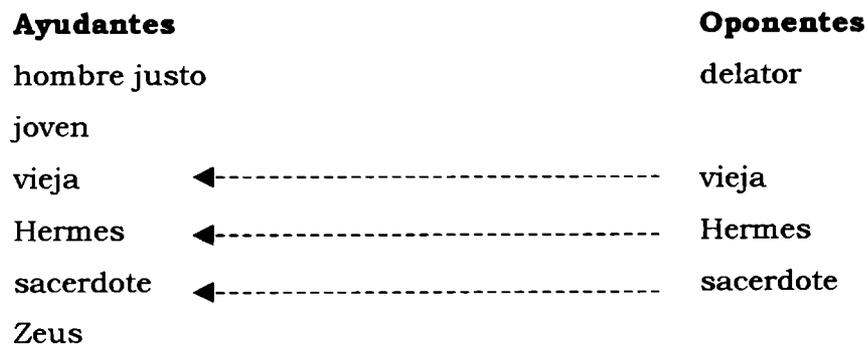
²⁵ El discurso advierte, además, sobre la presencia de una nueva categoría de personajes: los amigos recientes que se acercan a Crémilo en momentos en que regresa a su casa, con Plutos sanado. Sólo seis versos alertan sobre esta situación (vv. 782-787), que informa, sin embargo, sobre un nuevo esquema de relaciones entre los personajes. Aliados en la utopía, el protagonista los siente, empero, como sus oponentes. Este tipo de relaciones escapan al diagrama general de la comedia, pero no deben dejarse de lado en la interpretación de la pieza.

Las relaciones actanciales en *Plutos* quedan graficadas de la siguiente manera:

Parte I



Parte II



En este desarrollo, estimamos que el análisis de las relaciones de los personajes en la estructura profunda permite delinear aspectos significativos en la construcción superficial del texto. Antes de pasar a otros niveles de manifestación del personaje, expondremos, en forma resumida, algunos aspectos

claves de la narrativa de la obra que se desprenden del análisis de la gramática actancial.

- La acción de *Plutos*, conceptuada como simple y lineal, fue interpretada como signo de pobreza estilística y de poco valor literario.²⁶ El esquema de interdependencia entre actantes muestra, por el contrario, notoria movilidad entre los personajes, lo que sería un indicio claro de la complejidad y variedad en el desarrollo de la estructura narrativa. Este dato también se había puesto en evidencia en el análisis de la estructura funcional.

- No hay más que un sujeto en esta comedia. Cuando el sujeto es el mismo en toda la pieza, se identifica fácilmente con el protagonista. Este hecho negaría la posibilidad de un protagonismo compartido entre Crémilo y Carión como algunos especialistas han sostenido.²⁷ El perfil actancial de Carión es bajo, a diferencia de lo que ocurre con la ponderación cuantitativa de su discurso. La preponderancia de Carión, por lo tanto, se limita a las determinaciones superficiales del texto.

- Una fuerte determinación histórico-social enmarca el accionar de Crémilo, motivado por la situación de la injusta distribución de los bienes, la que permite calificar su pobreza también de injusta.

- La historia privilegia el denominado triángulo ideológico; es decir, la acción se ejecuta en vistas al beneficiario.²⁸ Por otra parte, el hecho de que el destinador no sea el mismo que el sujeto, como sucede en los dramas de conquistas amorosas, por ejemplo, da cuenta del sentido social de la comedia. El público ateniense, en tanto pobre y honesto, queda incluido como destinatario de las acciones del héroe cómico. El universo narrado de la comedia se expande hacia fuera del escenario.

²⁶ McLeish (1980: 132), por ejemplo, señala la falta de exuberancia de acción y carácter, tanto en *Asambleístas* como en *Plutos*. Reconoce, sin embargo, que la alternancia entre Carión y Crémilo crea una sorprendente estructura dramática. En tanto, Thiery (1986) cataloga la intriga de *Plutos* como "une simple allégorie" (p. 286).

²⁷ Entre otros, McLeish (1980: 56), Cartledge (1990²: 71), Russo (1994: 242) y Thiery (1986): "(...) on trouve ici une présence alternée des deux protagonistes, Chrémyle et Carion, qui répondront tour à tour à ces nouveaux arrivants (...)" (p.180).

²⁸ Seguimos la clasificación de Ubersfeld (1989: 62-3). El triángulo ideológico, nos dice la autora, "nos muestra el modo cómo la acción del sujeto se inscribe en la resolución del problema planteado" (p. 63).

- El doble posicionamiento de Penía, como destinador y oponente en forma simultánea, favorece la pluralidad de mensajes contradictorios que la comedia formula. Esta ambigüedad no puede resolverse, forma parte de la estructura profunda.

- Crémilo retiene el rol de sujeto en la segunda parte de la comedia. Las escenas donde interviene desbordan la mera ilustración de las consecuencias del plan y demuestran que la curación de Plutos no satisfizo a los honestos en su totalidad. Crémilo realiza los ajustes necesarios para que todos encajen en el nuevo sistema. La acción no concluye, por lo tanto, luego de la primera mitad de la obra, como comúnmente se ha señalado.

- La divinidad cumple una función preponderante en las relaciones actanciales de la estructura profunda. Por un lado, Asclepio ocupa el lugar del ayudante. Por el otro, Apolo puede ser considerado el destinador en la microsencuencia que describe el comienzo de la obra. Por regla general, en la comedia antigua la divinidad cumple el rol del oponente.²⁹ En este sentido, la estructura narrativa de *Plutos* se aparta de la estructura clásica del género. En cambio, se acerca a la de la tragedia, donde normalmente le cabe a la divinidad mover los hilos de la acción. Los dioses juegan un papel particular y complejo en relación con los hombres y entre ellos mismos. No olvidemos que Plutos también es un dios, enfrentado míticamente a Zeus, y aliado en la utopía final de la pieza.

En términos generales, la sintaxis actancial de *Plutos* pone en evidencia la pertenencia de la obra al género cómico antiguo. Repite su macrosecuencia, con sugerentes particularidades. Las conductas de los personajes carecen de motivaciones psicológicas y obedecen a la movilidad propia de la comedia. Se percibe, por lo tanto, un doble juego de parentesco y de extrañeza con respecto a las expectativas del género.

²⁹ En *Plutos*, esta función se circunscribe temporariamente a Hermes, quien rápidamente pasa al bando de los aliados. Zeus, entretanto, representa una amenaza latente para el proyecto de Crémilo, por lo menos desde la óptica de Plutos. Finalmente, destronado, queda inserto en el mundo utópico de Crémilo.

2.2. Tipos y roles

En los géneros altamente codificados, el personaje puede manifestarse como rol. Cuando así sucede, presenta una serie de funciones fuertemente determinadas por el código, nivel intermedio entre la estructura profunda y la estructura superficial. “Como tipo de personaje, el rol está vinculado a una situación o a una conducta general”, define Pavis en su *Diccionario de teatro* (1990²: 432).³⁰ La existencia de una estructura narrativa más o menos constante en la comedia antigua se relaciona estrechamente con la determinación de diversos roles entre sus personajes. Esto significa la posibilidad de prever comportamientos similares, si no idénticos, entre los personajes que cumplen el mismo rol. La competencia del espectador del siglo V percibía sin duda en los personajes un conjunto de rasgos previsibles, determinados por su funcionamiento ya codificado, y otro conjunto de rasgos particulares. Ambos perfiles pueden ensamblarse en un misma figura.

El rol parece superponerse a la noción de “tipo” de la dramaturgia tradicional³¹ y los estudiosos de la comedia griega, en general, han negado la presencia de “tipos” sobre la escena cómica antigua, o han restringido su aplicación a los personajes secundarios.³² Pensamos que dos razones han promovido esta tendencia. Por un lado, la categoría “tipo” carga sobre sus espaldas una connotación fuertemente negativa. De acuerdo con una tradición de

³⁰ Greimas propone tres niveles de análisis del personaje: el actante, el rol y el actor. Hemos adoptado exclusivamente las dos primeras categorías. El “actor” designaría al personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas. Varios personajes pueden compartir la misma categoría actoral. La definición se presta a confusiones. De hecho cada teórico lo define a su modo. Para Ubersfeld (1989), la individualidad no es uno de los semas que caractericen al actor greimasiano (“El actor es un elemento caracterizado por un funcionamiento idéntico,” p. 78). Boves Naves (1987) lo confunde con el intérprete y De Toro lo superpone al rol, al asignarle una entidad anónima y social. Por otra parte, no abandonamos el uso de la palabra rol como sinónimo de “papel dramático”, siempre que su utilización no se preste a confusiones con el sentido técnico del “rol” como codificación de conductas de los personajes.

³¹ “Personaje convencional que posee características físicas y psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria” (Pavis 1992: 515)

³² Händel (1963: 253-56) niega la existencia de tipos en Aristófanes. En tanto Thiery (1986), en principio, considera que sólo los personajes secundarios, aquellos que representan la realidad de la época, pueden considerarse tipos y no caracteres, de acuerdo con la tradicional distinción entre “personaje estereotipado” y “personaje redondo”. Los personajes principales, en cambio, manifiestan, según su criterio, una expresión más compleja. McLeish (1980) arriba a conclusiones similares, pero por razones diversas. Considera que los personajes secundarios guardan una relación más cercana con la farsa tradicional.

herencia romántica, basada en supuestos totalmente extraños al teatro griego, altamente repetitivo por su carácter convencional, se percibe al tipo, por su carácter repetitivo, como la contrapartida del principio de originalidad. Se juzga que el “tipo” manifiesta una construcción superficial y se subraya su falta de semejanza con las personas reales. Sin embargo existen “tipos” muy elaborados.³³ Por otro lado, normalmente se otorga la clasificación de “tipo” a los personajes de la comedia nueva, artífices de situaciones triviales, dentro de una estructura dramática sujeta a un modelo más fijo de clisé.³⁴

El concepto de rol evita muchos de estos malentendidos. A diferencia del “tipo”, no debe oponerse dialécticamente a la noción de individuo. El “tipo” ha sido considerado por lo general una concepción psico-social, definida por la edad, el sexo, la ocupación o el *status*. El rol, en cambio, se clasifica por su funcionamiento y sus rasgos psico-sociales pueden o no estar determinados. Los límites del rol se van convalidando y desplazando entre una comedia y otra, creando la diversidad sobre la recurrencia. Creemos que el uso de personajes codificados no es cosa reñida con la originalidad y el propio Aristófanes ha dado cuenta de la existencia de variados tipos de funcionamiento idéntico, de los cuales no pudo prescindir cuando eran de gran aceptación popular.³⁵

Por nuestra parte, adoptamos la categoría de rol para clasificar los personajes de la comedia, pero advertimos paralelamente la existencia de “tipos” muy peculiares. Carrière (1979: 123 ss.) los denomina “tipos grotescos”, es decir, tipos sociales imaginarios que no copian la realidad, sino que se configuran a partir de la idea grotesca que el pueblo ateniense se hace de sí mismo.³⁶ Carecen

³³ “El ‘tipo’ no es más que un personaje que confiesa francamente sus límites y su origen literario y, por lo tanto *artificial*” (Pavis 1990²: 515). Por esto, es el más apto para integrarse a la intriga

³⁴ La dramaturgia tradicional posee dos conceptos que podrían diferenciar estos matices. Ellos son el “tipo” y el “estereotipo”. Tampoco adherimos a la mala reputación del “estereotipo”. “El dramaturgo de talento puede sacar provecho de la pobreza congénita de los estereotipos. Al remitir al espectador a un tipo de personaje conocido, economiza en la manipulación de los hilos de la intriga, concentrándose en el resurgimiento de la acción, trabajando la teatralidad del juego actoral (...)” (Pavis 1990²: 195).

³⁵ Cuando critica a sus competidores y pretende establecer diferencias entre su técnica y la de ellos, Aristófanes da cuenta de las rutinas del género y de la presencia de personajes de comportamiento idéntico, procedimientos que dice descartar en busca de la novedad. (Ver, por ej., *Nubes* vv. 537-44). Sin embargo, sus advertencias entran en contradicción con su propia práctica teatral, inclusive dentro de la misma pieza.

³⁶ Las posibilidades de la clasificación del “tipo” son extremadamente variadas. Carrière opta por distinguir dos especies, según se estipulen las coordenadas ligadas al nacimiento (edad, sexo, lugar

de toda significación psicológica y podría incluso especularse que fueran reconocibles a través de las máscaras.³⁷ Nos valdremos de ambas nociones, del “rol” y del “tipo” porque, en conjunto, explican gran parte de la especificidad irreductible de los personajes de la comedia antigua, personajes alejados del verismo psicológico y compelidos por las motivaciones intrínsecas de la acción.

2.2.1. Alazones y bomolochoi

ἦθη κωμωδίας τὰ τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων
(*Tractatus Coislinianus* XII)

Quienes sostienen la autoría aristotélica del *Tractatus Coislinianus* han percibido sutiles relaciones entre los tres tipos de personajes cómicos que él menciona -el *bomolochos* (“bufón”), el *eiron* (“irónico”) y el *alazon* (“charlatán/impostor”)- y algunos pasajes de la *Ética Nicomaquea* (1127a 21-26), donde Aristóteles define los estados morales del carácter y destaca la virtud que representa la disposición intermedia (el justo medio).³⁸ Allí, el *alazon* y el *eiron* quedan delineados como los extremos viciosos del ideal punto medio de la veracidad. El *alazon* pretende que se le atribuya una gloria que no le pertenece (δοκεῖ δὴ ὁ μὲν ἀλαζὼν προσποιητικὸς τῶν ἐνδόξων εἶναι), mientras el *eiron* niega, por el contrario, lo que le corresponde (ὁ δὲ εἴρων ἀνάπαλιν ἀρνεῖσθαι τὰ ὑπάρχοντα ἢ

de nacimiento), o las coordenadas accidentales. Esta última especie, la social, contiene los tipos más elaborados: el demagogo, el poeta trágico, el sofista, el adivino, etc.

³⁷ De todas formas, nada hace pensar en una tipología al modo de las cuarenta y cuatro máscaras de la comedia nueva enumeradas por Pollux. Aun así, las famosas estatuillas de terracota conocidas como el grupo de Nueva York, muestran tres de ellas la misma máscara y, aunque se ha sugerido que representan al mismo personaje en diversos momentos de la obra, bien puede suceder que representen a distintos personajes de la misma pieza. Comenta Green (1994) al respecto: “Mask types also become standardised (...), so that the mask used for a slave or for a mature citizen, for an old father, a wife or a courtesan are instantly recognizable. (...) In this respect archaeological evidence is demonstrating something which was less clear from our rather limited literary evidence” (p. 37). Inversamente, también puede estipularse la utilización de “portrait masks” para personajes dramáticos de existencia real, aunque su uso no debía de ser frecuente (cfr. Dover 1975). Sobre las diversas posibilidades de las máscaras, ver Dearden (1976: 122-142) y Stone (1984²: 19-59).

³⁸ La autoría del *Tractatus* ha sido muy discutida; mayormente se acepta que sea obra de algún peripatético (*contra* Janko 1984, que la atribuye directamente a Aristóteles). *El Tractatus* no distingue entre comedia antigua y nueva. Aristóteles, por su parte, ofrece sólo juicios éticos (no estéticos) sobre los tipos cómicos mencionados. Discute esta problemática Heath (1989).

ἐλάττω ποιεῖν).³⁹ En la *Retórica* (1419b6ss.), Aristóteles relaciona estos “tipos” con el concepto de “lo risible” (τὸ γελοῖον). Postula, entonces, que el irónico es más respetable que el bufón porque se burla para su propio beneficio, en cambio el bufón se burla para agrandar a otro (ὁ μὲν [ὁ εἴρων] γὰρ αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου). Estima que la bufonería es uno de los excesos (ὑπερβολή) de la diversión, cuyo término medio está representado por la εὐτραπελία (“gracia”). Los bufones pretenden hacer reír a toda costa, para lo cual no respetan ni a los demás ni a ellos mismos (*EN* 1128a 4-7).⁴⁰

Los especialistas no han podido prescindir de esta tipología triádica y la han aplicado de disímiles maneras al análisis de los personajes de la comedia antigua.⁴¹ Entre las figuras genéricas cómicas, Cornford (1993/19141), por ejemplo, distingue al “impostor”, el correspondiente *alazón* de Aristóteles, determinado por interrumpir una acción (sacrificio, cocción y/o festejo, generalmente entre la parábasis y el éxodo), para compartir ventajas que no merece, por tener una disposición jactanciosa, de alarde y de fanfarronería, y por

³⁹ De entre ambos, el *alazón* resulta más reprehensible, aunque es posible distinguir grados de *alazoneia*: no es lo mismo el impostor que busca obtener sólo gloria, clamando cualidades que atraigan alabanzas o felicitaciones, que aquel que busca dinero (1127b 9ss). Los irónicos, en cambio, son estimados cuando niegan poseer cualidades por todos apreciadas, como lo hacia el propio Sócrates y resultan, por esto, caracteres más agradables que los impostores, ya que no se comportan de esa forma guiados por el interés de lucrar, sino para rehuir la ostentación.

⁴⁰ En Aristófanes, en cambio, el par *alazon/eiron* no aparece en franca confrontación como en Aristóteles. Por el contrario, identificando al que dice mucho y al que dice poco, los dos epítetos están uno al lado del otro en la enumeración que hace Strepsiades de una serie de vocablos de carga habitualmente peyorativa, de los que el propio enunciador quiere hacerse cargo: θρασύς, εὐγλωττός, τολμηρός, ἴτης, βδελυρός, ψευδῶν συγκολλητής, εὐρησιεπής, περίτριμμα δικῶν, κύρβις, κρόταλον, κίναδος, τρύμη, μάσθλης, εἴρων, γλοιός, ἀλαζών, κέντρων, μιάρός, στρόφις, ἀργαλέος, ματιολοιχός (*Nubes*, vv. 445-51). En el verso 269 de *Caballeros*, *alazón* resulta sinónimo de adulador (ὦς δ' ἀλαζών, ὡς δὲ μάσθλης). Sin embargo, desde la perspectiva aristotélica, el adulador está más cerca de la *eironia* que de la *alazoneia*. Estos ejemplos de la comedia indicarían que, hacia la época de Aristófanes, los conceptos de *eiron* y *alazon* no designan categorías opuestas y la *eironia*, por lo tanto, no tendría la connotación positiva que le asigna Aristóteles. Amori (1981-1982), en su estudio de la evolución semántica del concepto de *eiron* desde la etimología indoeuropea hasta su uso románico, determina que el κόλαξ y el *eiron* convergen en las éticas peripatéticas y en la comedia nueva: “(...) the εἴρων tactically could play the κόλαξ who puffs up his opponent with praise, in order to explode his pretensions with irony”. *Eiron* y sus derivados aparecen en *Aves*, v. 1211; *Nubes*, v. 449; *Paz*, v. 623; *Avispas*, v. 174. *Alazon*, se encuentra en *Acamenses*, vv. 109, 135, 373; *Caballeros*, v. 269; *Nubes*, vv. 102, 449, 1492; *Paz*, vv. 1045, 1069, 1120, 1121; *Aves*, vv. 983, 1016; *Ranas* 909; y sus compuestos en *Acamenses*, vv. 63, 87; *Aves* v. 825; *Ranas*, vv. 280, 919; *Asambleístas*, vv. 290, 903. Vale, en casi todos los casos, en el sentido de “impostor”. Hubbard (1991: n.2 2) observa que tanto Platón como Jenofonte describen a Sócrates discutiendo sobre *alazoneia*, lo que daría muestras de que es un tema de interés en el círculo socrático. Sin embargo, el uso platónico del término *alazon* no es técnico, la mayoría de las veces aparece como sinónimo de “mentiroso.”

⁴¹ Cfr. Süß (1975), Cornford (1993), Whitman (1964), McLeish (1980) y Thiery (1986).

ser expulsado por el héroe, frecuentemente con burlas y golpes.⁴² En las comedias más antiguas, la variedad de sus profesiones los diferencian entre sí: sacerdote, vendedor de oráculos, delator, etc.⁴³ Cada nuevo *alazón* reduplica al anterior y el sentido de las escenas donde interviene es, en primera instancia, esencialmente cómico (Cornford 1993: 115-133).⁴⁴

De acuerdo con esta definición, *Plutos* presenta un impostor al “viejo estilo” en la figura del *sycophantes*. Este personaje carga sobre sus espaldas una fuerte connotación negativa, previa a su ingreso en la escena de *Plutos*. Por un lado, funciona metonímicamente como el representante de una profesión menospreciada, símbolo de la democracia más radical y el activismo político (πολυπραγμονεῖν, v. 913). Por el otro, cumple con frecuencia el rol del impostor que reclama retener las prerrogativas que el nuevo mundo le arrebató.

En la oratoria forense el sicofanta presenta la misma reputación hostil que en la comedia, por lo que es frecuente encontrar la palabra *συκοφάντης* en relación con otras de valor peyorativo. El delator es ante todo un *poneros* y está asociado con todas las especies de ladrones: los escaladores nocturnos, los rateros, los asaltantes, los ladrones de templos, los raptos, etc.⁴⁵ En *Plutos* se presenta la *sycophantia* como una ocupación de la que se puede vivir, comparada explícitamente con otras actividades como la agricultura o el comercio (vv. 903-

⁴² Aunque la reconstrucción de la forma ritual original de la comedia propuesta por Cornford no pueda aceptarse como válida, sin embargo, el reconocimiento de una tipología de personajes en el sustrato del género nos parece un acierto. De hecho también lo han entendido así quienes de una u otra manera utilizan sus mismos términos. Con respecto al impostor, Cornford postula que pueda entenderse como un doble del antagonista (p. 129).

⁴³ McLeish (1980: 53ss.), como Cornford (1993), confina a la comedia farsesca, más primitiva que la de Aristófanes, la presencia de tipos tradicionales. Aplica la clasificación aristotélica de *eiron* y *alazon* a los dos tipos de héroes de la comedia rústica; ambos cubrirían muchas de las figuras menores de Aristófanes. Aunque los héroes cómicos tienen algo de *alazoneia*, no son estériles y cobardes como los *alazones* y se diferencian, según el autor, por la libertad de elección y decisión.

⁴⁴ En *Acarnienses* (vv. 729-1142) son *alazones* un megarense, un delator, un tebano, el delator Nicarco, un labrador, un padrino de boda y Lámacos; en *Paz* (vv. 1051-1263) el divino Hierocles, un fabricante de hoces y un vendedor de armas; en *Aves* (vv. 904-1057, 1337-1469), un poeta, un adivino, el geómetra Metón, un inspector, un vendedor de decretos, un parricida, el poeta Cinesias y un delator. Para Maurach (1968: 3) se trata de una forma actoral fija: las figuras eran identificadas inequívocamente con aquello que representaban a través de la máscara, el discurso y sus actitudes.

⁴⁵ Los estudiosos de la historia de la Grecia Clásica no ofrecen una imagen uniforme de la actividad del delator en la Atenas democrática. La primera manifestación de la figura del delator surge en la escena cómica (*Acarnienses* v. 425) y la oratoria repite la misma percepción negativa que la comedia. (Ni Tucídides ni Herodoto usan la palabra *sycophantes*. Su etimología, por otra parte, también resulta impenetrable). Los ricos fueron las víctimas predilectas de los sicofantas, por lo que

4).⁴⁶ El informante abusa de la posibilidad que tiene todo ciudadano de llevar a cabo procesamientos públicos. Sus acusaciones son consideradas falsas y se estima que sólo actúa movido por su interés monetario.⁴⁷ Es probable que no todos los cargos de los que se lo acusa estén históricamente fundamentados. Lo cierto es que en *Plutos* la acusación más fuerte es la de ocuparse de asuntos que le son ajenos (vv. 913, 916-7).

En Aristófanes, entonces, el tipo social y el rol quedan identificados por la misma carga afectiva. Antes de *Plutos*, en *Acarnienses* y *Aves*, los sicofantas forman parte del desfile de *alazones*,⁴⁸ pero, además, encontramos comentarios denigratorios para los delatores en casi todas las comedias.⁴⁹ Inclusive se los concibe como “outsiders”, hombres fuera de la ley.⁵⁰ El *sycophantes* ingresa, entonces, como portavoz de un discurso de antemano desprestigiado.⁵¹ La propia comedia ha instaurado la *sycophantia* del lado de los perversos y su actividad se inserta en la crítica más amplia hacia el fanatismo de litigar en las cortes.⁵² En *Plutos*, Crémilo unifica oradores -los políticos de su tiempo- (ρήτορες), ladrones (ιερόσυλοι), delatores (συκοφάνται) y malvados (πονηροί) (vv. 30-31). Su expulsión, por lo tanto, está internamente justificada y sostenida por la ideología del género en su conjunto. Los delatores no tienen cabida en el mundo de la utopía, para cuya existencia resultan conspiradores.

la asociación de la *sycophantia* con la *ponería* presenta dejos clasistas. *Poneros*, además de una categoría moral, remite a una categoría social.

⁴⁶ En *Aves* se la considera una τέχνη (cfr. v. 1423).

⁴⁷ Habría una recompensa financiera para el litigante que ganara el caso. Por otra parte, también podría obtener ganancia sobornando al acusado. Cfr. Harvey (1990), quien defiende la concepción tradicional del sicofanta, compendiada por Lofberg (1976). Osborne (1990), en cambio, ofrece una visión positiva del delator. Considera que cumple una función reguladora en el sistema democrático, previniendo a los ricos de no usar su dinero de manera antisocial. Lo exime, además, del cargo de chantaje. Su ocupación no habría sido ilegal, ni siquiera una profesión, sino más bien una actividad ocasional de cualquiera de los ciudadanos. Un juicio intermedio ofrece Todd (1993).

⁴⁸ Cfr. *Acarnienses*, vv. 818-29 y 910 ss. Dos delatores presenta esta pieza. El segundo, identificado como Nicarco, es transportado por los tebanos como cacharro. El primero, expulsado, huye por sus propios medios. En *Aves* (v. 1410-69) el sicofanta visita la ciudad de los pájaros en busca de alas, pero las recibe en forma de látigo (cfr. v. 1464).

⁴⁹ *Acarnienses*, vv. 517-9; *Paz*, vv. 190-1, 651-56; *Asambleístas*, vv. 436 ss., 560-2, etc. Los mismos comentarios en autores como Cratino y Eupolis. También el Paflagonio y Strepsiades tienen conductas “sycophánticas.”

⁵⁰ Peisetero le aconseja al delator que se dirija a una profesión *nominon* (*Aves*, vv. 1448-50).

⁵¹ Este juicio negativo se repite en Aristóteles, Demóstenes, Isócrates, Lysias, Menandro, Plutarco, Theopompo, etc. Cfr. Harvey (1990), quien cita muchos de estos comentarios.

El personaje no se llama a sí mismo delator, muy probablemente porque la palabra era percibida como un insulto. La audiencia, sin embargo, podría reconocer al “tipo”, modelado a través de su discurso, temáticamente jurídico. El delator habla de hacer juicios (v. 859), de torturas (v. 855), de leyes (v. 914), de acusaciones (v. 917) y de testigos (v. 932). Pero además, Carión lo llama *sycophantes* en el v. 873 y se repite el “cargo” en los vv. 879, 885 y 936. Es muy probable, por lo tanto, que ningún rasgo de su apariencia física delatara su profesión y se necesitara fijar su identidad a través del diálogo.⁵³ La descalificación se refuerza por la serie de epítetos negativos en boca de Carión y del hombre justo, los otros dos actores de la escena. Se refieren al delator en particular, y a su profesión en general, con las siguientes expresiones: τοῦ πονηροῦ κόμματος (vv. 862, 957), κακοῦς (v. 879), τοιχωρύχε (v. 909), πονηρόν προστάτην (v. 920), πονηρόν ἄνδρα καὶ τοιχωρύχον (v. 939).

Enfrentado antinómicamente al hombre justo, el sicofanta sobrepasa al tipo social determinado por su profesión para perfilarse como un tipo esencialmente moral. Vale como símbolo de los malvados en su conjunto. Parece adecuarse sin grietas a las expectativas que generaría en la audiencia la aparición de un personaje de su clase. Sin embargo, sutilmente contradice algunas de las características que forman parte del marco de presupuestos de su concepción socio-cultural y ofrece reparos también a algunos de los supuestos ideológicos de la comedia.

Según la imagen tradicional del personaje, como hemos señalado, el delator litiga en las cortes movido por el lucro personal. Este informante, en cambio, no quiere dejar su ocupación ni por todo el oro del mundo:

ΣΥ. Ἄλλὰ προβατίου βίον λέγεις,
εἰ μὴ φανεῖται διατριβὴ τις τῷ βίῳ.
ΔΙ. Οὐδ' ἂν μεταμάθοις;
ΣΥ. Οὐδ' ἂν εἰ δόιης γέ μοι
τὸν Πλοῦτον αὐτὸν καὶ τὸ Βάττου σίλφιον. (vv. 922-25)

⁵² Esta crítica sostiene toda la intriga de *Avispas*, pero la condena al fervor judicial y, por contrapartida, la bonanza de una vida sin juicios, es rastreable en todas las obras, (cfr. *Caballeros* vv. 1316-18).

⁵³ Entendemos que viene acompañado de un testigo (v. 891), el que lo ha abandonado hacia el v. 933: Ἄλλ' οἴχεται φεύγων ὃν ἦγες μάρτυρα.

Por otra parte, se demuestra que no todas las cosas se someten a la riqueza como Crémilo había afirmado tan rotundamente (“Ἀπαντα τῷ πλουτεῖν γάρ ἐσθ’ ὑπήκοα, v. 146), y que el afán de la riqueza no ha convertido a todos en honestos, una vez que Plutos recupera la vista, como el mismo Crémilo especulaba (vv. 496-8).

El delator no reclama tanto su dinero perdido, ahora en manos de otros (v. 871), como la falta de una actividad que considera irremplazable. Cabría pensarse que no se ha empobrecido por ser un malvado, sino, simplemente, porque se han acabado los pleitos, una vez que los honestos son los únicos ricos, y no hay, por lo tanto, posibilidad de acusarlos.⁵⁴ Porque, además, el delator se ve a sí mismo como emblema de la democracia (v. 949), del lado de los honrados (χρηστὸς, v. 900), de la ley (βοητεῖν τοῖς νόμοις, v. 914) y de los buenos ciudadanos (φιλόπολις, v. 900).⁵⁵ Bien podría ser esta evaluación positiva de su conducta una muestra práctica de su inclinación a dar falsos testimonios.⁵⁶ Defiende el derecho del ὁ βουλόμενος de tomar la acción en representación de una persona injuriada, según las reformas propuestas por Solón.⁵⁷ No es casual la utilización del verbo βούλομαι por parte del delator (vv. 908, 929).

Las características de su expulsión trae reminiscencias de la figura del *pharmakos* (chivo expiatorio).⁵⁸ Le han colgado al sicofanta el ropaje emblemático de su nueva condición de pobre. También guarda sutiles correspondencias con el personaje de Penía, en tanto ambos son presentados con rasgos de la paratragedia. Las primeras palabras del delator copian el estilo trágico grandilocuente:

Οἷμοι κακοδαίμων, ὡς ἀπόλωλα δεῖλαιος
καὶ τρισκακοδαίμων καὶ τετράκις καὶ πεντάκις

⁵⁴ De este modo interpreta la escena Osborne (1990).

⁵⁵ También el delator de *Aves* considera su actividad como algo honroso, que hereda de sus antepasados (vv. 1451-2) y Lámaco, por ejemplo, se llama a sí mismo democrático (*Acarnienses*, v. 618). La autodefensa del personaje no socava su imagen social.

⁵⁶ “Le Sycophante se défend d’être un coquin, c’est assez naturel, et non moins naturellement il se croit lése; là où il dépasse la mesure, c’est lorsqu’il accuse les autres de détenir l’argent qu’il devrait posséder: en cela surtout il est dans son rôle”. (Van Daele 1930: 130)

⁵⁷ Cfr. *Athenaion Politeia* (IX.I).

⁵⁸ Sobre el rito del *pharmakos*, ver Burkert (1985): “To expel a trouble-maker is an elementary group reflex; perhaps in the most distant blackground there is also the situation of the pack surrounded by beasts of prey: only if one member, preferably a marginal, weak, or sick member, falls victim to the beasts can the others escape. The outcast is then also the saviour to whom all are most deeply indebted” (p. 84).

καὶ δωδεκάκις καὶ μυριάκις ἰὸν ἰού.
 Οὕτω πολυφόρῳ συγκέκραμαι δαίμονι. (vv. 850-3)⁵⁹

Y también como Penía, aunque se reconoce vencido (γινώσκω γὰ ἤττων ὢν πολὺ, v. 944), amenaza con un futuro regreso:

(...) τοῦτον τὸν ἰσχυρὸν θεὸν
 ἐγὼ ποιήσω τήμερον δοῦναι δίκην,
 ὅτι καταλύει περιφανῶς εἰς ὧν μόνος
 τὴν δημοκρατίαν, οὔτε τὴν βουλήν πιθῶν
 τὴν τῶν πολιτῶν οὔτε τὴν ἐκκλησίαν (vv. 946-50)⁶⁰

Igual que en el caso de Penía, sus amenazas no son escuchadas, y se hace caso omiso de su problemática decisión de persistir en su actividad, por lo que su expulsión resulta la consecuencia lógica de su incapacidad para adecuarse a los parámetros ideológicos de la comedia.

Se muestra como un éxito de la utopía el hecho de que los sicofantas no puedan ejercer su profesión y la escena se resuelve de la manera que marca la tradición. Empero, en su inmovible afán por litigar, el delator desborda los límites de lo esperado. De todas formas, la presencia de sicofantas en la primera y última comedia conservada de Aristófanes da cuenta de una constante en el género, más allá de las posibles transformaciones.

En la lista de los impostores de *Plutos*, Cornford (1993) incluye -además del delator- al hombre justo, la vieja, Hermes y el sacerdote de Zeus.⁶¹ La presencia escénica de cada uno en particular ofrece interesantes modificaciones a la figura clásica del impostor, pero, de todas formas, retenemos para ellos la identificación funcional del rol, en primer lugar, porque ocupan el espacio dramático típico del desfile de *alazones*.

El hombre justo, por ejemplo, no viene a reclamar privilegios perdidos o que pretende merecer. Por el contrario, arriba en búsqueda de Plutos con el deseo de agradecerle la riqueza que ha obtenido a partir de su curación, y ofrecerle parte de su vieja vestimenta como regalo (vv. 840 ss.). Cumple, en este sentido,

⁵⁹ Cfr. discursos similares en el ingreso de *alazones* (*Acarnienses*, vv. 1018-19 y *Nubes*, vv. 1259-65).

⁶⁰ Cfr. vv. 608-9 en boca de Penía.

⁶¹ Cfr. Cornford (1993: 223).

acciones exactamente inversas a las de su rol y cabría preguntarse la pertinencia de considerarlo un *alazon*. Existe una razón que nos impulsa a responder afirmativamente. Consideramos que es la impronta de su rol lo que mueve a Carión a tratarlo en tono irónico y burlesco (vv. 845, 849).⁶² Del mismo modo, cabe suponer, la audiencia presupondría que su discurso no es del todo confiable.

A falta de un nombre que lo identifique, la tradición lo reconoce como el nombre de justo (δίκαιος),⁶³ pero sería preferible identificarlo como “afortunado” (εὐτυχής, v. 825), como él mismo se llama, o, en último caso, “honrado” (τῶν χρηστῶν τις, v. 826), según lo encasilla rápidamente Carión. Dramáticamente vale como contrafigura del sicofanta, modelo paradigmático de los malvados, como ya lo catalogamos.⁶⁴

Su historia, compleja en sus avatares, no se adecua sin imperfecciones a la ecuación que enmarca ideológicamente la pieza (pobres=honestos, ricos=malvados) y que Crémilo pretende cambiar. El justo había sido rico gracias a la herencia paterna (vv. 828-9). Sin embargo sus bienes se habían esfumado rápidamente ayudando a sus amigos más necesitados (v. 830), los cuales huyeron una vez que las arcas se vaciaron (v. 837).⁶⁵ La visión de Plutos lo volvió a su vida de rico y la bonhomía que justifica el cambio de fortuna podría reconocerse en la ayuda a los menesterosos y en su “carácter” agradecido. El enfrentamiento hombre justo-*sycophantes* confronta dos cambios de fortuna opuestos y constituye la prueba del cumplimiento del plan fuera de la órbita de la casa de Crémilo. Por esto inaugura el desfile de personajes secundarios que se

⁶² El razonamiento vale para todas las figuras, cfr. Cornford (1993: 223). En cuanto al trato irónico de Carión hacia el justo, visible en el uso de las partículas δῆτα y γε (vv. 845 y 849 respectivamente), puede interpretarse como una forma de poner en duda la honestidad del personaje (Recordemos que el criado califica de “Χαρίεντα δῶρα” a la capa gastada y a los calzados usados). Maurach (1968:10) sostiene, que aunque era común ofrendar a los dioses la ropa usada en los misterios, como explica el escoliasta (*sch* 845), sin embargo no tiene por qué ofrecer harapos, como lo hace. Se mostraría tan miserable como sus amigos, a los que, sin embargo, reclama un pago igualitario, en tanto él agradece al dios sin equidad. No nos parece que el humor de las acotaciones se proyecte, más allá de la risa, como una acusación seria.

⁶³ Su relación con la justicia se desprende del v. 841: προσευξόμενος ἤκω δικάίως ἐνθάδε.

⁶⁴ Se percibe una tendencia a concebir la maldad asociada a determinadas ocupaciones. La única profesión honrada, en cambio, parece ser la del campesinado.

⁶⁵ Este es un tópico recurrente. Paduano (1988) relaciona con Theognis, *Elegías* vv. 857ss. y *Medea* de Eurípides, v. 561.

acercan hacia Plutos. De aquí en más, los nuevos visitantes ejemplificarán coyunturas no previstas de la utopía.

La segunda pareja de alazones, por ejemplo, ya no ilustra motivos ético-cívicos como el par que la antecede, sino, más bien, de índole ético-amorosa. La comedia, por lo tanto, se traslada del plano social al privado. La relación entre la vieja enamorada y su joven amante descansa sobre una doble oposición: genérica y cronológica. Ambos personajes representan dos “tipos”, cuya identificación anticipaba con seguridad la máscara y el traje. El color de la tez, pálida para las mujeres y sombreada y para los hombres, constituía el signo simbólico más importante de la sexualidad. La presencia de arrugas expresaría la edad avanzada.

Plutos manifiesta a lo largo de su desarrollo un consenso implícito de descrédito a la condición senil, que se pone de manifiesto en las reiteradas apariciones de viejos decrepitos y burlados, como Plutos (vv. 265-7), los ancianos del coro (vv. 277 ss.), Penía (vv. 415 ss.) y la mentada vieja del templo de Asclepio (vv. 674 ss.). La vieja amante viene a coronar este desfile grotesco. La visión degradada, temida y odiada, de la categoría de los viejos tiene vigencia en el imaginario griego de acuerdo con testimonios de otros géneros literarios y está presente a la par de su contracara, la de los viejos sabios.⁶⁶

La vieja amante conjuga en sí misma rasgos opuestos y contrastantes que la convierten en un tipo ridículo-cómico por excelencia. La mujer cuya sexualidad excede los límites de la juventud y la belleza es un estereotipo del drama cómico.⁶⁷ Su afeitado es exagerado (v. 1064), su vestimenta, extravagante (v. 1199), e inverosímil su ingenuidad, que parece más un rasgo individual del personaje,

⁶⁶ Henderson (1987) entiende que a menudo los poetas retratan mujeres viejas en forma simpática, incluso heroica. La edad confiere autoridad a hombres y mujeres por igual, y la vieja, en momentos de ausencia varonil, representa la continuidad de la tradición. Las jóvenes, en cambio, representan la vulnerabilidad de la vergüenza y la desintegración que le otorga la posibilidad de la procreación. Sin embargo en *Plutos* se desconoce esta dimensión cuasi-heroica de las ancianas.

⁶⁷ Cfr. *Nubes*, vv. 1183-84 y *Asambleístas* vv. 877ss. Se presenta especialmente en las comedias tardías. En las primeras, en cambio, la hostilidad se concentra hacia las más jóvenes. Cuando la mujer trata de aparentar una juventud que ha perdido, se le aplican, entonces, las propiedades negativas de las más jóvenes: lascivia, adulterio, carácter pendenciero, intriga, embriaguez. (Henderson 1987: 109-10). En cuanto a la vieja de *Plutos*, Webster (1953:23) la identifica como una *hetaira* vieja que, enriquecida por su trabajo, ahora ha comprado un amante.

proclive a ser engañado sin sospecha. La composición del personaje se completa a través del discurso: la vieja habla como una niña (v. 963). La percepción y la recepción de los que dialogan con ella terminan de presentarla. Recibe irónicamente los moteles apelativos de muchachita (μειρακίσκη, v. 963) y adolescente (μείρακα, vv. 1071, 1079). Crémilo y su amante desvisten con comentarios mordaces y cínicos a la viejita, como irónicamente la llaman (γρόδιον, v. 1095)⁶⁸ y dejan impudicamente al descubierto sus canas (πολιὰ, v. 1043), sus arrugas (ρυτίδων, vv. 1051, 1054; ράκη, v. 1065), su único diente (ἓνα γομφίον, v. 1059), su agotamiento físico-sexual (διεσπλεκομένη, v. 1082), su estado deplorable (παλαιὰ καὶ σαπρὰ, v. 1086).⁶⁹ Interpretamos que la escena produce a través del discurso el mismo efecto que el despojamiento de la vestimenta de frente a los espectadores.⁷⁰ Se ha observado, además, que la metateatralidad del episodio se acrecienta si entendemos que la palabra ράκη (v. 1065) no sólo alude a las arrugas de la vieja, visibles una vez que se lave los cosméticos (v. 1064), sino también al material con el que se fabricaba la máscara.⁷¹ De ese modo, los dos planos de la ficción (personaje-actor) se confunden.

Entre el blanco de las burlas, se repiten dos rasgos proverbiales de las mujeres en general: la afición a la bebida (ἔπινες, v. 972) y la insaciabilidad sexual (γραὸς καπρώσης, v. 1024; διεσπλεκομένη, v. 1082)⁷²

Se podría reconocer en las tres viejas de *Asambleístas* (vv. 976 ss.) el antecedente de la vieja de *Plutos*. Sólo en apariencia pueden identificarse, en el sentido en que las dos obras entablan una relación forzosa entre ancianas y jóvenes. Pero las viejas de *Asambleístas* son abiertamente obscenas, en tanto en *Plutos* la obscenidad queda circunscripta a los que la rodean.⁷³

⁶⁸ A diferencia de γέρων, γραὸς es una forma insultante para dirigirse a las mujeres.

⁶⁹ Taillardat (1962: 49-53) explica el significado metafórico de algunos de estos epítetos y ofrece otros ejemplos de imágenes insultantes para los viejos.

⁷⁰ Cfr. nuestros comentarios sobre la transformación del coro y Carión a través de procedimientos exclusivamente lingüísticos en la párodos (Cap. I).

⁷¹ Calame (1989: 471-2) interpreta la escena como simbólica de la función de la máscara en toda la comedia antigua.

⁷² La bebida será legal en el nuevo régimen de Praxágora (*Asambleístas*). En otros autores cómicos la mujer aparece con las mismas inclinaciones. Otros dos rasgos del estereotipo femenino de la anciana -su discurso franco y su intrépida belicosidad (cfr. el coro de ancianas en *Lysistrata*)- no se presentan en la vieja de *Plutos*.

⁷³ El personaje de la anciana enferma de amor podría ser exclusivamente un tipo de la comedia antigua. Su presencia no está atestiguada en la comedia media y nueva. Henderson (1975)

Lo cómico raya en la violencia y la escena expone cierta crueldad, no ajena al teatro de Aristófanes. Se recuerda con insistencia la amenaza cercana y acechante de la muerte. Se sugiere el entierro de la anciana (Ἐπ' ἐκφορᾶν, v. 1008), no se la considera viva (νῦν δέ σ' οὐκέτι ζῆν οἴεται, v. 1033) y su madurez alcanza el punto de putrefacción (κατασέσηπας, v. 1035 y σαπρά, v. 1086).⁷⁴ McLeish (1980) postula que la repulsión que la figura femenina anciana genera en quienes enfrenta podría mitigarse con exageración y parodia:

(...) If she is female she is a figure to be pitied as much as mocked; but if she is clearly male, a pantomime-dame figure, the tone of the mockery becomes ironical instead of bitter, and the character's complaints and self-conceit hilarious rather than pathetic. If she is a 'real' old woman, then this is undoubtedly the cruellest scene in Aristophanes. (p. 155)

Mc Leish adelanta, con su comentario oportuno, los argumentos de Taaffe (1994), quien sustenta la tesis de que la comedia, a diferencia de la tragedia, exhibe la artificialidad de las convenciones teatrales, entre ellas, el hecho de que los papeles femeninos sean interpretados por actores hombres.⁷⁵ La vieja sería, de esta forma, más graciosa y menos patética y contrastaría su apariencia artificial con el realismo verbal de la escena. De todas formas, su potencial cómico reside en la combinación de una apariencia desagradable con sus intentos patéticos por ser atractiva.

La problemática de la vieja es similar a la del sicofanta:⁷⁶ quiere recomponer una relación de χάρις (retribución) perdida.⁷⁷ La vieja reclama lealtad por los

encuentra correspondencias en otros cómicos: “we may compare Cratinus’ *Graes*, T 345, the wife of Lycon [*Schol L 270*, Eup. 215], the mother of Hyperbolus [*Hermipp. 10*], and the Phaedra-like character in Fr 51 [Kock]” (p. 107). Cuando la situación se invierte, es decir un viejo se une a una joven, no se genera el mismo tipo de rechazo. En la comedia, los viejos, ciertamente rejuvenecidos, tienen éxito con las jóvenes (*Acarnienses*, vv. 1198-1221; *Caballeros*, vv. 1389-95; *Avispas*, vv. 1341ss.; *Paz* 1316ss.; *Aves* 1730ss.) En la vida real debía ser un hecho común el casamiento de hombres maduros con mujeres jóvenes (cfr. v. 595 de *Lysistrata*: ‘Ο μὲν ἦκων γάρ, κἂν πολίος, ταχὺ παῖδα κόρην γεγάμηκεν).

⁷⁴ Similares comentarios en *Asambleístas*, vv. 996, 1073.

⁷⁵ La pintura de vasos que representan actores en papeles femeninos deja al descubierto la masculinidad del actor y recuerda, en general, la naturaleza artificial de la performance dramática. “Because of what the vase illustrations tell us, it is inappropriate to assume that the convention of male actors in female roles was accepted wholeheartedly and without further thought by ancient audiences and playwrights.” (Taaffe 1993: 10)

⁷⁶ En tono burlesco es confundida con una *sicofanta* (συκοφάντρια, v. 970), creación ficticia, sin referente histórico y clara intencionalidad obscena.

⁷⁷ Las relaciones sociales y económicas entre los griegos pueden entenderse en términos de un nexo de reciprocidad mutua (χάρις=“favor recíproco”). Pero la reciprocidad tiene sus matices: puede ser equitativa (intercambio igualitario), compensatoria o generalizada (durante un período de tiempo).

beneficios del pasado (Ἄναγκάσαι δίκαιόν ἐστι, νῆ Δία./ τὸν εὖ παθόνθ' ὑπ' ἐμοῦ πάλιν <μ' > ἀντ' εὖ ποιεῖν, vv. 1028-9), pero no censura la conducta del joven que recibía dinero a cambio de amores. Considera, por el contrario, justo y medido que vistiera a sus hermanas y madre con parte de la paga, manifestando una solidaridad de tipo genérica (καὶ γὰρ ἐκνομίως μ' ἥσχύνεται, v. 981).

La visión de Plutos no ha obrado en perjuicio de la economía de la vieja, cuyos bienes materiales han permanecido intactos. En cambio, le arrebató al muchachito, el que aparece, entonces, reducido a un objeto de cambio. Por otra parte, la escena insinúa que, aunque la honestidad garantiza la riqueza en el nuevo mundo, la riqueza no es toda la felicidad.⁷⁸ La desgracia de la anciana expone el lado oscuro del mundo proyectado por Crémilo (ἀφ' οὗ γὰρ ὁ θεὸς οὗτος ἤρξατο βλέπειν./ ἀβίωτον εἶναί μοι πεπόηκε τὸν βίον, vv. 968-9). La vieja reaparece al final de la pieza para officiar como canéfora, papel que normalmente cumplen las jóvenes vírgenes en las procesiones religiosas. La comedia aprueba, entonces, su rejuvenecimiento.

La posición del joven recientemente enriquecido no es menos desconcertante, porque su honestidad no se acredita en la comedia. Más paradójico aún, se le prohíbe cualquier innovación en su vida amorosa y debe seguir frecuentando a la vieja como si nada hubiera ganado. Para Flashar (1975) el comportamiento inmoral del joven demuestra el fracaso del plan.⁷⁹ En cambio,

La escena del joven y la vieja, a nuestro modo de ver, permite entender, detrás del juego cómico, la experiencia ética del hombre griego. De alguna forma la acción reparadora de Crémilo se relaciona con problemáticas vitales como los diversos tipos de reponsabilidad sobre las acciones y las circunstancias. Para Bowie (1993: 273ss.), por ejemplo, la *charis* resulta un verdadero leit-motiv de la pieza. Zeus ha quebrado la *charis* entre dioses y hombres, al romper la conexión natural entre justicia y prosperidad y ha creado una situación inestable, que se resuelve positivamente al final. Hermes y Carión también debaten cómicamente sobre la reciprocidad (vv. 1139-45). Entre los hombres los lazos recíprocos tampoco se ha respetado: el hombre justo no recibió nada de los amigos a los que había ayudado, la vieja desea prolongar el arreglo con su amante con el regalo de la torta (v. 1031) y también el sicofanta considera que ha beneficiado a la ciudad en el pasado y espera ahora su recompensa.

⁷⁸ También Paduano (1988) habla de felicidad y bienestar como valores incontrolables por la riqueza y de la dislocación del proyecto de Crémilo. Penía cuestiona el proyecto de Crémilo precisamente en términos de felicidad, pero no plantea problemas de corte erótico como ilustra la escena que estamos comentando.

⁷⁹ Konstan & Dillon (1981) no advierten un sesgo crítico en esta escena, sino, por el contrario, pura jocosidad, el triunfo de la energía cómica en el sentido bajtiniano de la unión de los opuestos (las "viejas preñadas").

para nosotros no habría razones para afirmar que su corrupción se produzca a partir de la riqueza. Es cierto que la vieja advierte un cambio ético en él (de la honradez -χρηστὸν, v. 977- a la desvergüenza -βδελυρὸς, v. 993) a partir de su cambio imprevisto de fortuna,⁸⁰ pero la riqueza sólo ha dejado al descubierto su naturaleza utilitaria. La interpretación de la conducta del joven que hace la anciana informa más sobre su propia ingenuidad que sobre los hábitos de su amante. No puede pensarse que la conducta del *gigoló* fuera aprobada entre los griegos, porque los comentarios irónico-busfonescos de Crémilo (vv. 992, 1009, 1012, 1019, 1021, 1023-4) perderían todo su potencial cómico sin esta condena ética.⁸¹ Crémilo expone la hipocresía del joven y su interés monetario, destacando la naturaleza sospechosa de sus intenciones y, en relación con la narrativa de la pieza, su inadecuación para representar al tipo del hombre honesto. Puede justificarse benévolamente como una víctima de la pobreza (πρὸ τοῦ δ' ὑπὸ τῆς πενίας ἅπαντ' ἐπήσθιεν, v. 1005). Sin embargo, no es menos una víctima de la riqueza, pues se encuentra atado a las promesas que ha hecho cuando pobre ('Ἄλλ' οὐδέποτε με ζῶσαν ἀπολείψειν ἔφη, v. 1032).

La figura del joven, adornada con corona y antorcha (vv. 1040-1) celebra, entonces, una liberación falsa y sólo presupuesta.⁸² La ironía de su propio discurso impresiona más por su cinismo que por su efecto humorístico. Parece reconocer repentinamente la decrepitud de la anciana y se burla de su aspecto senil, pero afirma al mismo tiempo “amarla muchísimo” (v. 1072 y Ἀρχαία φίλη, v. 1042). El espectador atento no se extraña. Cuando la vieja recuerda los favores del pasado, “involuntariamente” lo presenta como un gran charlatán, que embauca con un discurso melifluo. Aunque desde la ingenua perspectiva de la anciana, el joven hacía (ἐποίει) cosas agradables y decentes (κοσμίως καὶ καλῶς, v. 978), se expone la limitación de su aparente bondad a un discurso adulator y

⁸⁰ Lo acusa de *hybris* (ὑβρίζομαι, v. 1074= 1944), de ser un impertinente en sus modales (ἀκόλαστος τοὺς τρόπους, v. 1049), lo llama “el más miserable” (Ταλάντατ', v. 1060).

⁸¹ Dover (1972: 204) especula que aunque el joven no nos parezca un hombre justo, quizá para los atenienses su ingratitud hacia una mujer vieja no trajera cuestionamientos morales. Thiery (1986: 355), en la misma dirección, supone que el muchacho no debía de ser tan antipático para los griegos. Comentarios similares encontramos en Henderson (1991²) y Groton (1990: 21, n. 22). Sin embargo, desde esta perspectiva, el castigo del joven sería excesivamente cruel. De todas formas, probablemente frente al informante no sea un personaje tan desagradable.

lisonjero. El muchacho pedía suplicando (ἤτησ', v. 982; ἤτει, v. 1012) regalos para él y su familia, afirmaba (ἔφασκεν, v. 990) su amistad en contra de su avaricia, piropeaba dulcemente (ὑπεκορίζετον, v. 1011) y le decía (ἔφη, v. 1018; ἔφασκεν, v. 1020) a su amante que tenía hermosas manos, olorosa piel y mirada bella. Es justo, por lo tanto, que se vea condenado por sus propias palabras (v. 1032).⁸³

La escena genera múltiples interrogantes. Sin duda se sugiere que el amor, como antes el civismo, escapan al control del dinero. Según se resuelve el conflicto, con el regreso del joven durante la noche (vv. 1200-1), la vieja recupera la felicidad que la vista de Plutos le había arrebatado. Como corresponde, queda expulsado el *pathos*. La comedia celebra liberación, por esto los *flashes* trágicos son rápidamente acallados.

Los últimos *alazones*, Hermes y el sacerdote de Zeus, ejemplifican la repercusión de la instauración del nuevo orden entre los dioses y sus servidores. Los visitantes ya no se presentan en pareja.

Hermes arriba a lo de Crémilo oficiando de mensajero de Zeus, su rol mítico tradicional, y viene a transmitir las amenazas de su padre y la consecuente orden de acatamiento al poder olímpico.⁸⁴ Sin embargo, su *rol* de mensajero se desvanece rápidamente, cuando confiesa que se ocupa menos de los otros dioses que de su propia situación (vv. 118-19).⁸⁵ No duda en abandonar a Zeus haciendo caso omiso del compromiso de lealtad y subordinación que le debe. Hermes, en su calidad de mensajero, es un sirviente de Zeus y por esto su diálogo con Carión

⁸² Para Paduano (1988) la escena puede considerarse un subproducto negativo de la acción benéfica de Plutos.

⁸³ La única acción del joven que refiere la vieja es la paliza a la que la somete "por celos". Inclusive en este caso, el verbo está en voz pasiva (ἐτυπτόμην, v. 1095), de modo que se oculta el agente de la acción, que no aparece nombrado. Esta estrategia discursiva pone de manifiesto la negativa de la vieja de identificarlo como un agresor. (Lo mismo vale para el ὑβρίζομαι del v. 1094).

⁸⁴ También sería posible interpretar que su embajada tiene por objetivo advertir a los hombres sobre las maquinaciones de Zeus para castigarlos por la transgresión cometida. En este sentido compartiría el rol de Prometeo en *Aves* (vv. 1494-1552).

⁸⁵ En la construcción literaria de Hermes se combinan dos motivos: la mítica figura del "trickster", fundador de civilizaciones y el rol épico del mensajero de los dioses. En *Plutos* el dios se desprende de unos de sus atributos más solemnes y su perfil engañoso prevalece sobre las otras características de su figura. Sobre la significación de Hermes como dios de las barreras y de la transgresión, ver Burkert (1985: 156-9).

puede entenderse como un diálogo entre pares.⁸⁶ Uno desconfía del otro y los dos hacen gala de un humor grotesco y burlón. Hermes compone el tipo del *alazon* sin apartarse de la regla. Es mentiroso, charlatán, preocupado por su miseria personal y reivindica virtudes ajenas. Se declara amigo de Carión (τὸν σαυτοῦ φίλον, v. 1134), para mendigar un poco de pan y carne (ἄρτον καὶ κρέας, vv. 1136-8). En muchos aspectos repite los mismos atributos con los que había aparecido en *Paz*.⁸⁷ Como dios de la comunicación a través de la palabra, Hermes representa el discurso engañoso entre los dioses, en franca oposición con su hermano Apolo, el revelador de la verdad.⁸⁸ Pudo vencer a Zeus por medio de la persuasión, y desde entonces lo representa entre los hombres. Siempre consigue lo que quiere, como sucede en *Plutos*, porque su misión es lograr una comunicación exitosa.

La visión de Plutos quiebra los viejos esquemas de reciprocidades para crear otros nuevos. También Hermes viene en la búsqueda de retribuciones que se le adeudan por favores del pasado (vv. 1139-40), pero el esclavo desenmascara una amistad basada en mutuas conveniencias (vv. 1141-2). Sus múltiples ocupaciones le aseguran una versatilidad que le permite adecuarse a todas las circunstancias. Ofrece, entonces, sus servicios en casa de Crémilo, como protector de puertas (Στροφαῖον, v. 1154), como comerciante (ἐμπολαῖον, v. 1155), como guía de viajeros (ἡγεμόνιον, v. 1159), como presidente de los juegos (Ἐναγώνιος, v. 1161), como engañador (δόλιον, v. 1157). El dolo le asegura un futuro promisorio entre los sirviente (διακονικός, v. 1170). Hermes se somete ahora a Carión, en primera instancia, y luego a Crémilo.⁸⁹ Multifacético, ni

⁸⁶ Ambos comparten dos aficiones: la comida y el robo (cfr. *Plutos* vv. 1139-1142). Por otra parte, el episodio del robo del ganado en el mito de Hermes es uno de los más famosos.

⁸⁷ En *Paz*, Hermes acalla su violencia cuando se le ofrece comida y rápidamente se pone del lado de los hombres (vv. 180 ss.), no si antes amenazarlos fieramente, como en *Plutos*. Cfr. *Paz* vv. 228-31 y *Plutos*, vv. 1107-9.

⁸⁸ Cfr. Bruit Zaidman & Schmitt Pantel (1992): "These two faces of communication were thus separately represented by the two brothers: Hermes the mediator and the man of wiles, Apollo the utterer of truth that sped unerringly towards its mark like the flight of an arrow." (p. 197)

⁸⁹ Hay quienes entienden que Hermes ingresa a la casa de Crémilo en calidad de dios de la música y la gimnasia (vv. 1161 ss.), cfr. Groton (1990: 21), Bowie (1993: 275). No encontramos apoyatura para esta propuesta, porque los vv. 1168-70 indican que Hermes ingresa hacia el pozo para lavar las entrañas. Coincidimos con Dover (1972): "Hermes, desperately hungry, is reduced to begging for a job. Eventually he is admitted on condition he helps in the kitchen." (p. 204)

siquiera fiel a sus múltiples y encontradas actividades, traiciona a los dioses siguiendo las únicas órdenes soberanas, las del estómago.

Hermes proclama descaradamente su carácter apátrida y, en este sentido, vale como la contrafigura del *sycophantes*, extremadamente fiel a su civismo.

EP. "Πατρις γάρ ἐστι πάσ' ἴν' ἄν πράττη τις εἶ." (v. 1151)⁹⁰

La imagen degradada de Hermes no sorprende. La mayoría de las piezas ofrecen dioses humillados, bufonescos, despreocupados por el hombre o enfrentados a él. Hermes confirma la regla.

La ruptura de las relaciones entre hombres y dioses que Hermes inaugura, se cierra con la llegada del sacerdote. Crémilo lo recibe amablemente (ὦ βέλτιστε, v. 1171) y el sacerdote expone su conflicto con pocas interrupciones burlescas. No parece mentiroso ni embustero como los sacerdotes de comedias anteriores.⁹¹ Se presenta despojado de rasgos negativos evidentes. Incluso con la llegada del propio Zeus (vv. 1189-90), la conducta del sacerdote pierde su carácter de traición (Τὸν οὖν Δία τὸν σωτήρα καὶ τὸς μοι δοκῶ/ χαίρειν ἐάσας ἐνθάδ' αὐτοῦ καταμένειν, vv. 1186-7) y es aceptado naturalmente en el reino utópico de Plutos como su sacerdote.

Las tres escenas de *alazones* giran sobre tres temas fundamentales, la política, el amor y la religión (Konstan & Dillon 1981). Ninguno de ellos viene a reclamar exactamente riquezas. Cada uno demuestra intereses diversos, sobre la base de valores también disímiles y, a veces, encontrados. Dejan al descubierto los móviles de las relaciones humanas y los problemas que ocasiona la riqueza igualitaria en las difíciles interrelaciones personales.

Como ha quedado demostrado, la categoría aristotélica del *alazon* (impostor), encuadrada en la función de un rol, con variantes que responden a la categoría de los "tipos", nos resultó operativa en el análisis de los personajes que

⁹⁰ La frase puede parecer provocadora, y el cotexto potencia este efecto, pero compendia ciertamente la ideología de la comedia en general, donde la "eutopía" es la única patria. Por otra parte, sería una *gnome euripidea* (cfr. fr. 777N: ὡς πανταχοῦ γε πατρις ἡ βόσκουσα γῆ.).

forman parte de las escenas ejemplificadoras. Las otras dos categorías cómicas, el *iron* y el *bomolochos*,⁹² en cambio, se prestan mayormente a confusiones.

El rol del *bomolochos* fue principalmente pautado por Süss (1975), que identificó la *bomolochia* con las intervenciones humorísticas ejecutadas en los comentarios típicos de los apartes. Normalmente, a partir de lo que otro personaje expresa, el bufón busca la risa a través de los cambios inesperados en el tema, los juegos de palabras, las anécdotas irrelevantes u obscenas, las parodias o el ridículo de los otros hablantes. Süss le otorga al *bomolochos* un papel importante en el agón como soporte humorístico del protagonista. Carrière (1979), por su parte, lo desecha como “tipo”, porque considera que en realidad representa sólo un registro de lengua, sin rasgos psico-sociales definidos. En tanto Cornford (1993) estima que el *bomolochos* no tiene existencia independiente, excepto en los personajes subordinados como el esclavo. Si consideramos que el lenguaje determina el ritmo de la progresión cómica, como lo hace Lanza (1989), las interrupciones del *bomolochos* adquieren una relevancia imprevista.

Il *bomolochos* dunque, il buffone, pernio dell'azione, che è perciò anzitutto azione buffonesca. Un'azione che si dilata in uno spazio scenico che ha sempre in lui proprio punto di riferimento. Uno spazio che è mimico, ma che è anche linguistico, che è mimico perché linguistico. (Lanza 1989: 189)

Por nuestra parte, consideramos la *bomolochia* como un rasgo típico del personaje cómico en general, que puede actualizarse en cualquiera de las figuras sobre la escena. Por esto el héroe cómico es *bomolochos*, pero también puede serlo otro personaje que circunstancialmente lo acompañe o lo enfrente. Es cierto que muchas veces el héroe cómico parece despojarse del ropaje del *bomolochos* cuando quien está a su lado cumple este papel satisfactoriamente

En *Plutos*, sin dudas el esclavo presenta fuertes rasgos de *bomolochos* y también algunos de los *alazones*, como Hermes, por ejemplo, y también Crémilo, aunque en menor medida que otros héroes cómicos. De acuerdo con la propuesta

⁹¹ Cfr. *Aves*, vv. 863 ss.

⁹² Hemos explicado anteriormente el significado de estos términos en la ética aristotélica. Etimológicamente, *bomolochos*, significaría “el que está acurrucado en el altar”, posiblemente aludiendo a un tipo de mendigo que espera tomar, a escondidas, alguna parte de la carne de los sacrificios. En este sentido, sería un “picaro”, significado que parece tener en Aristófanes (*Nubes*, v. 910 y *Ranas*, v. 1521). En otros pasajes puede traducirse mejor como “adulador” (*Caballeros*, v. 1358 y *Ranas*, v. 1085) o bufón.

de Süss, Blepsidemo sería el *bomolochos* puro, cuya existencia escénica se fundamentaría especialmente en solventar este papel en el agón de la comedia. En cierto sentido, Blepsidemo juega como un dispositivo de contrapunto. Su comportamiento cobarde, cuando se acerca Penía (vv. 438 ss.), responde a su perfil de bufón. En su conversación previa con Crémilo, empero, desborda los confines del rol para expresar la ideología y la lógica del hombre medio ateniense, contra las cuales se proyecta el plan utópico de Crémilo.⁹³ Tampoco está al margen de la acción, pues queda comprometido en ella cuando su amigo le informa su proyecto (v. 401ss.). Como Euélpides (*Aves*), otro *bomolochos* del mismo estilo,⁹⁴ desaparece sin previo aviso en la segunda parte de la comedia.

2.2.2. El héroe cómico⁹⁵

(...) Sa liberté, comme son héroïsme, est verbale
Carriere (1979: 122)

La idea de concebir un único patrón que tipifique el comportamiento del héroe cómico al modo de un rol genérico ha encontrado una sostenida resistencia por parte de la crítica.⁹⁶ Peor aún, a la hora de identificar a los personajes que cumplen este rol, hay significativas discrepancias.⁹⁷ En algunos casos, la presencia de héroes pasivos desplaza el protagonismo a personajes no heroicos. Entonces, la reconstrucción de la actuación se torna muy compleja. Si el primer

⁹³ Esta escena fue juzgada "laxa" dentro de la estructura de la pieza (cfr. Flasahr 1975). Maurach (1968) entiende que en ella cada uno de los personajes desenmascara la honestidad del otro: "Die Szene sollte den scheinbaren Biedermann Chremylos entlarven, sie hat darum dieselbe Aufgabe wie die Penia-Szene, die H. Falsar so treffend interpretiert hat: sie sollte dem Zuschauer zeigen, dass hier Figuren auftreten mit Ansprüchen, denen sie nicht genügen" (p. 9). Es cierto que las propuestas deshonestas de Blepsidemo (vv. X) lo alejan de cualquier identificación con los justos. Al mismo tiempo expresa el "modo autóctono" (v. X) de comportamiento ateniense.

⁹⁴ Euélpides acompaña a Peisetero durante toda la primera parte de la comedia. Cuando Peisetero toma el rol del *bomolochos*, Euélpides desaparece.

⁹⁵ Sobre la pertinencia del nombre de "héroe" para designar al protagonista de la comedia antigua, ver Whitman (1964: 17) *contra* Russo (1994), que lo califica de "antihéroe".

⁹⁶ Thiery (1986) se niega a reconocer la existencia de un rol codificado que identifique a todos los héroes de las comedias de Aristófanes como una misma entidad anónima y social. A partir del estudio de las relaciones verticales entre los personajes principales de las once comedias conservadas, concluye que sólo Diceópolis y Peisetero tienen un comportamiento idéntico.

⁹⁷ En *Avispas*, por ejemplo, Cornford (1993) le atribuye el rol protagónico a Bdelycleón, en tanto Thiery (1986) y McLeish (1980) consideran que Filocleón cumple este papel.

actor tenía a su cargo el papel del héroe cómico, ¿se mantiene este principio cuando el héroe no alcanza el rol protagónico?

Muchas de estas cuestiones no encuentran una respuesta convincente. Aun así, consideramos pertinente especificar la serie de funciones comunes indiscutiblemente observables en aquellos personajes que la tradición ha encasillado como héroes cómicos (la mayoría de ellos los protagonistas de la pieza), y determinar, a la vez, algunos rasgos psico-sociales más o menos fijos que se conjugan en los mismos. Resultaría muy difícil negar que casi todos ellos comparten un esquema de comportamiento repetitivo, aunque compensan la monotonía con variantes significativas, repitiendo lo que parece ser una nota característica de la técnica compositiva de Aristófanes: la novedad sobre la recurrencia.⁹⁸

Por otra parte, el género cómico, de acuerdo con nuestro análisis, reposa en una estructura narratológica convencionalizada y, consecuentemente, los personajes comparten esferas de acción similares en todas las comedias. Por esto creemos que el héroe cómico está lejos de ser el individuo que Whitman (1964) describe,⁹⁹ para conformar más bien un rol como lo presenta Carrière (1979),¹⁰⁰ o, más recientemente, Sifakis (1992):

(...) Dikaiopolis, Philokleon, Trygaios, and the other Aristophanic characters, may be unique, technically speaking, as characters of specific plays, but in so far

⁹⁸ Thierry (1986) distingue a los héroes cómicos de los personajes cómicos no heroicos. Sobre los primeros reposa toda la comedia, mientras que los segundos están acompañados de un "partenaire" o adversario. Clasifica a los héroes cómicos en secesionistas o restauradores, ya sea que abandonen la *polis*, como Diceópolis o Peisetero, ya que busquen restaurar un valor desaparecido como Trigeo, Lysistrata o Dioniso. Entre los otros protagonistas, los no heroicos, están los campeones, que no luchan por ellos mismos -Agoracrito y el pariente- y los bufones -Strepsiades y Filocleón. Finalmente, los protagonistas de las comedias del s. IV, considerados simples conductores de la obra, establecen un lazo entre los episodios, aunque muchas veces ocupan la escena los personajes secundarios que se han emancipado. La clasificación no aporta mayores soluciones para interpretar al héroe cómico, más allá de la taxonomía. Desde su perspectiva, Crémilo no es un héroe cómico. Desde la nuestra, es mejor pensar que sigue condicionado por el código del rol, aunque aporte interesantes modificaciones.

⁹⁹ Whitman advierte que Aristófanes no creó tipos sino individuos: "Old comedy notoriously dealt with individuals, real or invented. And (...) the problem of the individual is of the utmost importance to Aristophanes's whole idea of drama; it is the individual who embodies the poetic core of his greatest plays". (p. 10) Sin embargo, nosotros creemos que, aunque el individualismo sea una nota dominante del héroe cómico, esto no indica que el héroe sea un individuo.

¹⁰⁰ "Ramener l'héroïsme comique à une forme unique peut sembler une démarche artificielle étant donné la grande diversité des héros des comédies. Mais cela veut simplement dire que la fonction du héros reste la même et qu'elle est première par rapport à la diversité des comédies. C'est son rôle subversif qui donne au héros un éclat que le réalisme ne pourrait lui procurer, à moins de devenir fantastique." (p. 123)

as they get involved in predictable situations, to which they react in a predictable manner, they are variants of types. (p. 134)

En *Plutos*, la identificación del héroe cómico con la figura de Crémilo no ofrece lugar a dudas. A la vez, se mantiene como el único protagonista de la pieza, como ha quedado demostrado al asignársele con exclusividad el rol del sujeto actante en la estructura profunda. El campesino Crémilo lleva adelante la acción: consulta el oráculo, persuade a Plutos, lo lleva al santuario para curarlo y se enfrenta con Penía en el agón. Se ha observado que no tiene que luchar para vencer como otros héroes cómicos,¹⁰¹ pero la suya no es una excepción porque tampoco tienen que hacerlo Trigeo o Praxágora, por ejemplo. En cambio, todas las acciones principales de la pieza surgen de su iniciativa. Reiteramos, por lo tanto, nuestra negativa a considerar que comparte el protagonismo de la comedia con Carión. Héroe y protagonista, en *Plutos* son una y la misma cosa.

De entre los vertimientos modales característicos del sujeto, -el "querer hacer", "el saber hacer" y "el poder hacer"-, Crémilo exhibe algunas competencias menos que sus pares heroicos. Su primera determinación consiste en tomar posesión de Plutos para curarlo después ("querer hacer"). En tanto, su competencia cognitiva ("saber hacer") se manifiesta en dos ámbitos: en la escena de persuasión (vv. 103-251), cuando convence a Plutos de su poder superior al del propio Zeus y en la elección de Asclepio como sanador del dios (sabe dónde llevarlo). Su potencia ("poder hacer"), en cambio, no desborda los límites que impone su naturaleza humana. Pudo convencer a Plutos, pero no puede sanarlo. Los medios para la resolución de la crisis están en manos de una divinidad: Asclepio. En otras comedias, los agentes sobrehumanos se limitan a ser meros ayudantes en un momento del proceso de la transformación. Cumplen este papel los dos pájaros que llevan Euélpides y Peisetero en *Aves* o el escarabajo gigante sobre el que vuela Trigeo en *Paz*. A diferencia de lo que ocurre en estas piezas, en *Plutos* le cabe a Asclepio toda la gloria de haber sanado al dios. Sin embargo, ya nadie se acuerda de él en la segunda parte de la comedia.¹⁰²

¹⁰¹ Cfr. Thiery (1986: 286). No debemos subestimar su lucha dialéctica. La oposición de Penía, aunque ideológica, es una verdadera oposición.

¹⁰² Otros héroes cómicos están perfilados con las tres modalidades. Peisetero (*Aves*), por ejemplo, "quiere, sabe y puede" vencer a las aves y fundar una ciudad en el cielo. Dioniso, en *Ranas*, "quiere"

Crémilo comparte dos de los rasgos distintivos¹⁰³ más frecuentes de los héroes de la comedia de Aristófanes. Es viejo, como Diceópolis, Strepsiades, Filocleón, Trigeo, Peisetero y el pariente de Eurípides (Mnesíloco)¹⁰⁴ y campesino, al igual que Diceópolis, Strepsiades y Trigeo. Los dos atributos se manifiestan visualmente en la apariencia física del personaje y, como componentes visuales, tienen un fuerte poder de caracterización. En este sentido, Crémilo responde a las expectativas de la audiencia. La vejez tiene más un significado simbólico que psicológico o social. Conecta al personaje con un tiempo heroico pasado, contrapuesto normalmente a la decadencia del presente. La pertenencia al campesinado, en cambio, tiene fuertes implicancias sociales. Es innegable que Aristófanes estimó a la gente de campo, a la que juzgó más sana que sus compatriotas ciudadanos.¹⁰⁵ De todos modos, también puede interpretarse que la valoración de esta clase social se fundamenta en los orígenes campesinos y dionisiacos del género. El hombre de campo entra en contacto con las fuerza naturales.¹⁰⁶

Si la mención del hijo se ciñe al prólogo y sorpresivamente se desvanece en el resto de la pieza,¹⁰⁷ al menos le otorga a Crémilo el carácter de “padre”. Del mismo modo, casi accidental, el joven amante saca a relucir la dimensión sexual masculina y biocronológica del héroe, cuando insinúa un acercamiento amoroso

llegar al Hades, pero no sabe cómo. Tiene que aprender de Heracles el camino. Los héroes que fracasan, como Strepsiades (*Nubes*), sólo “quieren” y esta modalidad parece insuficiente para lograr la victoria del sujeto. La ausencia (no limitación) de la competencia cognitiva parece ser la única determinante para el fracaso del héroe.

¹⁰³ Los rasgos distintivos son los que se oponen binariamente en las relaciones entre los personajes. En este sentido, por ejemplo, Crémilo se opone a su hijo, en calidad de padre, a su mujer, en calidad de esposo, a Carión por ser su amo, etc.

¹⁰⁴ “Ma il tipo che di gran lunga prevale nella commedia aristofanea è quello del vecchio goffo, chiacchierone e maleducato, metà svanito e metà furbo (...)”. (Lanza 1989: 188).

¹⁰⁵ La contraposición ciudad-campo se observa, principalmente, en *Acamnienses* y *Paz*. Históricamente, con el abandono de los campos a causa de la guerra del Peloponeso (431), se modifica la percepción del mundo en el imaginario antiguo. Surge la oposición campo-ciudad como una invención del s. V. Cuando no cae en la caricatura, como señala Borgeaud (1993), el rústico se muestra como el depositario de antiguos valores. “El valor y el buen sentido aparecen de su parte. Incluso cuando pierde importancia económica, conserva un privilegio simbólico, el de situarse en la intersección entre lo salvaje y lo civilizado, y el de conocer por lo tanto los caminos de la urbanidad, los senderos que llevan del desorden al orden o a la inversa” (p. 335). Esta concepción positiva cambia en el terreno de la teoría política. Aristóteles (*Política* II), por ejemplo, propone el alejamiento del campesinado de la ciudad. En el teatro cómico de la comedia nueva, los rústicos son objeto de burlas (cfr. Cnemón en *Dyscolos* de Menandro).

¹⁰⁶ Cfr. Carrière (1979: 128).

¹⁰⁷ Cfr. vv. 35ss. Vuelve a nombrarlo en el v. 250.

entre éste y su anciana amante (vv. 1067-8, 1079). Precisamente porque la mujer que está en juego es también una vieja, Crémilo niega todo interés (v. 1070) y termina vengándose de las proposiciones del joven -que burlescamente lo ha menospreciado por viejo (vv. 1077-8)-, obligándolo a pasar la noche con ella (v.1201).¹⁰⁸ Los héroes aristofanescos acceden a amoríos sólo con mujeres jóvenes y este tipo de unión es una forma de simbolizar la fertilidad de su triunfo. Finalmente, la presencia de su mujer en la escena “activa” otro atributo distintivo, su condición de esposo.

Mayor importancia atribuimos a la persistente compañía de Carión a lo largo de toda la comedia, porque Crémilo, cuyo nombre, de aparición tardía, debe pasar inadvertido para la audiencia, es designado con frecuencia “amo” por Carión y por los otros personajes (vv. 12, 20, 67, 253, 260, 262, 285, 319, 633, 819). Cuando Carión reemplaza a Crémilo en la segunda parte de la comedia, lo hace en calidad de esclavo de aquél. Δεσπότης es la categoría social que designa a Crémilo en el diálogo y le confiere identidad. No importa el comportamiento emancipado del criado, este apelativo recuerda casi con insistencia el sentido de dominio y posesión en la relación de dependencia que los vincula.

Vale decir que Crémilo compendia los rasgos de hombre, esposo, amo, campesino y anciano, todos ellos notas positivas dentro del código de valor simbólico de la comedia antigua, que defiende la visión patriarcal tradicional de la cultura griega.

De entre las determinaciones que lo individualizan, el personaje se autopresenta como un modelo ético de comportamiento humano: un hombre piadoso y justo (θεοσεβής καὶ δίκαιος, v. 28), de palabras (ἄνδρὸς εὐόρκου, v. 61), moderado (Μετρίου ἄνδρὸς, v. 245), el mejor en los modales (τοὺς τρόπους βελτίονα, v. 105) y en asuntos económicos (φειδόμενος, v. 247).¹⁰⁹ Del mismo modo que Lysistrata y Praxágora, Crémilo no busca un beneficio privado, sino el bien de la comunidad. Su conducta ejemplar es presentada como extraordinaria y atípica de

¹⁰⁸ Consecuentemente con la actitud que prevalece en la comedia antigua, el joven es condenado.

¹⁰⁹ Thiery (1986) lo juzga el hombre más estimable de todo el teatro de Aristófanes. “Chrémyle apparaît comme un vieillard doté de toutes les vertus: il est bon père, bon époux, bon maître, pieux, juste, fidèle en amitié, généreux, totalement dépourvu de *ponèria*.” (p. 286).

acuerdo con el patrón *standard* de la vida cotidiana de la Atenas de la época, cuyo pensamiento representa el amigo Blepsidemo:

Ἔστιν δέ μοι τοῦτ' αὐτὸ θαυμάσιον, ὅπως
χρηστόν τι πράττων τοὺς φίλους μεταπέμπεται.
Οὐκ οὖν ἐπιχώριόν γε πρᾶγμ' ἐργάζεται. (vv. 340-2)

Sólo porque se ha sobredimensionado el perfil filantrópico de Crémilo se lo ha podido juzgar un héroe *spoudaios*; es decir, honesto, involucrado en acciones solemnes, sin motivaciones cómicas, una especie de visionario, cuya decencia prefigura a algunos personajes de la comedia nueva, como el joven o el esclavo mayor (McLeish 1980)¹¹⁰.

Por el contrario, otra de las tendencias críticas ha sido privilegiar en sus interpretaciones las contradicciones del personaje.¹¹¹ Para todos ellos, Crémilo es honrado sólo en apariencia, porque en verdad se comporta como un gran ambicioso. Él mismo lo ratifica cuando afirma que anhela, ante todo, enriquecerse, con honradez o sin ella:

(...) δεῖ χρημάτων σε τήμερον
μεστήν ποῆσαι καὶ δικαίως κἀδίκως. (vv. 232-3)

Su amor por la riqueza supera, inclusive, su amor por su hijo:

(...) τὸν υἱὸν τὸ μόνον
ὄν ἐγὼ φιλῶ μάλιστα μετὰ σέ. (vv. 250-1)

Y aunque se postula como un hombre piadoso (θεοσεβής, v. 28), termina diciendo blasfemias contra Zeus (vv. 588-90) y reemplazándolo por Plutos.

¹¹⁰ Para McLeish (1980: 54ss.) son héroes *spoudaioi* Lysistrata, Praxagora, Peisetero, Bdelycleón y Crémilo. Si, como parece, la seriedad se vincula con atributos morales como la honestidad, Peisetero no podría formar parte de este grupo, del mismo modo que Trigeo sería un buen candidato para esta variante. Completa la clasificación de McLeish el héroe *bomolochos* (irrelevante en sus intervenciones y de intención lúdica; como Eurípides, Strepsiades, Dioniso y Mnesíloco) y el héroe *poneros* (gana y domina en todas las situaciones y se admira a sí mismo; como Diceópolis, Agoracritos, Trigeo y Filocleón). La tripartición propuesta por McLeish remite a una lectura unilateral de las comedias, pues un mismo personaje tiene diversas manifestaciones que alternan su dominio a lo largo de la obra, de acuerdo con las situaciones que las determinan. Podemos admitir, en el mejor de los casos, que el héroe cómico es una mezcla de los tres. En cuanto a la figura de Crémilo, Ussher (1979: 19) también reconoce su decencia, pero la considera una nota excepcional, como un anticipo de la comedia nueva. Komornicka (1992: 273) menciona a Crémilo dentro de los que ella clasifica como héroes positivos, los que el poeta glorifica a su manera "seriocómicamente" (*spoudaioigétoion*).

¹¹¹ Nos referimos a los que postulan una lectura irónica de la pieza como Newiger (1957), Gelzer (1960), Flashar (1975), entre otros.

Crémilo demuestra no estar a la altura de su plan.¹¹² Incapaz de convencer a Penía con razonamientos, se le opone con insultos (vv. 526, 592, 604, 606-7, 610) y pone fin al debate agonal con una abrupta paradoja:

Οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἦν πείσης. (v. 600)

Para nosotros este verso resulta clave en la interpretación del personaje. Compendia los rasgos más significativos de su factura, al dejar al descubierto su construcción dramática en estrecha relación con el rol de héroe que le cabe. Lo expresa muy bien Carrière (1979):

Le héros comique possède la rhétorique suprême et le pouvoir de son verbe et indissociable de son pouvoir de magicien. (p. 123)

La afirmación contradictoria de Crémilo no proclama su derrota en el debate ni pone en evidencia su incompetencia para vencer en el agón, como algunos pretenden. Simplemente asevera su negativa de acatar las premisas básicas de la retórica de la persuasión. Precisamente el debate dialógico presupone una especie de contrato fiduciario que implica la confianza de cada uno de los participantes en la posibilidad de convencer al otro. El personaje se declara invulnerable al eventual efecto perlocutorio de las palabras de Penía y, de esta forma, hace ostentación del individualismo y desmesura característicos del héroe cómico, acallando al mismo tiempo el poder del adversario. El héroe cómico actúa con total independencia, como un tirano; su libertad, de acción y de palabra, no encuentra ningún obstáculo, por esto su configuración no tiene consistencia psicológica (Carrière 1979: 122).

Podrá objetarse que uno de los rasgos sobresalientes del héroe, su competencia retórica, quede eclipsada precisamente en el agón dialéctico de la pieza. Sucede que Crémilo ya ha dado sobradas muestras de su elocuencia retórica durante la *peitho* a Plutos (vv. 101-98), exitosamente concluida según lo

¹¹² Otras contradicciones también fueron apuntadas. Por ejemplo, su complicidad con el esclavo para arrojar a Plutos hacia un precipicio recién comenzada la obra (vv. 68ss.), el saludo pretencioso a los campesinos (322), índice de que la riqueza “se le subió a la cabeza”, todas ellas actitudes que desenmascararían su aparente honradez. Precisamente “desenmascaramiento” es el término que usa Maurach (1968) para designar el procedimiento técnico de la caracterización irónica de los personajes, tanto en *Asambleístas* como en *Plutos*.

proclama el dios en los vv. 198 y 252 (Εὖ λέγειν/Πείθομαι).¹¹³ En el agón, en cambio, Crémilo se afirma a sí mismo y demuestra todo su poder sin necesidad de una consistencia lógica. El verso en cuestión subraya el compromiso de Crémilo con el rol heroico que ejecuta y su triunfo resulta una anticipación simbólica del triunfo del designio utópico de la comedia, ajeno a todo atisbo de verosimilitud y lógica.

En las palabras de Crémilo reconocemos, además, el eco del discurso euripideo.¹¹⁴ Coincidentemente, Eurípides tuvo especial preferencia por el discurso retórico y se destacó por su estilo sofístico. Este tipo de parodias están al servicio del efecto cómico, potenciado por el recurso de lo ἀπροσδόκητον, pero no se agotan en él.¹¹⁵ Pueden informar mucho sobre la poética del teatro de Aristófanes, pero poco sobre la psicología del personaje.

Sin embargo, la supremacía de la función sobre la psicología no invalida la contradicción semántica del citado verso 600. El contrasentido es del todo coherente con la construcción dramática del héroe cómico, cuya representación escénica ha recibido por parte de la crítica el nombre de “incongruente”, “discontinua” o “imaginista”.¹¹⁶ La naturaleza del héroe cómico está determinada *a priori* por su rol dramático. Para Whitman (1964) el héroe cómico es una composición compleja de bestia, hombre y dios, característica de lo grotesco, marco sobre el cual se proyecta esta conjunción de oposiciones: lo bajo y lo

¹¹³ Gelzer (1960: 99) también observa que la contrapartida real del discurso de Penía está en la *peithó* a Plutos. Éste no es un adversario real que deba ser convencido con argumentos, sino un tonto al que se ilustra. No pronuncia ningún contradiscurso.

¹¹⁴ Thiery (1986: 289) describe la frase como una máxima euripidea. Estos juegos lingüísticos son característicos de la retórica de Eurípides (cfr. Bacantes v. 332: φρονῶν οὐδὲν φρονεῖς).

¹¹⁵ Como nosotros entendemos que Penía vale, entre otras cosas, como una figura trágica, según demostraremos en nuestro comentario, el estilo euripideo de Crémilo bien puede indicar irónicamente la apropiación del discurso del oponente, al que se vence con sus propios medios. Las parodias exceden normalmente su objetivo humorístico y crítico. Es del todo insuficiente identificar la fuente parodiada.

¹¹⁶ Dover (1972: 59-65) explica la caracterización discontinua del personaje cómico, como consecuencia de las rupturas de la ilusión dramática. El personaje dice cosas que en la vida real ocasionarían una réplica de sus interlocutores, en otros casos sus expresiones tienen como objeto una broma y deben entenderse como frases autocontenidas, desconectadas del diálogo donde se insertan. Todo ello no hace más que afirmar la inverosimilitud de la ficción cómica. Silk (1990), por su parte, explica detalladamente lo que él denomina “representación imaginista del personaje cómico”: “Imagist characters (...) act discontinuously, and unexpected behaviour, verbal or visual, is therefore their imagist prerogative” (p. 162). La presentación del personaje puede, entonces, relacionarse con las discontinuidades de la construcción dramática, con las inversiones y oposiciones, que caracterizan a la comedia aristofánica en su totalidad.

sublime, lo natural y lo divino. A la estructura general del grotesco, se añade la fuerza liberadora de la *poneria*, que consiste en la habilidad de adquirir ventaja de alguien o de alguna situación con inescrupulosidad. Esta fuerza, reconoce Whitman, es la que le permite al héroe oponerse a fuerzas superiores, a pesar de su aparente inferioridad. Recordemos que el héroe cómico representa a un hombre común, inferior, plenamente identificado con la audiencia.¹¹⁷

El modelo abstracto de la configuración del tipo heroico que planteamos habla de acciones que escapan a toda sanción ética. La inescrupulosidad del héroe constituye uno de los signos más importantes de la codificación genérica.¹¹⁸ La *poneria* está en relación con la *eironeia* y *alazoneia*. Los tres estados refieren una distancia considerable entre las palabras y los hechos. Pero el héroe cumple también funciones *bomolochicas*, vale decir que presenta además un comportamiento bufonesco incoherente, que no tiene otro referente que su propio juego escénico autocontenido.¹¹⁹ El héroe cómico no tiene virtudes que el mundo real reconozca como válidas, por esto Crémilo no es ni virtuoso ni falso. Proclama más virtudes que las que demuestra, porque es una variante del impostor.

¹¹⁷ Whitman señala a Odiseo, Hermes y Prometeo como modelos de *poneria*. El héroe cómico se afirma aislado de la sociedad, sin control de ningún tipo. Su gran habilidad consiste en convertirlo todo para su propia ventaja, sirviéndose de su imaginación e inteligencia inescrupulosa. Para Whitman las comedias posteriores a *Aves* no tienen héroes con el mismo potencial cómico. Según su perspectiva, están ausentes de *Asambleístas*, *Plutos* y *Thesmoforiantes*, es difícil de encontrar en *Nubes*, se hace mujer en *Lysistrata* y está transformado en *Ranas*. Su caracterización nos parece adecuada, sólo discrepamos en la recortada vigencia que le concede.

¹¹⁸ Brelich (1982) remonta el antecedente del héroe cómico a los protagonistas de ciertos ritos de pueblos primitivos, que denomina con el término inglés de "tricksters". "(...) questi personaggi sono sempre grossolani e comici, sotto lo stimolo di un'eterna e insaziabile fame e di un appetito sessuale senza limiti, essi passano dall'una all'altra delle loro avventure fantastiche e grottesche, violando continuamente le norme di condotta cui si conforma l'esistenza dei popoli stessi che ne raccontano le storie." (pp. 114-5)

¹¹⁹ La *eironeia* y la *alazoneia* son dos tipos morales totalmente opuestos en las reflexiones aristotélicas. Thiery (1986) presenta al héroe cómico como una mezcla compleja de *bomolochos*, *eiron* y *alazon*. Como Whitman (1964), incorpora la *poneria*, un rasgo que comparte con los dioses y que lo libera de las contingencias humanas. Esta liberación permite el despegue del personaje de las leyes de la lógica y la moral. Thiery añade el concepto de *phaula*, como marco caracterizador del protagonista: el mundo de la *phaula*, del mundo al revés, procede de la inversión de valores que la comedia origina. Cornford (1993: 58) había reunido las funciones del *bomolochos* y del *eiron* en el héroe de la comedia. Podría decirse que el *eiron* se viste con el ropaje del *bomolochos* y resulta la perfecta antítesis del impostor, que oculta su cobardía con una pretensión vana de bravura y sabiduría. Más recientemente Hubbard (1991) vuelve sobre el tema y concluye que precisamente esa mutabilidad de las máscaras y de las *personae* cómicas distingue a los personajes aristofanescos de los de Menandro, que son o completamente *alazones* o completamente *eirones*, pero no ambas cosas a la vez.

Pero, además, la historia de *Plutos* plantea una escisión dicotómica en las relaciones vinculares entre los personajes. Por un lado están los pobres, que se mantienen pobres porque son honrados y, por el otro los ricos, que han conseguido su riqueza por medios deshonestos. Como se hace evidente, los trazos del héroe cómico superan esta reducción bipolar de la comedia. Por otra parte, la coherencia de la narrativa exige que Crémilo, como personaje de la pieza, encaje en uno de estos dos grupos excluyentes.¹²⁰ La pobreza es un condicionamiento esencial de la “historia” del personaje y muy probablemente su *status* económico se objetivara en el traje del actor y en su aspecto más general. Por esto, la pobreza no parece ser un dato que pueda cuestionarse o ponerse en dudas. Distinto es el caso de la construcción moral del personaje. Parece haber una necesidad interna de afirmar constantemente la nobleza y honradez del héroe, como un modo de incluirlo en una de las dos casillas que reducen ideológicamente la cuestión ético-económica de la pieza. No es suficiente que Crémilo sea pobre, porque *Plutos* no cree en la honradez de los pobres (vv. 111 y 220), idea que la comedia presenta como una verdad consensuada (cfr. vv. 29ss.).¹²¹

Entonces Crémilo, que no pierde su *alazoneia*, ni su *eironeia*, ni su *poneria*, características de su rol heroico, a la vez necesita proclamar su honestidad de modo de mantener la coherencia narrativa de la comedia. Aunque parezca una figura altruista frente al individualismo de sus antecesores, sin embargo, es tan egoísta como ellos. Retiene para sí el reconocimiento de haber conquistado la riqueza para todos los honrados y esta gloria no la comparte, ni siquiera con sus asociados, los que, como era previsible, empiezan a molestarle:

Βάλλ' ἐς κόρακας. Ὡς χαλεπὸν εἰσιν οἱ φίλοι
οἱ φαινόμενοι παραχρήμ' ὅταν πράττη τις εἶ. (vv. 782-3)

Podría estimarse que la talla heroica de Crémilo se opaca hacia la segunda parte de la comedia, con la llegada de un *Plutos* recuperado y quizá rejuvenecido. Sin embargo Crémilo retiene el poder demiúrgico de los héroes,¹²² cuando dispone

¹²⁰ Si Crémilo no fuera justo, *Plutos* lo abandonaría una vez curado (cfr. Heberlein 1981).

¹²¹ Sobre las distintas concepciones de riqueza y pobreza expresadas en la obra, ver Cap. V del presente trabajo.

¹²² Paduano (1988) también lo llama demiurgo.

de la vida de los demás personajes y encuentra soluciones para las distintas problemáticas.

Τί γὰρ πόησι; Φράζει, καὶ πεπράξεται (v. 1027)

“Dilo y será hecho” expresa un Crémilo omnipotente, que decide el futuro del joven y del sacerdote y para cuyas palabras no hay reclamos, pues son percibidas como mandatos. Retiene su hegemonía hasta en las últimas líneas de la pieza, cuando dispone del festejo de la procesión (vv. 1016-18).

Como todos los héroes de la comedia, resulta equívoco en su proceder y difícil de comprender para el resto de las figuras. Carión y Blepsidemo son los que dejan al descubierto los trazos más disparatados de la conducta de Crémilo.¹²³ Aunque el esclavo lo considera un loco, porque deja que un ciego guíe a videntes (vv. 2, 12ss., 23), no alcanza la desmesura de otros héroes como Trigeo, que se pasa el día mirando el cielo e insultando a Zeus. Queda demostrado que la dimensión heroica implica una conducta socialmente desviada y anormal.

Por lo general, el nombre de un personaje cómico se revela tarde en el desarrollo de la comedia y confirma, por su etimología, alguna de las proyecciones significativas del mismo. El nombre de Crémilo aparece en el v. 336 y es su amigo Blepsidemo el que lo da a conocer.¹²⁴ No parece ser un nombre “parlante”,¹²⁵ aunque podría reconocerse el sema *χρέος* en la base de su construcción. De ser así, se subraya la inclinación social de la comedia, cuyo héroe está determinado a actuar precisamente por la “necesidad”.¹²⁶

¹²³ Blepsidemo llama la atención sobre su mirada, fuera de lugar.

¹²⁴ El nombre de Crémilo aparece inmediatamente después del de Blepsidemo, respondiendo a lo que parece ser una regla según la fórmula Olson (1992): “When a minor free character is given a name and allowed to engage a previously anonymous hero or heroine in dialogue, this also seems to trigger naming the hero (...)” (p. 308, n. 15).

¹²⁵ Cartledge (1990²), sin embargo, lo relaciona con *χρήμα*, (a pesar de que la diferencia en el grado vocálico): “It is both to suggest one of the Greek words for possession, piece of property or good and to play on that word’s etymological link to the idea of utility and use-value.” (p. 66)

¹²⁶ El argumento VII de *Plutos* (Cantarella, 1964), propone una etimología para el nombre de Crémilo, haciéndolo derivar de *χρέος*, en el sentido de “deuda” y *αἰμύλλω* (“engañar”), vale decir: ὁ ἀπατῶν δηλαδὴ τοὺς χρεωφειλέτας διὰ πηνίαν. Aparte de su connotación excesivamente negativa, nada en el texto tiende a sostener este significado. En cambio, la propuesta etimológica para el nombre de Blepsidemo, (ὁ βλέπων αἰεὶ ποτε εἰς τὸν δῆμον) “el que mira al pueblo”, confirmaría nuestra lectura del personaje, al que consideramos un portavoz de la ideología del *demos*.

2.2.3. El esclavo

When is a slave not a slave?
Cartledge (1990²: 69)

Salvo en dos excepcionales casos –*Ranas* y *Plutos*–, el esclavo juega un rol ciertamente menor en el desarrollo de la acción de la comedia antigua. La mayoría de los servidores domésticos cómicos reproducen sobre la escena el mismo papel secundario, pero imprescindible, que cumplen en la sociedad ateniense de la época. Nos estamos refiriendo a los numerosos esclavos mudos, meros receptáculos de las órdenes de sus amos, que son convocados una y otra vez, cuando hay necesidad de transportar objetos y pertenencias hacia adentro o fuera del escenario.¹²⁷ Un análisis del proceso de identificación de los *douloi* domésticos en el sistema semántico del texto cómico, como el que ha hecho Mactoux (1980), demuestra que los apelativos y las formas de designación reducen al esclavo a un cuerpo en acción, a un objeto mecánico y sexual, reforzando, de este modo, su situación de inferioridad. El esclavo queda fuera de toda estructura social y completamente desvalorizado. Pero, al mismo tiempo, forma también parte del universo de los bienes (*agatha*) de la casa.

Il (*doulos*) est ainsi au centre d'un système complexe et contradictoire à travers lequel s'exprime le sentiment de l'exclusion relative et absolue, et de la nécessaire participation, l'un n'allant pas sans l'autre. Avec *doulos* Aristophane construit le mythe d'une cité harmonieuse qui assimile l'esclave. (Mactoux 1980: 140)¹²⁸

Para la ideología patriarcal característica de la Atenas del siglo V, el esclavo, al igual que la mujer, representa “lo otro”, lo ajeno, lo opuesto y lo inferior al hombre. La comedia, por esto, los identifica en paradigmas de proyecciones

¹²⁷ La esclavitud era reconocida en Grecia como una institución natural. La mayoría de los esclavos eran de origen bárbaro, pues había una ley que prohibía la esclavitud de ciudadanos griegos. Para Aristóteles, por ejemplo, los griegos eran libres “por naturaleza”, mientras los bárbaros eran “naturalmente” serviles, por esto era correcto que los griegos los gobernaran. Probablemente en este caso la opinión de Aristóteles representara el pensamiento de la mayoría ateniense. Cfr Cartledge (1993).

¹²⁸ Su estudio se extiende a todas las palabras que designan al *doulos*, como *oiketēs*, *akoloutos*, *pais* y *dmōēs*. Nos parece representativa de la ideología griega el uso del término *andrapodon* (usado por Tucídides, por ejemplo) para designar técnicamente a los esclavos. El vocablo puede traducirse por “cosa humana con pies/patas” (Ehrenberg 1951²: 165, traduce “human-footed stock” y Cartledge (1993) “human-footed thing”) y está construido en correspondencia con *tetrapoda*, usado para referirse al ganado.

semejantes.¹²⁹ Sin embargo, en obras como *Lysistrata* o *Asambleístas*, Aristófanes concede a la mujer un papel protagónico,¹³⁰ mientras que los esclavos no tienen acceso al poder, ni siquiera en la ficción cómica, salvo en algunos fragmentos que aluden a espacios utópicos alejados y desconocidos, equivalentes a un no-lugar.¹³¹ Observa Carrière (1979) que cuando Atenas, o su proyección fantástica, devienen ciudad de la utopía, no se renuncia a la esclavitud; por el contrario, se afirma su persistencia. En *Plutos*, Crémilo confirma que serán los esclavos los que harán los trabajos, una vez que todos hayan enriquecido: Ταῦτα γὰρ ἡμῖν πάνθ' ὅσα νυνδὴ κατέλεξας / οἱ θεράποντες μοχθήσουσιν (vv. 517-8).¹³² Lo mismo ocurre en *Asambleístas* y *Aves*.¹³³

Sucede que, para la mentalidad griega, el esclavo encarna la barbarie, vale decir, una categoría humana inferior y antagónica con respecto a su propio pueblo. Esta segregación se pone de relieve en los nombres étnicos de los esclavos, que señalan, normalmente, el lugar de procedencia -Tracia, Siria, Lidia, Lauria, etc.-, al punto de que algunos de ellos, como "Lidio" o "Frigio", podían utilizarse como términos de injuria, porque la carga afectiva había sustituido el contenido semántico.¹³⁴ La ausencia de nombres propios reservados para los

¹²⁹ La alteridad designa la condición de diferencia y exclusión de un grupo considerado inferior, sobre el cual se define, enfrentado, un grupo dominante. Los griegos construyeron su identidad negativamente, por medio de una serie de oposiciones polares (Cartledge 1993). En *Ranas* (v. 949) Eurípides aúna mujeres y esclavos en un mismo paradigma: ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνή τέ μοι χῶ δούλος οὐδὲν ἦττον. El etnocentrismo y la segregación sexual fueron dos componentes dominantes de la construcción ideológica de la cultura griega. La asociación de pensamiento entre mujeres y esclavos se percibe también en los relatos míticos que se inventaron acerca de la aparición de la esclavitud, la que vino a reemplazar el trabajo femenino y no el de los hombres. Austin y Vidal-Naquet (1986: 171-3) citan como ejemplos Herodoto, VI, 137 y Ferécates, fr. 10 E)

¹³⁰ Una interpretación irónica de las comedias dejaría suponer que, a pesar de este protagonismo y gracias a él, se expone la concepción negativa de la mujer en el imaginario del hombre griego. Ver, para *Asambleístas*, Said (1996).

¹³¹ Existen dos obras, una de Cratino 208 E y otra de Eúpolis, 197 E que presentan una ciudad de esclavos enriquecidos, alejada en el espacio.

¹³² Sin embargo, debido a la abundancia en casa de Crémilo, una vez consumada la "eutopía", los servidores no tienen nada que hacer: Στατήροι δ' οἱ θεράποντες ἀρτιάζομεν/ χρυσοῖς ἀποψάμεσθα δ' οὐ λίθοις ἔτι/ ἀλλὰ σκοροδίους ὑπὸ τρυφῆς ἐκάστοτε. (vv. 816-18).

¹³³ Ver *Asambleístas*, vv. 651, 721-4 y *Aves*, vv. 70 ss. Al final de la *Política*, Aristóteles propone una versión del estado ideal perfecto donde incluye a los esclavos que hacen los trabajos agrícolas y manuales.

¹³⁴ Cfr. Mactoux (1980). El esclavo era un ξένος, palabra que designa al extranjero o "outsider", alguien que no es miembro completo de la comunidad. El estereotipo de la inferioridad bárbara debe de haberse fortalecido con la victoria sobre los Persas en la Guerras Médicas.

esclavos se corresponde con el grado cero de ciudadanía que representan.¹³⁵ Estos nombres aparecen en contextos de órdenes, en función netamente apelativa y no otorgan identidad al sirviente, sino, por el contrario, refuerzan su anonimato. En este sentido, Carión, el esclavo de Crémilo, también posee un nombre étnico, derivado de Caria, el lugar geográfico de donde provenían muchos de los esclavos de la Atenas de la época.¹³⁶

A la par de estos servidores mudos pero nominados, otra serie de esclavos tienen a su cargo intermedios bufonescos, cuyo desenvolvimiento permite elaborar una tipología de sus intervenciones. La comedia de Aristófanes reconoce, en pasajes metateatrales, que los esclavos frecuentemente actúan “sketches” farsescos, en los que cumplen la función del *bomolochos*. En *Ranas*, por ejemplo, Jantias alude a la rutina de los esclavos changadores, quienes, agobiados por el peso de la carga, se expresan obscenamente, provocando la risa de los espectadores:

ΞΑ. Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὦ δέσποτα,
ἐφ’ οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι; (*Ranas*, vv.1-2)

ΞΑ. Τί δῆτ’ ἔδει με ταῦτα τὰ σκεύη φέρειν,
εἴπερ ποῆσω μηδὲν ὄνπερ Φρυνίχοις
εἶωθε ποιεῖν καὶ Λύκισι κάμειψίαις
σκεύη φέρουσ’ ἐκάστοτ’ ἐν κωμῳδίᾳ; (*Ranas*, vv.12-15)

La parábasis de *Paz*, a su vez, refiere tres sub-roles de esclavos *bomolochoi*: el esclavo que huye, el esclavo que engaña y el esclavo apaleado.¹³⁷

XO. (...) καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν
τοὺς φεύγοντας κάξαπατώντας καὶ τυπτομένους, ἐπίτηδες
ἴν’ ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶτ’ ἀνέροιτο·
“ὦ κακόδαιμον, τί τὸ δέρμ’ ἔπαθες; μῶν ὕστριχίς εἰσέβαλέν σοι
εἰς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτόμησε τὸ νῶτον;” (vv. 743-747)¹³⁸

¹³⁵ “Esclavo” es la antítesis de “ciudadano”, porque un ciudadano era por definición un hombre libre.

¹³⁶ Como la mayoría de los personajes ficticios de Aristófanes, su nombre se conoce bien tarde, recién en el v. 624. Hermes vuelve a llamarlo por su nombre en el v. 1100. La nominación de Carión, como la de Jantias (*Ranas*), constituye una excepción, pues normalmente los esclavos con participación activa en el diálogo permanecían anónimos (Olson 1992).

¹³⁷ Los dos primeros darían origen al *servus currens* y al *servus callidus* de los romanos, respectivamente (cfr. Sommerstein, p. 167, de su edición de *Paz*). Cavallero (1996: 19ss.) ofrece una exhaustiva serie de pasajes de la comedia griega y latina, que ilustran estos y otros motivos relacionados con los esclavos.

¹³⁸ Seguimos la edición de Sommerstein en la distribución de los versos: 743, 742, 745, 746, 747. El pasaje de *Paz* informa, además, acerca de la frecuencia con que estos personajes aparecen en pares geminados (σύνδουλοι), como los dos esclavos de Demos (*Caballeros*) a cargo de la

Aristófanes censura estas escenas que califica de ἀφελῶν κακὰ, φόρτον y βωμολοχεύματ' (v. 748); sin embargo, podemos encontrar ejemplos de las tres situaciones en sus comedias. En *Avispas*, por ejemplo, el esclavo Jantias huye de su amo borracho (vv. 1299 ss.), y los sirvientes, en general, suelen robar a sus amos, como lo hace el criado en *Paz* (v. 14). El propio Carión, reconoce el robo como una conducta propia (vv. 319-20), mientras su amo le otorga la categoría superlativa del κλεπτίστατον (v. 27).¹³⁹ Abundan, por lo demás, los episodios de apaleo de esclavos y, en muchos otros casos, se alude explícitamente a esta práctica de uso frecuente.¹⁴⁰ El ejemplo más notorio resulta la prueba de golpes a la que Dioniso y Jantias (*Ranas*) se someten voluntariamente para distinguir al amo del esclavo. Irónicamente la prueba falla.

Tampoco Carión escapa a la amenaza del castigo y la tortura, aunque en su caso el apaleo no se concreta en escena y sólo persiste como síntoma de un trato dominado por la violencia. Su conducta dolosa compensa y justifica la tipología de los castigos propuestos: los campesinos coreutas amagan con pegarle con su bastón (βακτηρίαν, v. 272) y enseguida demandan trabas y cadenas (τὰς χοίνικας καὶ τὰς πέδας) para sus tobillos (vv. 275-6), el delator quiere enviarlo al ágora para que sea torturado, como se hacía usualmente con los esclavos para obligarlos a decir la verdad (vv. 874-6).¹⁴¹ Por otra parte, la represión a golpes del que se

introducción de la pieza o los dos esclavos de *Avispas*, que ayudan a su amo. Jantias y Eaco, en *Ranas*, también fabrican una especie de segundo prólogo que introduce el tópico de la segunda parte de la comedia. En *Avispas*, vv. 58-59, el autor se enorgullece de no haber puesto en escena un par de esclavos que tirara nueces al público (cfr. *Paz* vv. 960-72).

¹³⁹ Hermes le recuerda a Carión cómo lo protegía, en su condición de patrón de los ladrones, cuando sustraía algo de lo de su amo (cfr. vv. 1139-40). Olson (1989) establece diferencias entre Carión y los dóciles y obedientes esclavos de *Avispas* y *Paz* o los devotos criados de su amo en *Caballeros*. "He is, first of all, a thief, as Chremylus points out when he calls him both his most trusted and his most light-fingered slave" (p. 194). Estimamos que Olson carga las tintas sobre la rebeldía del esclavo. El robo es claramente un rasgo esencial de la identidad simbólica del esclavo. Una opinión contraria a la de Olson, encontramos en Dover (1972): "Karion and Khremylos act more like a pair of friends than slave and master" (p. 205), seguido por Fisher (1993), que estima que el esclavo comparte amigablemente las aventuras del amo.

¹⁴⁰ Sobre el apaleo a esclavos cfr. *Avispas*, vv. 449 s., 1292 s. y 1325; *Caballeros*, vv. 4, 27 ss. y 64 ss.; *Ranas*, vv. 745 ss.; *Nubes*, v. 58 y *Aves*, vv. 1313-1336.

¹⁴¹ Que el apaleo era una práctica social muy común lo confirman los versos 21 y 1144, también de *Plutos*. La evidencia de los esclavos sólo podía presentarse ante las cortes si se obtenía mediante un proceso de tortura supervisado (Fisher 1993: 59 ss.). Este hecho explica la denominación de παῖς para los esclavos (Carión es llamado de este modo en el v. 624). Παῖς se vincula con el verbo παῖω, "pegar". El esclavo, por lo tanto, es aquel que ha recibido los golpes (cfr. *Avispas* 1296 ss.).

considera socialmente un inadapado compone una escena humorística, con fuerte valor cathártico.

En este punto se impone la consideración de la complicada relación entre la ficción escénica y la vida ateniense. Resulta muy difícil determinar en qué medida los personajes cómicos repiten y en qué medida desvirtúan a sus dobles reales. Para Ehrenberg (1951: 170), por ejemplo, la figura del esclavo se había desarrollado como un “tipo” de la comedia inclusive antes de Aristófanes. El “tipo” apenas podría ser considerado la especie de un esclavo real, modelado, como está, por las reglas implícitas tradicionales del género. No obstante, el hecho de que la escena cómica no copie fielmente la vida real, no impide determinar en ella los valores sociales y las creencias de los atenienses, pues la performance en su conjunto responde a las problemáticas de la época.¹⁴²

Resulta llamativo el cambio del funcionamiento dramático del rol del esclavo hacia finales del siglo V y comienzos del IV, cuando deja de ser un instrumento del amo para convertirse en un auxiliar particularmente individualizado. Jantias, el esclavo de Dioniso en *Ranas*, se rebela contra el anonimato impuesto a los subordinados, para participar activamente en la acción de la comedia.¹⁴³ A Carión, heredero de Jantias, parece corresponderle una iniciativa y un aire de ciudadanía aún mayor.¹⁴⁴

Muchas de las características de Carión pertenecen a la herencia de una tradición que ha consolidado al esclavo como un fértil dispositivo cómico. Carión inaugura la comedia, por ejemplo, con un extenso parlamento (vv. 1-21), en el que, después de invocar a Zeus, expone las quejas por el destino adverso y penoso del subordinado, e instaura claramente la dicotomía amo-esclavo (δοῦλον y δεσπότης, v. 2) desde sus primeras palabras. Repite, entonces, el mensaje corriente en boca del criado, pues alude a la dolorosa situación que sobrelleva el

¹⁴² Sobre la forma en que la literatura refracta en nuevas formas las imágenes que prevalecen en una cultura, ver Konstan (1995: 3-11).

¹⁴³ Ver Fernández (1997).

¹⁴⁴ No hay testimonios de comedias intermedias que repitan el fenómeno del cuasiprotagonismo del esclavo. Los servidores de Demos (*Caballeros*) presentan una situación especial y, por lo tanto, fuera del esquema. Son transposiciones de personajes libres, Demóstenes y Nicias, y su comportamiento obedece a esta representación alegórica. Lo mismo vale para el Paflagonio. Sobre la relación Jantias-Carión, cfr. Dover (1972): “Xanthias in *Frogs* is the true forerunner of Karion” (p. 206). De la misma opinión es Thiery (1986: 226), Segal (1961: 212) y Russo (1994: 230).

serviente (ἀργαλέον πράγμ', v. 1 y κακῶν, v. 5), exponiendo, en este sentido, su cosificación y advierte, al mismo tiempo, sobre el sometimiento arbitrario a un amo al que se juzga loco (παραφρονοῦντος, v. 2). Procede, por esto, repitiendo un esquema ya conocido. En su forma prevalente, el esclavo se opone antinómicamente al patrón.¹⁴⁵

Carión generaliza su situación y esto ha dado pie a que se interprete el pasaje como la expresión comprensiva y humana de las categorías subalternas.¹⁴⁶ Sin embargo, lejos está Carión de representar paradigmáticamente la condición "universal" del esclavo, menos aún, de exponer una rebelión de alcance social. Presenta casi inmediatamente su estado particular y coyuntural (vv. 15 ss.), que deja en el olvido la generalización previa. Por otra parte, el lamento forma parte de una *rhexis* que está inequívocamente signada por la solemnidad "pathética" paratrágica:

(...)τῷ δὲ Λοξία,
ὃς θεσπιῶδεϊ τρίποδος ἐκ χρυσηλάτου, (vv. 8-9)
"Τί δῆτα Φοῖβος ἔλακεν ἐκ τῶν στεμμάτων;" (v. 39)

Los versos parodiados no fueron identificados¹⁴⁷ y, tal vez no sean más que creaciones cómicas a la manera trágica, limitándose la parodia a la modalidad del estilo. Sea cual fuere la técnica, no hay lugar a dudas de que la mayoría de las parodias trágicas en Aristófanes remiten al teatro de Eurípides.¹⁴⁸ Famoso se ha hecho el poeta trágico por permitir la expresión de esclavos y mujeres, acallados normalmente en el orden institucional de la *polis*. La audiencia, por lo tanto, sabe que en la tragedia eurípidea con frecuencia los subordinados se lamentan de una condición social que los abate. La quejas de Carión bien podrían parodiar un tópico característico del teatro de Eurípides.

¹⁴⁵ Los esclavos de *Avispas*, *Paz*, *Ranas* y *Plutos* no entienden los razonamientos del amo. Están disconformes con lo que deben hacer y obedecen con distintos matices de queja.

¹⁴⁶ Así lo entiende Paduano (1988).

¹⁴⁷ Rau (1967) vincula expresiones y palabras de estas líneas con expresiones de tragedias especialmente eurípideas. "Ar. Kann zitiert, aber auch feierliche Floskeln frei kontaminiert haben" (p. 262).

¹⁴⁸ Vale recordar el tan citado εὐριπιδαιστοφανίζων de Cratino (Escolio a la *Apología* de Platón 19c), término que sugiere la identificación de la técnica poética de Eurípides y Aristófanes. La parodia eurípidea se ha internalizado de tal modo en el teatro de Aristófanes que ha resultado su propio estilo.

La pretensiones de sus juicios, - indirectamente estima que es mejor o igual que su amo-

Ἦν γὰρ τὰ βέλπισθ' ὁ θεράπων λέξας τύχη,
 δόξη δὲ μὴ δρᾶν ταῦτα τῷ κεκτημένῳ,
 μετέχειν ἀνάγκη τὸν θεράποντα τῶν κακῶν. (vv. 3-5)

pueden comprenderse también dentro de este contexto de parodia eurípidea. Los esclavos de las tragedias de Eurípides impresionan por una sensatez mayor que la de sus amos y demuestran cualidades superiores que la gente libre.¹⁴⁹ La novedad que ofrece *Plutos* en la escena cómica reside en el hecho de que Carión expresa su disenso de frente al amo y no a sus espaldas.¹⁵⁰ Esta prerrogativa sólo la comparte con Jantias, el esclavo de Dioniso (*Ranas*).

En *Plutos* se engaña a la audiencia imponiendo una pareja antagónica que tiene una vigencia extremadamente limitada en la economía dramática, pues rápidamente el esclavo pasa a ser un asociado de su amo. Por lo demás, Carión aparece delineado como un ser primitivo, en total correspondencia con su posición subalterna en la escala social. Gran parte de su conducta está motivada por las necesidades más primarias: sexuales, fisiológicas y gastronómicas (vv. 190-2, 320, 672-99, 766, 1139-43, 1141). Su registro de lengua está acorde con estas inclinaciones. No extraña, por esto, que en boca del esclavo se observe la mayor cantidad de obscenidades sexuales y escatológicas. Cuando Hermes identifica, en forma de enumeración polisindética, los “seres” que Carión debe convocar para que lo reciban, la ubicación del esclavo, entre la perra y la chancha, no sólo funciona como un recurso cómico seguro, sino como una señal inequívoca de la degradación de su posición en el imaginario social. La ubicación resulta más provocativa porque se refiere a un esclavo que tiene aires de patrón.

ΕΡ. Ἄλλ' ἐκκάλει τὸν δεσπότην τρέχων ταχύ,
 ἔπειτα τὴν γυναῖκα καὶ τὰ παιδία,
 ἔπειτα τοὺς θεράποντας, εἶτα τὴν κύνα,
 ἔπειτα σαυτόν, εἶτα τὴν ὄν. (v. 1103-6)

¹⁴⁹ Los esclavos de las tragedias de Eurípides muestran cualidades de lealtad e inteligencia. Se presenta la esclavitud como una condición injusta, degradante y no merecida (cfr. *Ion* vv. 845ss.) y los esclavos pueden ser mejores que los hombres libres (cfr. *Helena* vv. 728ss.) Las heroínas degradadas a una condición servil se quejan de esta injusticia: cfr. *Andrómaca*, vv. 188 ss.

¹⁵⁰ Hay quienes postulan que Crémilo no escucha al esclavo, que se dirige sólo a la audiencia. “The soliloquy of the slave Karion takes place in the presence of his master, Chremylos, but without the master’s hearing it or listening to it.” (Strauss 19842: 283)

Los apelativos que designan a Carión en el discurso repiten los motes de interpelación a los esclavos en la comedia antigua en general. Como sus pares, Carión es “astuto” (οὐπίτριπτος, v. 275), “miserable” (τάλαν, v. 707), “el más miserable de los hombres” (Ταλάντατ’ ἀδρῶν, v. 684), “maldito desgraciado” (κάκιστ’ ἀπολούμενε, v. 713). Quienes tienen que vérselas con él lo acusan de atrevido y falso (μόθων καὶ κόβαλος, v. 279); todos son apelativos con carga semántica negativa que lo oponen a τὸ χρηστόν.¹⁵¹ Por su mediación, el *doulos* queda incluido en el grupo de todos los que son sistemáticamente condenados por poner en peligro la ciudad, identificada siempre con los buenos (Mactoux (1980).

Al mismo tiempo, sin embargo, en la segunda parte de la comedia, Carión representa a los *χρηστοί*; vale como una especie de proyección de su amo y recibe, por esto, las visitas que se acercan a la casa de Crémilo. Esta contradicción también tiene efectos humorísticos, porque la audiencia sabe que nunca podrá pertenecer íntegramente a ellos. Entre los *poneroi* y los *chrestoi*, el esclavo ocupa, por lo tanto, un lugar ambiguo.

Resulta muy común que, en las escenas humorísticas donde intervienen esclavos, éstos sean el blanco de las risas. En esos casos, la degradación es la que genera la comicidad. Carión no está al margen de este tipode rutinas. En otros casos, en cambio, se apropia del papel superior del burlador y alcanza, de este modo, una autoridad inusual para un criado. Al mismo tiempo crea una cómplice intimidad con la audiencia.¹⁵² Nos estamos refiriendo al papel preponderante de Carión en las escenas ilustrativas de la segunda parte de la pieza, en las que trata despectivamente a sus interlocutores (lo propio había hecho con los ancianos del coro en la párodos).

Carión se identifica con el nuevo mundo está dado el primer paso para la subversión carnavalesca de las jerarquías. Este criado es, en primera instancia, un “amo” del lenguaje. Interroga inquisidoramente, (vv. 824, 827), comenta con sagacidad (vv. 653 ss.) y gobierna la situación: ordena, (v. 926), se apropia de las

¹⁵¹ Antinomia que expresa claramente *Ranas*, vv. 779-83.

¹⁵² Normalmente partes de la burla permanecen en un tácito acuerdo con ella.

palabras de los otros, (v. 929 = 918) e, incluso, desviste a su interlocutor.¹⁵³ Los imperativos modalizan siempre el discurso del patrón que ejercita su poder sobre el subordinado. En *Plutos*, los roles están invertidos: el esclavo manda a los ciudadanos libres. La comedia reproduce el “mundo invertido”.

A su arribo, Hermes pretende volver a instalar a Carión en su condición de criado. Lo insulta y le da órdenes (vv. 1103ss.). Carión, contra lo que se espera, se ríe y se burla del mismísimo dios (vv. 1110, 1127, 1129, 1131, 1133)¹⁵⁴ y, como “empleador” (vv. 1152 ss.), tiene en sus manos su destino. Le resulta conveniente aceptarlo como servidor (v. 1170). Carión ya ha encontrado quien tome su lugar y la *eutopía* parece también haberle alcanzado. Al menos la comedia no le concede ninguna otra entrada que ratifique o rectifique su nueva situación.¹⁵⁵

En el discurso en que narra la incubación en el templo de Asclepio, también le cabe a Carión el doble rol de burlador y burlado. Por una parte, no olvida su función bufonesca y recuerda cómo roba el pastel de una anciana presente en el lugar (vv. 682ss.) y cómo libera sus necesidades intestinales (vv. 698-9), en perjuicio del olfato de los que están cerca (vv. 701-3). Pero, no menos importante es la desacralización de la ceremonia religiosa, producida por el desenmascaramiento de los intereses de los servidores del dios, lo que se

¹⁵³ Algunos escoliastas y copistas adscribieron el episodio a su amo Crémilo. Olson (1989), por ejemplo, cambia la identidad de los hablantes, porque no acepta que Carión tome la parte legal de un ciudadano. Asigna al hombre justo los vv. 929, 931, 934, 935-6, 938-40, 942-3 y a Carión los vv. 937 y 941. Se basa en la órdenes de desvestir a un esclavo que se ejecutan en *Paz*, vv. 933-34 y *Ranas*, vv. 495-98, 575-28 y en el titubeo del sicofanta cuando interpreta la orden. Sin embargo, el contexto de *Ranas* es singular, como para tomarse de ejemplo paradigmático y la cita de *Paz*, en todo caso, podría considerarse una interesante prueba de que Carión ejerce una acción subversiva en la comedia.

¹⁵⁴ Olson (1989) señala un cambio de actitud en Carión en su última aparición en escena. Observa que se opone a robar a su amo y considera que el engaño no tiene más cabida en el nuevo mundo. Pero la escena debe juzgarse desde otra perspectiva, la del humor. La actuación de Carión está al servicio de la degradación de Hermes. El esclavo logra la humillación del mensajero, que ruega y miente para conseguir su propósito. Relacionar esto con una supuesta evolución moral del personaje, es ir demasiado lejos.

¹⁵⁵ *Contra* Olson (1989): “Neither Cario nor any of the characters associated primarily with him, the Wife, the Just Man, the Sycophant, or Hermes, even participates in the exodus (1191-1209). The triumphant final procession with Plutus to the Acropolis is instead reserved for Chremylus and characters associated with him alone, the Old Woman and the Priest. (...) The aggressive, rebellious Cario has been put firmly in his place, and can be expected to stay there (pp. 198-9). Olson concluye magnificando el silenciamiento de Plutos en el éxodo. No hay datos que confirmen su presencia en el final, pero era muy común que los esclavos llevaran las antorchas y, habiendo participado hasta el v. 1170, es muy poco probable que permaneciera dentro para la procesión. Por otra parte, no encontramos sustento para establecer asociaciones y alianzas entre los personajes que entran en diálogo, sobre todo cuando la relación es de oposición o rechazo.

constituye en un procedimiento humorístico y altamente crítico de la organización de la religión en la época.¹⁵⁶ Carión entrecruza dos historias -la cura milagrosa de Plutos y el robo de la olla de puches de la anciana- e introduce en la narración de un hecho casi sagrado detalles realistas y hasta naturalistas, en la cura de Neoclides (vv. 714-26).

Es cierto que los interlocutores de Carión presuponen víctimas previamente degradadas. Los coruetas son viejos, el delator nunca ha tenido cabida en los mundos utópicos y Hermes aparece desfalleciente por inanición, rápido a claudicar.¹⁵⁷ Aun así, el espacio que gana para expresar abiertamente su sagacidad y simpática malicia, representa un progreso notable con respecto a los espacios aislados, reducidos y apartados del amo que ocupan los anteriores esclavos de la comedia antigua. La conducta de Carión transgrede las reglas del condicionamiento de su *status* social también cuando acompaña a Crémilo, y no sólo cuando lo reemplaza. Es el primero que increpa a Plutos, ordena al dios (vv. 56-7) y a su amo (v. 63). Aconseja, incluso, la mejor tortura. Su discurso aparece denotado con signos de violencia (vv. 65, 68-70, 111). El abuso de la autoridad paradójicamente proviene de un subordinado.

El funcionamiento de Carión tiene importantes proyecciones ficcionales. Sienta las bases para que se inaugure la posibilidad de que un esclavo sea sujeto de la acción cómica, como efectivamente sucederá en la comedia nueva. Carión, en *Plutos*, convoca al coro y danza con él, acompaña a Plutos, es mensajero de su curación, es interlocutor del hombre justo, del delator y de Hermes. El dato de que Carión sea un hombre libre esclavizado por deudas (v. 147) resulta más una acotación humorística que un rasgo de la naturaleza del personaje que sirva para explicar su aire emancipado.¹⁵⁸ En la contradicción de su conducta reside gran parte de su éxito como resorte cómico. Porque Carión no pierde las características tradicionales del esclavo, su figura genera un juego de tensiones entre la

¹⁵⁶ "This extremely long account -the message extends from 653 to 759- is one of the most outstanding pieces of Aristophanic theatre; the personality of the crafty Karion, in contact with a listener such as the superstitious Wife of Chremylos, is extraordinary effective." (Russo 1994: 230)

¹⁵⁷ En realidad Hermes obtiene lo que quiere: comida.

¹⁵⁸ Solón había abolido la esclavitud por deudas en Atenas (Lysias 12, 98 e Isócrates 14, 48), por lo que Carión debió de ser vendido en otra parte. Es interesante ver de qué manera el esclavo, con su embrión de historia personal, se inserta también dentro de la problemática económica de la pieza.

identificación implícita con los otros servidores y las notables discrepancias.¹⁵⁹ Comparte algunos roles con su amo sólo al nivel del *oikos* y nunca llega a reemplazarlo por completo.¹⁶⁰ Toma su lugar únicamente cuando éste no está y esta usurpación no tiene incidencias en el nivel de las *polis*.

El crecimiento del rol del sirviente genera el ineludible interrogante de determinar el grado de incidencia del contexto social en el surgimiento de este nuevo tipo de personaje. Los documentos que nos han llegado no nos permiten afirmar con seguridad hasta qué punto el fin de la esclavitud era concebible para los atenienses hacia fines del siglo V, ni deducir en qué grado se redujo la distancia entre el amo y el esclavo para esa misma época.

La historia de la Atenas del siglo V presenta la liberación de un gran número de esclavos como un dato cierto. En el 406 se liberó a los esclavos que habían participado en Arginusas y en el 403 Trasibulo dio la libertad a los esclavos que habían ayudado a la restauración de la democracia.¹⁶¹ El problema de la esclavitud y la naturaleza libre de todos los hombres era una preocupación de corte sofisticada.¹⁶² Garland (1982) ha entendido que la distancia entre amo y esclavo se reduce por la degradación del primero, que ha perdido el sentido de los valores cívicos, más que por la elevación del segundo y Mactoux (1980: 142) cree que el acercamiento del amo y el esclavo, concretamente en *Ranas* y *Plutos*, indica un cambio de mentalidad social, pero también responde a un propósito cómico que no debe olvidarse. Por nuestra parte, consideramos que, si la relación amo-esclavo seguía siendo distante en la Atenas de comienzos del siglo IV, la familiaridad del trato en la pareja Crémilo-Carión alcanzaba su mayor potencial cómico, pues ponía en escena una conducta opuesta a las convenciones jerárquicas de su época, del mismo modo que las mujeres protagonistas en los asuntos de la *polis* lo habían hecho en su momento. Pero no estamos tampoco

¹⁵⁹ Habría otros esclavos sobre el escenario, como lo indican los vv. 26, 228, 1105, 1194, 1196. Sobre la cantidad estimada de esclavos domésticos en las comedias de Aristófanes, ver Garland (1982: 73).

¹⁶⁰ No cambia *roles*, como Jantias (*Ranas*), sino que los comparte. Por otra parte, Jantias reaparece reacomodado en su rol de subordinado en su última aparición escénica, en una conversación típica de criados, junto a Eaco, esclavo de Plutón.

¹⁶¹ Dionisio I de Siracusa (495-365) también liberó esclavos.

autorizados a descartar que haya un mensaje acallado de alerta frente a cierto trato igualitario con los esclavos o frente a medidas políticas opuestas a internalizadas concepciones tradicionales.¹⁶³ De todas formas, no hay una respuesta concluyente para esta problemática. Lo único cierto es que sobre el escenario cómico Jantias y Cariones se multiplicaron asombrosamente y fueron artífices de una herencia prolífica:

(...) Xanthias et Carion sont donc les ancêtres d'un type que la comédie postérieure, jusqu'à Plaute et Térence va largement exploiter: l'esclave peureux et malin, doublet comique de son maître et serviteur de ses entreprises. Par ces biais, l'esclave est intégré à la collectivité, et l'homme libre exorcise sa crainte de l'"outil animé". (Carrière 1979: 174)¹⁶⁴

2.3. Funcionamiento retórico

Como lexema, muchas veces el personaje connota una serie de significaciones ajenas a sí mismo. Su presencia en escena puede funcionar, entre otras posibilidades, como metáfora de otros órdenes de realidades (relación de semejanza), o como metonimia de un grupo social (relación de contigüidad); es decir que puede ser referente de algo distinto de su propia figura. Esta clase de funcionamiento se conecta con el valor indicial¹⁶⁵ o simbólico¹⁶⁶ del signo. Enfocado desde esta perspectiva, Crémilo, por ejemplo, puede resultar representante del campesinado ateniense, cuyos intereses económicos defiende.

Otras veces, el personaje materializa un pensamiento o concepto abstracto. El teatro de Aristófanes muestra una constante tendencia a otorgar naturaleza antropomórfica a conceptos abstractos. Tradicionalmente, se llamó a este tipo de construcción "personificación alegórica". Sin embargo la alegoría es un

¹⁶² Los vv. 6-7 de *Phutos* fueron entendidos como sofisticos. Antifón de Atenas consideró que la categoría "bárbaro" era una mera convención social arbitraria y Alcidas sostuvo la teoría de la libertad natural del hombre.

¹⁶³ De acuerdo con los testimonios del PseudoJenofonte (I, 10ss.) los esclavos disfrutaban del mismo derecho de expresión (*esegoria*) que los hombres libres y algunos inclusive eran ricos; citado por Ehrenberg (1951²: 186), quien pone en duda estas afirmaciones.

¹⁶⁴ De la misma opinión es Dover (1972): "As Xanthias paves the way for Karion, so does Karion (...) pave de way for the dominating and resourceful slaves whom we meet in *New Comey*." (p. 207)

¹⁶⁵ "(...) el índice establece una relación de contigüidad 'natural' vinculada a un hecho de experiencia que no es provocado por el hombre" (Greimas & Courtés 1983: 218-9).

¹⁶⁶ El símbolo se funda en una convención social. Mientras el símbolo necesita ser interpretado, el índice sólo necesita ser reconocido.

procedimiento narrativo complejo, que se basa en la relación de semejanza entre los elementos discretos de las isotopías figurativa y temática, puestas en paralelo,¹⁶⁷ por lo que no toda personificación es alegórica.

La personificación no es una figura que la retórica tradicional haya reconocido con ese nombre, sino como forma de la prosopopeya ("conformatio", "deformatio", "effiguratio", personificatio"), que es la figura que consiste en atribuir cualidades humanas a seres inanimados.¹⁶⁸ Entendemos que, en Aristófanes, personajes como Polemos (*Paz*), Diallage (*Lysistrata*), Spondai (*Caballeros*), Opora y Theoria (*Paz*) o los Logoi (*Nubes*), entre otros, son personificaciones.¹⁶⁹

2.3.1. Plutos

Οὐ σε μάτην, ὦ Πλοῦτε, βροτοὶ τιμῶσι μάλιστα
Theognis (*Elegías*, v. 523)

Plutos y Penía tienen un funcionamiento retórico de primer grado, cuya construcción ofrece características particulares.¹⁷⁰ En primer lugar, Plutos no es una noción abstracta personificada por Aristófanes, sino una divinidad

¹⁶⁷ Cfr. Greimas & Courtes (1983). Lo figurativo no tiene sentido alguno, salvo que lo adquiera cuando es tematizado. Considerada una figura metalógica, a diferencia de la metáfora, que es un metasema, a menudo está compuesta de hipéboles y de metáforas (Grupo μ 1987: 220 ss).

¹⁶⁸ Lázaro Carreter (1968³: 338). Komornicka (1964: 25) considera la alegoría y la personificación como variantes de la metáfora y reconoce que a menudo el término alegoría se encuentra indiferentemente empleado con aquel de personificación; sobre todo cuando designa una abstracción que toma figura humana y se ve dotada de atributos simbólicos. Señala tres variantes de las personificaciones: la animación, la antropomorfización y la personificación mítica. Dover (1972: 46) reconoce que la personificación es una de las características más antiguas y más penetrantes de la literatura griega. Newiger, por su parte, aplica los conceptos de metáfora y alegoría al estudio de las personificaciones en el teatro de Aristófanes. Es el suyo el estudio más amplio en ese sentido.

¹⁶⁹ La metáfora, la alegoría y la personificación han sido descritas de varios modos de acuerdo con el enfoque teórico-lingüístico que las aborde. No es nuestro propósito discurrir teóricamente sobre el tema, por lo cual aceptamos la designación "personificación alegórica" en un sentido amplio.

¹⁷⁰ Newiger (1957) encuentra notables paralelismos entre la configuración dramática de Plutos y Penía y los dos Logoi de *Nubes*, no sólo en el carácter de la personificación, sino también en la modalidad de la argumentación. Ambas comedias tienden, a través de sus personificaciones, a la reflexión filosófica expresada en términos de retórica. Para la época de *Nubes*, estos procedimientos eran todavía considerados artificiosos y por eso la comedia fracasa. Treinta y cinco años después, *Plutos* logra el reconocimiento de la Antigüedad.

preolímpica reconocida, de existencia literaria a partir de Hesíodo (*Theogonía*).¹⁷¹ Allí es presentado como el hijo de Deméter, diosa maternal de la tierra, y de Jasío.¹⁷² Por su ascendencia materna, entonces, queda vinculado con la abundancia de tipo agrícola. Plutos es el dios responsable de dispensar la prosperidad a los mortales.

En el *Himno a Deméter* queda sellada la imagen, inaugurada en *Teogonía*, de un dios itinerante, con cuyo desplazamiento va enriqueciendo a los mortales.¹⁷³ En concordancia, los griegos usaban precisamente la expresión "estar con Riqueza", para significar precisamente el estado de bonanza y fortuna. El grito ritual: "Fuera con *Bulimus*, dentro con Plutos y Salud", confirma esta idea.¹⁷⁴ Por esto Dover (1972) ha señalado que es una expresión idiomática la que subyace bajo el argumento de *Plutos*. En la comedia abundan las frases que verifican esta costumbre lingüística. Por ejemplo Crémilo invita al dios a su casa:

Εἶσω μετ' ἐμοῦ δεῦρ' εἶσιθ' (V. 231)

En el arte griego predomina la imagen de un Plutos niño, desnudo, sentado sobre la falda de su madre. Su nacimiento formaba parte del *climax* del rito que se llevaba a cabo en los Misterios de Eleusis.¹⁷⁵ La ceguera, su rasgo físico más peculiar, adquiere sentido por su construcción alegórica. Así lo confirman, sobre

¹⁷¹ Para el análisis de Plutos y Penia nos basamos principalmente en los exhaustivos estudios de Newiger (1957) y Komornicka (1964).

¹⁷² Δημήτηρ μὲν Πλοῦτον ἐγένετο διὰ θεῶων/Ἰασίῳ ἦραι μιγεῖσ' ἐρατῆ φιλόττη/νεῖῳ ἐνὶ τριπόλῳ, Κρήτης ἐν πίονι δήμῳ, /ἐσθλόν, ὃς εἶσ' ἐπὶ γῆν τε καὶ εὐρέα νῶτα θαλάσσης/πάσαν τῷ δὲ τυχόντι καὶ οὐ κ' ἐς χεῖρας ἵκηται, /τόν δ' ἀφνειὸν ἔθηκε, πολὺν δὲ οἱ ἅπασεν ὄλβον. (*Theogonía*, vv. 969-74)

¹⁷³ (...) μέγ' ὄλβιος ὄν τιν' ἐκεῖναι/προφρονέως φίλωνται ἐπιχθονίων ἀνθρώπων /αἶψα δὲ οἱ πέμπουσιν ἐφέστιον ἐς μέγα δῶμα/ Πλοῦτον, ὃς ἀνθρώποις ἀφενος θνητοῖσι δίδωσιν (*Himno a Deméter*, vv. 486-89). En la invocación de las mujeres de *Thesmoforiantes* (v. 297) Plutos aparecía ya como divinidad.

¹⁷⁴ Bowie (1993: 270). El ritual era ejecutado en Chaeronea y se lo conoce como la "expulsión de *Bulimus*". Cada uno en su casa, golpeando a los sirvientes con ramas de agnocasto, los sacaba fuera de la casa.

¹⁷⁵ Cfr. Bowie (1993: 270 ss.). La obra no usa imágenes de los Misterios, sin embargo Sfyroeras (1997) interpreta la recuperación de la vista de Plutos como la evocación del retrato eleusino de Plutos. Encuentra alusiones a los famosos Misterios en el énfasis en la luz y el brillo en el momento de la curación (v. 744), en la relación entre visión y riqueza, que refleja la experiencia de los iniciados que equiparan la visión de los ritos con la bendición de riquezas, en el uso de un lenguaje místico (vv. 328, 655, 657), en la atmósfera eleusina cuando se baña a Plutos antes de la incubación. Menciones concretas a los Misterios se observan en los vv. 1013, 1197-1207. Todo conduce, desde la óptica de Sfyroeras, a la identificación de Plutos con Dioniso, a través de una serie de transposiciones: el niño divino de los Misterios de Eleusis puede ser tanto Plutos, como Iaco; este último, por su parte, puede ser considerado la manifestación eleusina de Dioniso.

todo, autores como Hipponax (29 D)¹⁷⁶ y Timocreón (5 D).¹⁷⁷ Para el primero, que no ha recibido la visita de Plutos, el *daimon* es “demasiado ciego” (λίην τυφλός). Timocreón, por su parte, lo invoca “ὦ τυφλὲ Πλοῦτε”, para acusarlo de ser la causa de todos los males para los hombres.

De acuerdo con la alegoría, la sola presencia de Plutos produce el enriquecimiento del ocasional anfitrión. Por esto Crémilo parece haberse enriquecido una vez que el dios entra en su casa.¹⁷⁸ Al menos Blesidemo se acerca a lo de su amigo porque ha escuchado rumores acerca de su cambio imprevisto de fortuna (vv. 335-9). Sin embargo, solamente cuando Plutos ha recuperado la vista, la riqueza se hace manifiesta para la audiencia, a través del discurso de Carión que comunica la transformación prodigiosa del hogar de su amo (vv. 802-22).¹⁷⁹ Es ésta una de las oscilaciones no resueltas de la comedia. Tanto la presencia como la visión de Plutos operan como “disparadores” de la riqueza.

La ceguera de Plutos justifica un mal de tipo social -la pobreza de los honestos-, pero, en relación con la humanización del personaje, la ceguera condena al dios a la ignorancia. Una vez sanado, Plutos reconoce que su desgracia provenía de aquello que permanecía oculto para él y, por lo tanto, ignorado: Οἶμοι τάλας, ταυτί μ' ἐλάνθανεν πάλαι (v. 169). Para decirlo de otro modo, no podía distinguir justos de malvados y desconocía, al mismo tiempo, la magnitud de su poder. Vivía, en consonancia, limitado por su incompetencia cognitiva. La interdependencia entre “ver” y “saber” es una idea muy arraigada entre los griegos, de modo tal que la visión ocupa en su cultura un lugar de

¹⁷⁶ ἔμοι δὲ Πλοῦτος -ἔστι γὰρ λίην τυφλός-/ἐς τάκι' ἐλθὼν οὐδὰμ' εἶπεν “Ἰππῶναξ, /δίδομί τοι μνᾶς ἀργύρου τρήκοντα/καὶ πόλλ' ἔτ' ἄλλα” δέιλαιος γὰρ τὰς φρένας. (Hipponax 29 D)

¹⁷⁷ ὄφελέν σ' ὦ τυφλὲ Πλοῦτε/μήτε γῆμι μήτ' ἐν θαλάσση/μήτ' ἐν ἠπείρῳ φανῆμεν, /ἀλλὰ Τάρταρόν τε νοαῖεν/κ' Ἀχέροντα· διὰ σὲ γὰρ πάντ'/αἰὲν ἄνθρωποις κακά. (Timocreón 731, *schol.* Ar. Ach. 532). Otros ejemplos en Olson (1990: 226 n.13), Newiger (1957: 165-73) y Sfyroeras (1997: 234). El carácter convencional de la ceguera se confirma en la siguiente pregunta de Blesidemo: Τυφλός γὰρ ὄντως; (v. 403).

¹⁷⁸ El futuro del v. 347 indicaría que todavía no le ha alcanzado la riqueza. No habría explicación para este hecho, porque Plutos está en su casa.

¹⁷⁹ Cfr. vv. 769, 791ss., 856-9, 968ss., 1113-6, 1173s.

privilegio. Εἶδω es el verbo que designa la posibilidad de ver y de saber al mismo tiempo. Plutos, en tanto ciego, es ignorante (v. 777).¹⁸⁰

Conocer es, pues, una forma de ver. En segundo lugar, ver y vivir son también la misma cosa. Para estar vivo hace falta ver la luz del sol y a la vez ser visible a los ojos de todos. Morir significa perder la vista y la visibilidad al mismo tiempo, abandonar la claridad del día, para penetrar en otro mundo, el de la Noche donde, perdido en la Tiniebla, uno queda despojado a la vez de su propia imagen y de su mirada. (Vernant 1993: 22-23)

Plutos recupera todo su vigor con la vista, y hasta podría rejuvenecer del mismo modo que Demos en *Caballeros* o Filocleón en *Avispas*. Al igual que en el caso de Dioniso en *Ranas*, su *status* divino está ostensiblemente degradado. Finalmente logra, con su curación, recuperar una gloria perdida. Thiery (1986) entrevé en la curación de Plutos un proceso iniciático.¹⁸¹ La restauración de la visión es emblemática del itinerario de la utopía, que desanda un camino hacia el pasado. Los hombres también recuperan, como Plutos, un bien perdido, el tiempo de la Edad de Oro.

La construcción dramática de Plutos es francamente compleja. Respeta atributos fundamentales que hereda de la tradición, probablemente reconocidos por la mayor parte de los espectadores, a la par que propone significativas innovaciones, cuyo sentido se incrementa en función de su carácter novedoso. La naturaleza divina de Plutos, sancionada por la tradición icónica y textual, se desdibuja parcialmente en el diálogo de la pieza, pues, aunque se lo llame “dios” o *daimon* (δειλότατε πάντων δαιμόνων), v. 123; ὦγαθέ, v. 215; κράτιστε πάντων δαιμόνων, v. 230; τοῦ θεοῦ, v. 327; τὸν θεόν, v. 392, etc.), no se lo trata como tal. Más allá, su carácter divino se desvanece por completo como componente visual. Nada en su

¹⁸⁰ Imagen diametralmente opuesta a la de Tiresias, por ejemplo. Por otra parte, no creemos que todas las menciones de ceguera en la pieza tengan una vinculación significativa, aunque debemos reconocer que no son pocas. Olson (1989) llama la atención sobre la ceguera momentánea del esclavo, “enceguecido” por el humo del sacrificio que lo expelle de la casa del amo (vv. 821-2). Precisamente el coro, durante la párodos, amenaza con cegararlo (vv. 300-1). En cambio, nos parece muy importante la ceguera de Neoclides, inversamente paralela a la curación de Plutos. Que Neoclides quede aún más ciego, pone sobre el tapete la alianza divina y el consentimiento, al menos de Asclepio, para que se cumpla el plan de Crémilo, que involucra, entre otras cosas, el derrocamiento de Zeus.

¹⁸¹ Las tres etapas de la iniciación consignadas por Thiery son: la preparación (ritos purificatorios), el viaje al más allá (símbolo de la muerte iniciática) y, por último, el nuevo nacimiento o regeneración (retorno triunfal al mundo). Plutos, por medio de la incubación y con la ayuda de Crémilo y Carión que propician de auxiliares de la iniciación, recupera su antigua gloria. Cfr. Thiery (1986: 323).

aspecto delata su condición superior, ni siquiera se mencionan parentescos, ni alianzas con otros dioses.

En cambio, son más abundantes los apelativos que lo designan como un hombre (ἄνθρώπου, v. 13; τὸν ἄνδρα, v. 63; τὸν ἄνθρωπον, v. 68; μιαιώτατε ἀνδρῶν ἀπάντων, v. 79; ἄνθρωπος, v. 118; ἀνὴρ, v. 209, 658; ἄνδρα, v. 654), incluso el más astuto de todos ellos (ᾧ μιαιώτατε ἀνδρῶν ἀπάντων, v. 79).¹⁸² Está denotado con rasgos estéticos fuertemente negativos, índices de una condición social y moral inferior: Plutos aparece miserable por naturaleza (ἄθλιος φύσει, v. 118; ἄθλιώτατον, v. 655; ἄθλιον, v. 266), anciano (πρεσβύτην, v.265; γέρον, v. 658), ciego (τυφλοῦ, v. 13), sucio (αὐχμῶν, v. 84; ῥυπῶντα, v. 266), encorvado (κυφόν, v. 266), arrugado (ῥυσόν, v. 266), calvo (μαδῶντα, v. 266), desdentado (νοδόν, v. 266) y circunciso (ψωλόν, v. 267). Se comprende así que, como figura degradada, resulte un personaje cómico en esencia, configurado como blanco de las risas. Por este motivo Carión, el principal *bomolochos* de la comedia, es quien recoge estos elementos y los tematiza en su discurso.

Aristófanes convierte su ceguera, característica que fundamenta la injusta desigualdad de los bienes personales, en eje de toda la trama. Carente de una mitografía que dé cuenta de las causas de esta minusvalía física, la comedia ofrece un mito, muy probablemente creación del comediógrafo, que explica los motivos de su desgracia personal con severas implicancias sociales:¹⁸³

‘Ο Ζεὺς με ταῦτ’ ἔδρασεν ἀνθρώποις φθονῶν.
 Ἐγὼ γὰρ ὦν μειράκιον ἠπέιλησ’ ὅτι
 ὡς τοὺς δικαίους καὶ σοφοὺς καὶ κοσμίους
 μόνους βαδιοίμην ὁ δέ μ’ ἐποίησεν τυφλόν,
 ἵνα μὴ διαγιγνώσκοιμι τούτων μηδένα.
 Οὕτως ἐκεῖνος τοῖσι χρηστοῖσι φθονεῖ. (vv. 87-92)

La historia se fundamenta en un mitema recurrente: la envidia (φθόνος) de los dioses por la excesiva felicidad de los hombres, que se relaciona con otra idea

¹⁸² Aunque en *Ranas* (v. 1472) y *Aves* (v. 1638) se aplique “hombre” para una divinidad, la situación de *Plutos* es distinta. En algunos pasajes, la designación de Plutos como “hombre” ayuda a diferenciarlo de otro dios también tematizado en el diálogo -Apolo en el prólogo y Asclepio en el discurso del mensajero. Precisamente en estos casos se reserva el mote θεός para la divinidad mayor. Otros ejemplos no pueden ser explicados por el mismo principio, simplemente persiste la confusión, que tendría repercusión humorística.

¹⁸³ Para Sfyroeras (1997) esta historia mítica tiene una función muy valiosa en la comedia, la de reunir las dos versiones tradicionales de la imagen de Plutos –el niño benefactor, hijo de Deméter y la ceguera del dios.

dominante del teatro de Aristófanes, señalada por Van Daele (1954) en su edición de *Plutos*: “Dans tout le théâtre d'Aristophane la puissance et la félicité des dieux sont en raison inverse de celles des hommes” (p. 94).¹⁸⁴

La ceguera, por su parte, constituye una forma de castigo habitual para conductas transgresoras, en diferentes sucesos de la mitología griega.¹⁸⁵ En todos los casos la ceguera condena un episodio de *hybris* que implica una transgresión de las barreras entre los hombres y la divinidad. En comparación con ellos, la condena de Plutos parece desmedida y no recibe la aprobación de los mortales.¹⁸⁶ También pueden encontrarse paralelismos, como lo hace Bowie (1993), entre el destino de Plutos y las narraciones que cuentan el retorno de algunas divinidades a la plenitud de sus poderes, luego de un período de retiro.¹⁸⁷ Sin embargo, más bien parece que la contingente vida de Plutos está a merced del accidental encuentro con Crémilo. El fin de su período de marginalización no está previamente acordado y todo indicaría que el castigo enviado por Zeus tenía la intención de durar eternamente.

Puede establecerse, en cambio, una conexión más estrecha con el mito de Prometeo. De hecho Newiger (1957) hace hincapié en la paridad de las historias de Plutos, Prometeo y Asclepio.¹⁸⁸ Prometeo es segregado del mundo olímpico, de la misma manera que Plutos está condenado a vagabundear, ciego, entre los más miserables. La identificación se hace más estrecha en la comparación de las

¹⁸⁴ Cfr. Coulon & Van Daele (1954: 94). La misma idea en Píndaro, *Istmica* VI, 39 y Herodoto I 32, III 40, VII 10. El *sch. Rav.* 88 ofrece una explicación moralista del episodio: Zeus deseaba que los hombres persiguieran la virtud por ella misma y no para obtener ventajas.

¹⁸⁵ Por ejemplo Fineo, enceguecido por haber revelado la mente de Zeus, el poeta Stesicoro, también cegado por haber escrito un poema sobre Helena, el famoso caso de Tiresias, castigado por ver bañarse a Atenea bañarse, Lycurgo también ciego por su oposición a Dioniso, etc.

¹⁸⁶ “One could just about argue that Plutus has transgressed onto Zeus’ territory in deciding to look after the good, but it would be a transgression that (...) scarcely deserves the name.” (Bowie 1993: 272)

¹⁸⁷ Por ejemplo Hefesto, echado del cielo por Zeus; o Hera, colgada del cielo por haber intentado dañar a Heracles; o Apolo, al servicio de Admeto, por haber matado a los ciclopes para vengar la muerte de su hijo Asclepio. También las “vidas” de Odiseo y Filoctetes transcurren por un período de marginalización. (Bowie, 1993: 272-3).

¹⁸⁸ “Es ist ihm also ähnlich ergangen wie zwei Gestalten, die seit der Mitte des 5. Jh. eine besondere Rolle in Literatur und Kult spielen: Prometheus, der Menschenfreund und Götterhasser, der bei Aristophanes schon in den ‘Vögeln’ begegnete, und Asklepios, die beide von Zeus für ihre Haltung gegenüber den Menschen bestraft wurden” (Newiger 1957: 168). Por sus intenciones benévolas hacia los hombres, Plutos puede compararse, según Bowie (1993: 281ss.), con Asclepio, que ha reanimado a un muerto, y con Hermes y Prometeo, cuyos mitos proveen una descripción de cómo el

causas y motivos de sus transgresiones. Ambas divinidades procuraron beneficiar a la humanidad, motivo por el cual alcanzaron un merecido reconocimiento entre los hombres. En los dos mitos un oráculo juega una parte importante (Bowie 1993: 281). Sin embargo, a diferencia de Prometeo, Plutos no posee una audacia desmedida y en su acercamiento hacia los hombres honrados no quebrantaba ninguna prohibición divina.

Subyace en ambas narraciones míticas, como ya lo hemos señalado, el motivo de la inestabilidad del reino de Zeus y la amenaza latente, que *Plutos* actualiza, de su derrocamiento. En el *Prometeo encadenado* de Esquilo, recordemos, juega un papel esencial la preocupación de Zeus por la amenaza de una posible caída a manos de un nuevo hijo, información que tiene el titán y guarda celosamente.

Pero, además, la propia comedia sanciona explícitamente una suerte de identificación entre Prometeo y Plutos, adjudicándole a este último el mismo rol benefactor que la tradición adjudica a Prometeo, en relación con el origen de la cultura:¹⁸⁹

Τέχναι δὲ πᾶσαι διὰ σὲ καὶ σοφίσματα
ἐν τοῖσιν ἀνθρώποισιν ἔσθ' ἠύρημένα. (...) (vv. 160-1)

Independientemente de todas estas asociaciones míticas, el personaje presenta interesantes rasgos particulares. Un gran impacto debía de causar su condición senil, muy provocativa en virtud de su oposición a la imagen tradicional del dios-niño.¹⁹⁰ La mayoría de sus rasgos negativos se desprenden de su avanzada vejez (encorvado, arrugado, calvo, desdentado). Por otra parte, la vejez resulta inconciliable con su naturaleza divina, ajena a las sujeciones que impone el tiempo con su ritmo hacia la muerte. La vejez lo degrada a una categoría subdivina y, ya entre los hombres, también ocupa un lugar de segregación y marginalidad. Por lo anodina, le otorgamos un significado muy especial a su apariencia de viejo decrepito. Estos rasgos son del todo anecdóticos

hombre llega al sacrificio de animales (Hermes en completa armonía con Zeus). Sin embargo, en *Plutos* se vuelve a una verdadera Edad de Oro, en el mito de Prometeo, en cambio, se la pierde.

¹⁸⁹ Newiger (1957: 176) también encuentra conexiones con las doctrinas del origen de las culturas en el v. 534, cuando *πενία* aparece relacionada a *χρεία*, concepto que tiene un lugar fijo al lado de *ἀνάγκη* en estas doctrinas.

para la acción, incluso para la construcción alegórica de la personificación. En cambio, producen una fuerte identificación entre Plutos y Penía, insertos en el mismo paradigma bio-cronológico, pero opuestos, al mismo tiempo, en el paradigma genérico sexual.

Una vez que enterados de la identidad del dios,¹⁹¹ Crémilo y Carión se resisten a conciliar el aspecto físico del personaje con la "esencia" que el concepto representa. Sólo mediante una exhaustiva explicación de cada uno de sus atributos, se logra componer una alegoría, compleja y enigmática. Plutos debe justificar su suciedad, su general estado deplorable, deconstruyendo de este modo sobre la escena una configuración intrincada y desconcertante. Para "hacerse comprensible", Plutos realiza su propia exégesis. Por su intermedio, la comedia se toma su tiempo para reflexionar sobre el concepto de la riqueza.

La personificación de Plutos remite a los siguientes referentes:

1) La noción y el estado general de riqueza. Avala esta proyección de la alegoría el vagabundeo del dios visitando a los humanos para dispensar su propia persona, según la imagen tradicional, la de la *Teogonía*, la del "Himno a Deméter" y la de Hipponax. En muchos de estos casos, Plutos no significa tanto "riqueza" como "enriquecer".¹⁹² Nunca nadie se harta de él:

Τῶν μὲν γὰρ ἄλλων ἐστὶ πάντων πλησμονή

 σοῦ δ' ἐγένετ' οὐδεὶς μεστὸς οὐδεπώποτε. (vv. 189, 193)

y Crémilo convoca a los compañeros campesinos para que compartan una parte:

(...) ὅπως ἂν ἴσον ἕκαστος ἐνταυθοῖ παρὼν
 ἡμῖν μετὰσχη τοῦδε τοῦ Πλούτου μέρος. (vv. 225-6)

La misma idea recoge Penía cuando alerta a los hombres de las desventajas de un Plutos vidente:

¹⁹⁰ Komornicka (1964) consigna la existencia de una *hydria* donde Plutos aparecería con cabellos blancos. Sería una excepción.

¹⁹¹ Apenas dice su nombre, Plutos cae en poder de Crémilo y Carión. Para Olson (1992), los nombres representarían, sobre el escenario cómico, una forma de poder y el hecho de que traten de mantenerlos en secreto se debe a la *poneria* de los personajes. Observamos que el conocimiento del nombre propicia su uso en forma de vocativo en contexto de órdenes, como sucede con los esclavos. (cfr. v. 230).

¹⁹² Reconoce Newiger (1957) que, cuando Crémilo explica a Plutos de qué modo puede considerarse más poderoso que Zeus, ya que todos los hombres le hacen sacrificios para enriquecerse (v. 130 ss.), "Herr Plutos und πλουτεῖν fallen hier zusammen." (p. 170)

Εἰ γὰρ ὁ Πλοῦτος βλέψει πάλιν διανείμειν τ' ἴσον αὐτόν (...) (v. 510)

2) Los objetos que representan riqueza, como el dinero,

ΚΑ. Ἐκκλησία δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον γίγνεται;
 ΧΡ. Τί δέ; τὰ τριήρεις οὐ σὺ πληροῖς; εἰπέ μοι. (vv. 171-2)¹⁹³

o el tesoro enterrado:

ΠΛ. εὐθύς κατώρυξέν με κατὰ τῆς γῆς κάτω (v. 238)

o la paga para las rameras y las apuestas en el juego de dados:

ΠΛ. πόρναισι καὶ κύβοισι παραβεβλημένος
 γυμνὸς θύραξ' ἐξέπεσον ἐν ἀκαρεῖ χρόνου. (vv. 243-4)¹⁹⁴

3) El hombre rico.¹⁹⁵ Plutos es llamado cobarde porque se identifica con los precavidos que guardan la riqueza por el temor de ser robados:

ΧΡ. Νῆ τὸν Δί', ἀλλὰ καὶ λέγουσι πάντες ὡς
 δειλότατόν ἐσθ' ὁ πλοῦτος.
 ΠΛ. Ἴκιστ', ἀλλὰ με
 τοιχωρύχος τις διέβαλ'. Εἰσδὺς γὰρ ποτε
 οὐκ εἶχεν εἰς τὴν οἰκίαν οὐδὲν λαβεῖν,
 εὐρῶν ἀπαξάπαντα κατακεκλεισμένα (vv. 202-206).

4) El dispensador y dueño de bienes, con los que no se confunde. Otorga la plata:

ΧΡ. Αὐτίκα γὰρ -ἄρχει διὰ τί ὁ Ζεὺς τῶν θεῶν;
 ΚΑ. Διὰ τὰργύριον πλείστον γὰρ ἐστ' αὐτῷ
 ΧΡ. Φέρε,
 τίς οὖν ὁ παρέχων ἐστὶν αὐτῷ τοῦθ';
 ΚΑ Ὅδι. (vv. 130-2)¹⁹⁶

y brinda el oro:

ΧΡ. ὁ δὲ χρυσοχοεῖ γε χρυσίον παρὰ σοῦ λαβῶν (v. 164)

5) A la vez se comporta como una figura divina dotada de vida y voluntad, con rasgos psicológicos que no necesariamente se corresponden con la alegoría: siente miedo, reflexiona, sabe algunas cosas e ignora otras.

¹⁹³ En toda la demostración de la verdadera eficacia de Plutos, Crémilo se refiere al poderío del dinero. Mayormente se expresa este perfil de la alegoría con el circunstancial διὰ σὲ y διὰ τοῦτον. Cfr. vv. 145, 147, 154, 160, 168, 170-4, 176-7.

¹⁹⁴ No pierde su naturaleza humana y por eso el dinero aparece personificado (γυμνὸς). Plutos es al mismo tiempo persona y cosa. La misma situación se expresa en el v. 510.

¹⁹⁵ Es típicamente alegórico, según Newiger (1957), que un rasgo del hombre afectado por la riqueza sea atribuido al *daimon*. "Gerade die persönlichsten Züge des Plutos sind also allegorisch, begriffsdeutend, keine echten Metaphern." (p. 169)

¹⁹⁶ El mismo caso en los vv. 139-40.

El temor, especialmente a Zeus (ἐγὼ δ' ἐκείνον ὀρρωδῶ, v. 122), parece más un atributo particular y personal que un mecanismo de la alegoría,¹⁹⁷ aunque Crémilo lo señala como un rasgo convencional: “todos dicen que la riqueza es la más cobarde” (vv. 202-3 = v. 123). La oscilación entre la función alegórica y la función “personal” es una constante del personaje.¹⁹⁸

También etiológicamente se explica su suciedad. Está sucio porque viene de lo de Patroclo, un rico que nunca se ha bañado.¹⁹⁹

ΠΛ. Ἐκ Πατροκλέους ἔρχομαι,
ὅς οὐκ ἐλούσατ' ἐξ ὄτουπερ ἐγένετο. (vv. 84-85)

Recibe las cualidades negativas de los hombres ricos, con lo cual, indirectamente se sostiene la maldad de estos últimos.

Extremadamente pasivo, desconocedor del poder que puede ejercer, cumple a las mil maravillas el papel del objeto que le asignamos en el análisis actancial. La cosificación del personaje proviene, en primera medida de la alegoría, en el sentido en que representa los bienes (χρήματα) que simbolizan la riqueza. Es transportado de aquí para allá como el dinero.²⁰⁰ Pero, a la vez, la cosificación promueve en el personaje otras proyecciones. Cuando dócilmente obedece las órdenes y consejos de Crémilo y el propio Carión, Plutos se comporta como un subordinado. Sorpresivamente es recibido como un criado recién comprado en momentos en que ingresa en la casa de Crémilo, después de recuperar la vista y, por lo tanto, su poder.

ΓΥ. Φέρε νυν, - νόμος γάρ ἐστι, - τὰ καταχύσματα
ταυτὴ καταχέω σου λαβοῦσα. (vv. 789-90)

En el plano narrativo, Plutos es sólo el medio para producir la utopía. Su tímida oposición al proyecto de Crémilo abastecería la escena de lucha previa al agón, en una pieza donde el héroe parece no enfrentar verdaderos peligros para

¹⁹⁷ Los dioses temen más a Zeus que los propios hombres. La misma situación se produce en *Aves*, cuando Prometeo se esconde de Zeus bajo la sombrilla al entrevistarse con Peisetero.

¹⁹⁸ La oscilación entre persona y cosa ya fue señalada por Holzinger (1940: 331). En cuanto a la cobardía de Plutos como una concepción tradicional, cfr. Fenicias, v. 597: δειλὸν δ' ὁ πλοῦτος καὶ φιλόψυχον κακόν.

¹⁹⁹ La riqueza sucia podría aludir al dinero ganado de forma deshonesta. La suciedad connota desprestigio. Sócrates, por ejemplo, aparece sucio (*Nubes*, v. 836).

²⁰⁰ “Es zeigt sich, dass der den Reichtum spendende Dämon in der Figur des Herrn Plutos nicht ausreicht, um die Sache vergessen zu machen. Im übrigen wird auch hier nur Altes benutzt; dasselbe Bild findet sich schon bei Theognis 1175 ff.” (Newiger 1957: 171)

imponer su idea. El beneficio del nuevo orden también lo alcanza. Liberado de la condena de la ceguera que lo obligaba a ingresar, lejos de su agrado, a casas ajenas llevando riquezas (v. 234), logra la estabilidad que le otorga el espacio propio. Newiger (1957: 171) llama la atención sobre la decisión de considerar la presencia final de Plutos o bien como personaje mudo o bien como estatua o construcción inanimada, al modo de Eirene en *Paz*.²⁰¹ Resulta claro que Plutos termina por ser el referente del “tesoro estatal” que debía colocarse “donde antes estaba instalado” (v. 1192). Sugere mensaje político, de una obra que pareció ajena a los acaeceres de la *polis*.

2.3.2. Penía

^A δειλή πενίη, (...)
Theognis (*Elegías*, v. 351)

A diferencia de Plutos, Penía no es una divinidad tradicionalmente reconocida, ni siquiera una abstracción, cuya personificación pueda percibirse rápidamente. Por esto, y como en el caso de Plutos, se juega con la sorpresa de su aparición y se retarda su presentación que se produce a modo de anagnórisis trágica.²⁰² Bajo la apariencia de una anciana sórdida, Penía es confundida sucesivamente con una posadera (Πανδοκεύτριαν, v. 426), una vendedora de legumbres (λεκιθόπωλιν, v. 427) y una tabernera (καπηλῖς, v. 435).²⁰³ Su imagen recuerda la monstruosidad de una Erinia, loca y trágica en su mirada (βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν, v. 424) que produce la huida de sus accidentales

²⁰¹ La valencia de ambas construcciones es inversa. Mientras que Eirene, a pesar de ser una estatua, sigue siendo la diosa a la que se sacrifica, la que aporta la alegría a la cosecha, Plutos, en cambio, es un personaje de la acción, pero él mismo indica que es cosa y dinero (Cfr. Newiger 1957: 172).

²⁰² A diferencia de Plutos, que obviamente desconocen y nunca han visto porque son pobres, Penía ha vivido con Crémilo y Blepsidemo todos estos años (v. 437). La postergación del reconocimiento, tanto de Plutos como de Penía, resulta una excepción a la práctica normal de Aristófanes, que nombra inmediatamente antes o después de su aparición a los personajes simbólicos (cfr. Olson 1992: 34)

²⁰³ Hospederas, taberneras y vendedoras del mercado en general son figuras desprestigiadas en la comedia antigua y, por lo tanto, imágenes cómicas de primer grado. En *Lysistrata* vv. 456 ss. las mujeres del mercado (proverbialmente rudas) son las guerreras que convoca la heroína para atacar al *proboulos* (cfr. también *Avispas* vv. 496ss. y *Ranas* vv. 594ss y 857-8). En cuanto a las

espectadores, Blesidemo y Crémilo.²⁰⁴ Esta última vinculación se expande como nota distintiva de su discurso. Se expresa también en estilo trágico:²⁰⁵

ᾠ πόλις ἄργους, κλύεθ' οἶα λέγει (v. 601)²⁰⁶

Τί πάθω τλήμων; (v. 603) / Εἶμι δὲ ποί γῆς; (v. 605)

Inclusive aspira a ser tomada en serio (Σκόπτειν πειρᾶ καὶ κωμωδεῖν τοῦ σπουδάζειν ἀμελήσας, v 557).²⁰⁷ Por todo ello, puede ser considerada, aunque sólo parcialmente, una representación metonímica de la tragedia y su destitución, en este sentido, queda plenamente justificada. La suya es una intrusión que debe ser expulsada y su presencia opera en el plano de la metateatralidad.²⁰⁸

En su configuración alegórica, Penía surge como la transposición humana de una visión tradicional. No sólo es la Pobreza, sino también el compendio de una serie de máximas e ideas muy internalizadas en el pensamiento griego sobre un estilo de vida, cuya expresión encontramos en Hesíodo²⁰⁹ y Herodoto,²¹⁰ entre otros.²¹¹

Al intervenir como la adversaria de Crémilo en el agón, está dotada de la locuacidad que le falta ciertamente a Plutos. A diferencia del dios, que no sabe hasta qué punto su existencia determina la vida de los hombres, Penía conoce muy bien cuál es su papel en la vida de los mortales. Ella los hace mejores que

hospederas, la misma acusación de alterar la medida del vino se ofrece en *Thesmoforiantes* vv. 347-8 y *Asambleístas* v. 154. Otros ejemplos en Henderson (1987: 121).

²⁰⁴ Clasificada como Erinia, Penia resulta, según McGlew (1997: 39), una criatura relacionada con las fuerzas naturales femeninas: entre ellas, el destino, la muerte, el castigo y la rivalidad.

²⁰⁵ Los ejemplos pueden multiplicarse. A los vv. 415s. y 419 que Rau (1967) vincula con el estilo trágico y nosotros no citamos, Sfyroeras (1997) añade el v. 430, que parece eco del v. 276 de *Medea* de Eurípides.

²⁰⁶ La misma cita en *Caballeros* v. 813; podría ser un verso de Eurípides. Cfr. Rau (1967: 208) que atribuye la referencia a Eurípides, *Télefo* fr. 713.

²⁰⁷ La oposición entre Σκόπτειν/κωμωδεῖν y σπουδάζειν marca claramente la distinción por antonomasia entre ambos géneros, comedia y tragedia (cfr. la famosa definición aristotélica de la tragedia, *Poética* 1449b24s).

²⁰⁸ La crítica no había reparado mayormente en este aspecto (Cantarella sólo había especulado sobre un reestreno de *Orestíada* en los años anteriores a *Plutos*). Por nuestra parte, habíamos destacado la relación de Penía con la tragedia en "Las voces del personaje cómico" (= Fernández 1997) -presentado en el XIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos, 1996-, como una nota original de nuestra investigación. Para la misma época Sfyroeras (1996), plantea una identificación de Penía con la tragedia equiparable a nuestra propuesta, pero con notorias diferencias en la interpretación final de la comedia. Nos ocuparemos de su lectura en las "Conclusiones" (Cap. VI).

²⁰⁹ Hesíodo la describe como un don de los dioses entre los hombres: Μηδέ ποτ' οὐλομένην πενήνην θυμοφθόρον ἀνδρὶ / τέτλαθ' ὄνειδίζειν, μακάρων δόσιν αἰὲν ἔόντων (*Trabajos y días*, 717-8)

²¹⁰ Herodoto (VII, 102) la presenta como habitante de la Hélade: τι Ἑλλάδι οεινή μὲν αἰεὶ κοτε σύντροφος ἐστί, ἀρετὴ δὲ ἔπακτος ἐστί, ἀπὸ τε σοφίης κατεργασμένη καὶ νόμου ἰσχυροῦ

²¹¹ Hay pensamientos similares en autores varios. Ver Cap. V.

Plutos, “tanto en el cuerpo como en espíritu” (vv. 558-9, 576), y por ella los hombres trabajan (vv. 512 ss.) para obtener los recursos de modo de ganarse el pan (vv. 526 ss.). No es accidental que se adjudique las mismas prerrogativas que Crémilo había otorgado a Plutos. (vv. 532-4=vv. 160-1, vv. 468-70=vv. 182-3),²¹² pues muchos de sus argumentos tienden a equipararse con el dios. Llega a designarse a sí misma *despoina* (v. 533), una de las formas de apelativo que suele acompañar el nombre de algunas diosas.²¹³

Como ya hemos advertido, la identificación Plutos con Penía se focaliza a nivel visual: ambos son viejos, decrepitos y desagradables. La distinción genérico-sexual opone los estilos de vida que representan. El accidental género gramatical de la palabra *πενία* es explotado en términos del enfrentamiento de las categorías socio-culturales entre lo femenino y lo masculino.²¹⁴ Aquí reside una de las razones más valederas para reconocer de antemano el descrédito con que viene connotado su discurso. Su apariencia es doblemente repulsiva, como todas las imágenes grotescas de las mujeres viejas. En principio, por lo tanto, no puede ser portavoz de un discurso prestigioso y consensuado por el resto de las figuras de la pieza.

En concordancia con el rol antagónico que le toca jugar, Penía es rechazada despectivamente con motes que la degradan a una condición animal (*ζῶν ἐξωλέστερον*, v. 443). Comparativos y superlativos potencian los rasgos negativos que se le asignan (*μιαρωτάτη*, vv. 451, 472; *ὦ κάκιστ' ἀπολουμένη*, v. 456). A través de los apelativos, los interlocutores Blepsidemo y Crémilo sobredimensionan la monstruosidad del personaje como un modo de justificar su propia actitud

²¹² Se ha observado que cualquiera podría haber tomado su discurso y haber defendido su estilo de vida, como Crémilo lo ha hecho con el de Plutos. (Newiger 1957: 161)

²¹³ El nombre es usado para designar el ama de la casa, princesas y reinas, y aparece, también, junto al nombre de Hécate y Perséfone, cfr. Liddle & Scott (1978). Komornicka (1964) repara en que se atribuye una influencia cuasi-divina sobre los hombres y sus acciones.

²¹⁴ En la comedia de Aristófanes, los conceptos que implican felicidad, fertilidad y abundancia están asociados comúnmente con la feminidad. Taaffe (1993: 137) ejemplifica con *Paz*, donde claramente se percibe que el principio de destrucción y pobreza es masculino. De acuerdo con esta observación, podría haberse esperado, entonces, que la pobreza fuera personificada por un hombre viejo. “The conventionally and comically feminine tendencies to change shape and to inspire fertility both become masculine here” (Taaffe, p. 137). La determinación lingüística del género que se impone en la personificación de Penía, sin embargo, es acorde con la imagen degradada de la mujer vieja que todo *Plutos* enfatiza.

cobarde frente a una mujer, animal débil e inferior, como expresamente se manifiesta:

XP. Ἄλλ' ἄνδρε δύο γυναῖκα φεύγομεν μίαν; (v. 441)

Ella no se opone a Plutos, sino a su propia expulsión de la faz de la tierra (ἐκβαλεῖν, v. 430; ἐκβαλόντες, v. 463), con la cual se hace un gran mal, según su razonamiento, a todos los hombres (ἀδικεῖν, v. 459; κακὸν ἐργάσασθαι, v. 464). Se observa un reconocimiento implícito de que ambos, Penía y Plutos, logran un equilibrio que se descompensaría con el plan de Crémilo (v. 554). Ella advierte que la moderación (κοσμιότης) vive con ella y la extralimitación (ὑβρίζειν) con Plutos (v. 564) por lo que ambos representan los dos extremos opuestos, pero complementarios, del estilo de vida de los hombres (vv. 558-9). Newiger (1957) advierte la trabazón dialéctica de los conceptos de pobreza y riqueza. Si los hombres trabajan a causa de la necesidad (vv. 532-4), como Penía propone, no sería desacertado afirmar que la riqueza sería producida a través de la pobreza. Muy probablemente se expongan a través de Penía teorías filosóficas discutidas por los intelectuales de la época, pero esto no implica necesariamente que su razonamiento sea irrelevante para la interpretación de la comedia, aunque parezca no tener incidencia en la acción inmediata.²¹⁵ Su despido anticipa la concreción de la utopía, a la que ella se opone.

La construcción alegórica de Penía no es tan compleja como la de Plutos. Del mismo modo que este último convive con los ricos, ella vive con los pobres (ξυνοικῶ, v. 437), está con ellos (μετὰ σοῦ, v. 504) y “produce” la pobreza. Representa un modo de vida austero, pero no miserable. Por esto no deja que Crémilo la confunda con la indigencia (πτωχεία, vv. 548 ss.).²¹⁶ Se ha desdeñado la disquisición por sofística.²¹⁷ De todos modos ella se las arregla para distinguir la vida del pobre, que consiste en vivir trabajando (v. 554), de la del indigente, que

²¹⁵ Meyer ha propuesto un modelo sofístico para la escena de Penía en *Plutos* y Nestle determina que Pródico es el autor. Sin embargo ambas hipótesis finalmente no pueden ser demostradas.

²¹⁶ Habitualmente era *Amejanía* la hermana de *Penía*.

²¹⁷ Ha recibido el mismo reproche en relación a su convincente afirmación de la pobreza de Zeus, ante la evidencia del austero premio que otorga a los vencedores (vv. 582 ss.). Heberlein (1981) interpreta la descripción de su rostro pálido (v. 422) como una referencia a la filosofía sofística (cfr. *Nubes* vv. 103, 1017, 1111s.).

vive sin tener nada (v. 552). Por momentos, Penía habla de la pobreza como si no fuese de ella misma (vv. 534, 590, 593).²¹⁸

En su personificación, se observan ciertos trazos psicológicos significativos, como su confianza en vencer en el agón (vv. 467-71) y la extrema credulidad en que las tratativas del debate van a ser cumplidas (vv. 480 ss.), al punto que deja libradas a sus enemigos las penas para el juicio. Su exterior humano se completa con una desarrollada actividad interna: Penía razona y siente. Es tratada como un *alazon*, pero su construcción dramática compendia ambigüedades no resueltas. La lógica de su discurso resulta discordante con la repulsión que su persona despierta. Tiene las agallas de defender una idea que considera un razonamiento justo (v. 486), del que puede rendir cuentas (δοῦναι λόγον, v. 467), pero la comedia la ha materializado en una forma demasiado detestable, objetivando lo que debía de ser la percepción de un *status* de vida inferior. La búsqueda de la comedia tiende siempre a la abundancia típica del “País de Cuaña” y el estilo de vida de la Pobreza no encaja en los parámetros del género. La lógica de su discurso no cuenta en el mundo de la utopía. Sus interlocutores no son los hombres sensatos (εὖ φρονῶν, v. 479) que ella espera como receptores, y su intrusión ha sido una osadía (τολμῆς, v. 471) prontamente eliminada.

2.4. Los comediantes

(...) The play is articulated not for reading but for performance.
McLeish (1980: 165)

Varios son los indicios que nos mueven a pensar que, hacia finales del siglo V, la figura del actor empieza a cobrar mayor relevancia en la representación dramática. Por un lado, los autores abandonan la actuación, probablemente debido a la creciente profesionalización del *métier* actoral, que llevó finalmente a

²¹⁸ Cfr. vv. 618 y 1005, donde se habla de la “pobreza” como de un estado de vida independientemente del personaje que ha estado sobre la escena. Newiger (1957: 160) advierte que lo mismo vale para Plutos (cfr. vv. 574, 580, 587, 589). Considera que esto sucede porque las personas de Plutos y Penía están en un segundo plano frente a la discusión del significado de ambos conceptos: “Es scheint nicht so wichtig, dass Penia die Armut *bewirkende* göttlich-dämonische Kraft ist, als vielmehr, dass die *Bedeutung* der Armut zur Sprache kommt.” (p. 160)

deslindar las responsabilidades de actor y autor.²¹⁹ En esta misma dirección, el surgimiento de la competición entre actores, devino en su poder y prestigio durante el siglo IV.²²⁰ Lamentablemente las fuentes no nos proveen datos cronológicos precisos sobre los cambios en la producción de teatro antiguo, por lo que muchas de nuestras especulaciones quedarán en el terreno de las hipótesis.²²¹

Como los actores eran designados por sorteo, el autor no podía conocer de antemano la capacidad de su *troupe* actoral, de lo contrario se podría haber especulado sobre cierta correspondencia entre el papel del personaje y las habilidades de un determinado actor.²²² Tampoco es posible determinar cuándo el *métier* actoral cómico se especializó al punto de distinguirse del trágico, por lo que la versatilidad del actor debía adecuarse a disímiles y opuestos roles.²²³

²¹⁹ La posibilidad de que Aristófanes haya actuado en algunas de sus obras se ha limitado, mayormente, a *Acarnienses*, donde pudo haber representado a Diceópolis. Nada se sabe sobre la técnica de la actuación. Se supone que los gestos en la tragedia debían de ser más estilizados que los de la comedia, cuyo propósito era producir la risa. Muchos pasajes de la comedia aristofánica sugieren ciertos movimientos o gestos al modo del *ballet*.

²²⁰ Recordemos la fama del actor Polos, reconocido por su representación de Edipo (Epiktetos fr. 11). Slater (1990: 387) sugiere tres estadios en el proceso de emergencia de la categoría del actor. En el primer estadio, la actuación se juzgaba en relación al mito que actuaba; en el segundo, los actores eran comparados y juzgados en representaciones similares; finalmente, las comparaciones pudieron hacerse entre actores que ejecutaran los mismos roles. Green (1994), por su parte, observa que en la pinturas de vasos que representan actuaciones de comedias, la imagen del coro, que tenía un hegemonía absoluta desde las épocas arcaicas, deja lugar a la representación de los actores. La aparición de las pequeñas estatuillas, probablemente recordatorios de representaciones teatrales, datan de finales del siglo V y corroborarían la creciente importancia del actor para esta época.

²²¹ Suponemos que, para la época de *Plutos*, la competencia involucraba a mejor poeta, mejor corega y mejor actor. En este último aspecto sólo contaba el *protagonistes*, el cual, según el testimonio de algunas fuentes, era pagado por el estado. Empero, no hay evidencia de que esto fuera así precisamente en épocas de Aristófanes.

²²² Con anterioridad a Aristófanes es posible inferir algún tipo de asociación entre actores y poetas (cfr. Csapo & Slater 1995: 222). Slater (1990) deja abierta la posibilidad de que los autores escribieran para ciertos actores. Por un lado, porque la idea de que el sorteo fue introducido al mismo tiempo que la competición entre actores (449 para la Gran Dionisia y 442 para la Lenea) puede no ser verdadera. Por otro lado, sólo si el texto estuviera fijo antes del sorteo y no pudiera alterarse, el poeta no podría adaptarlo a las habilidades del actor. "Texts in a working theatre are never written in stone. I believe that a text of a Greek drama was quite fluid up until the moment of performance; the *archon* did not grant a chorus on the basis of one of the Oxford Classical Texts in hand." (p. 389, n. 11)

²²³ La profesionalización no contaba para los coros que estaban formados por *amateurs*. Sin embargo, durante el siglo V, el coro era el punto focal de la representación cómica: "The world of Old Comedy was fundamentally a choral space, in which the twenty-four amateurs of the chorus, trained in song and dance by the poet, functioned as both center and bridge, the heart of the performance and a mediation between the whole city, present as audience, and the by now professionalized actors on the stage". (Slater 1987: 2)

Muy controvertido resulta, además, determinar el número de actores parlantes para cada comedia. Mientras que para la tragedia el número tres ha sido aceptado sin mayores discusiones, la comedia de Aristófanes ofrece dificultades evidentes a la hora de asignar actores a los diversos personajes de las piezas.²²⁴ En este tema, la propuesta de la crítica oscila entre la indeterminación y total libertad, hasta la limitación de su número en tres para todas las comedias.²²⁵ Aunque esta última restricción puede parecer excesiva, sin embargo, nos parece que la coherción que implica una limitación extrema como ésta podría darnos la pauta sobre una modalidad de actuación autorreferencial, concordante, por lo tanto, con la metateatralidad del discurso. Explicaremos con más detalle a qué nos estamos refiriendo, y según ha planteado muy recientemente Marshall (1997) esta problemática. En muchas ocasiones, para que la obra pueda ser representada por tres actores, la performance deberá valerse de dos procedimientos técnicos, en gran medida humorísticos. Por un lado, alguno de los personajes parlantes se deberá hacer cargo de la voz de un cuarto actor, generalmente en ocasiones en las que éste pronuncie una frase breve, monosílabos u onomatopeyas. Por otro lado, con sólo tres actores parlantes, se hará necesario acordar cambios de roles en tiempos muy breves (“lighting changes”), quebrando cualquier tipo de ilusión escénica. El reemplazo de máscara y traje puede no ser completo y, en cambio, se podrá explotar humorísticamente la dificultad implícita en esta necesidad técnica.²²⁶ Reconocemos que, de esta manera, se juega con posibilidades cómicas latentes en el texto.

²²⁴ Las discusiones más importantes sobre este tema se encuentran en Pickard Cambridge (1953), Dover (1972:), Dearden (1976), Henderson (1980), McLeish (1980), Russo (1994), Thiery (1986), MacDowell (1994) y Marshall (1997).

²²⁵ La tesis de un número indeterminado de actores es desechada ante la evidencia de que la mayoría de las comedias restringen a tres, cuanto mucho a cuatro, el número de actores en escena. Dover (1972), por ejemplo, acepta que el número límite debía ser cuatro (= Dearden 1976), aunque obras como *Acarnienses* necesitaron, según su criterio, de cinco actores para llevarse a cabo. De modo similar, Thiery (1986) postula la existencia de tres actores principales, pero prevé la existencia de actores adicionales para algunas pocas partes de las piezas. MacDowell (1994) critica precisamente la argumentación de esta oscilación y observa que, así como había un número fijo de coreutas (quince para tragedia y veinticuatro para comedia), del mismo modo, el número de actores debía limitarse a cuatro. Lo que significa que el autor cómico no usaba cinco algunas veces.

²²⁶ Marshall (1997) postula este tipo de dispositivos escénicos y los ejemplifica en variados pasajes. Por otra parte, ambos procedimientos eran usados en las tragedias conservadas, también constreñidas por el número de tres actores. La única comedia que no podría adaptarse a este esquema es *Lysistrata* y podrían ofrecerse también variadas hipótesis para explicar su alejamiento de la norma; ver Marshall (pp. 83-4). Dearden (1976: 93ss.) observa que la mejor indicación

Los tres actores de una *troupe*, guardaban una rígida jerarquía, de modo tal que los términos *protagonistes*, *deuteragonistes* y *tritagonistes*²²⁷ tenían una fuerte carga valorativa.²²⁸ Es más que probable que el *protagonistes* tuviera a su cargo la performance del héroe. Hasta se ha llegado a observar, inclusive, que la interpretación de este rol presenta demandas técnicas similares.²²⁹ Otra nota recurrente es la participación del primer actor en el prólogo, el agón y en el final de la pieza (Thiercy 1986).

Debemos decidir de antemano, antes de postular la distribución de los actores entre los personajes de *Plutos*, si una misma figura puede ser interpretada por dos comediantes. McLeish estima que el *protagonistes* no cumple más que un único rol.²³⁰ Deja la superposición de roles para los actores subsidiarios. Pero esta especialización tan estricta no puede cumplirse si se cuenta con tres actores parlantes en escena,²³¹ por lo cual, no será esta una limitación que tomaremos en cuenta. Pasemos ahora, entonces, a revisar las posibilidades de actuación en *Plutos*.

Hasta el verso 335 la comedia presenta tres personajes en situación de diálogo que se corresponden perfectamente con los tres actores de la escena. El primer actor con seguridad representa a Crémilo, el segundo actor a Carión y el tercer actor a Plutos. La distribución tiene en cuenta la jerarquía de los roles y la ponderación cuantitativa de los versos. El ingreso de Blepsidemo (v. 335) puede ser cubierto por el tercer actor que ha salido de la escena en el v. 252, por lo que el personaje de Penía (415) deberá ser ejecutado por el segundo actor, que ha hecho las veces de Carión y que se ha alejado hacia el v. 321. La partida de Plutos y

escénica que fundamenta el número de tres actores, es el hecho de que si tres actores están sobre el escenario, uno debe partir para que ingrese otro nuevo.

²²⁷ Utilizamos la transcripción del nombre griego porque su traducción castellana, en el caso del protagonista, se confunde con la designación del personaje principal.

²²⁸ En Demóstenes, *De Falsa Legatione* 200ss.) el término *tritagonistes* está connotado peyorativamente. Cfr. Csapo & Slater (1995: 19).

²²⁹ McLeish (1980) le reconoce las mismas rutinas en las obras tempranas. Reconstruye la actuación del primer actor en pasajes de *Avispas* y calcula el tiempo de actuación y el efecto sobre la audiencia.

²³⁰ McLeish (1980) considera que este aislamiento del actor principal refleja la dominación y el aislamiento del personaje principal.

²³¹ Thiercy (1986) sólo estipula primeros actores con un único rol para *Acamienses*, *Aves* y *Thesmoforiantes*.

Carión, para encaminarse al templo de Asclepio, exige la presencia de un actor mudo para cubrir alguno de los dos roles (ni Plutos ni Carión hablan).

El canto del coro, luego del verso 626, permite el traspaso de roles con comodidad. De esta forma, el *deuteragonistes* que se aleja como Penía en el v. 609, reingresa nuevamente como Carión en el v. 627. El disminuido papel de la mujer de Crémilo (v. 641) nos hace suponer que la interpretación esté a cargo del *tritagonistes*, en tanto Carión vuelve a dejar la escena (v. 770) para tomar el mismo actor la figura de Plutos vidente (771). El interludio coral otorga el tiempo suficiente para que el cambio de máscaras y traje se ejecute sin premura. A continuación, llega Crémilo (el primer actor), y vuelve a salir su mujer (tercer actor) en el v. 788. Los tres actores ingresan en la casa en el v. 801. El coro tiene entonces a su cargo una nueva performance. En el v. 802, Carión (segundo actor) sale. Aquí se presenta la única dificultad más o menos seria para la distribución de los roles entre los actores, porque Carión que se ha alejado para alcanzar a Plutos, debe regresar a lo de Crémilo de modo de salir escena en el v. 802. Muy probablemente, entonces, un actor mudo cumpliera su rol de mero acompañante, si había necesidad de guardar alguna coherencia escénica en este sentido.²³² En la segunda parte de la comedia, si el personaje de Carión continúa en las manos del segundo actor, el *protagonistes* tiene a su cargo el rol del hombre justo (v. 823) y Hermes (v. 1099), los dos interlocutores del esclavo. El tercer actor, por su parte, representa al delator (v. 850). La escena queda vacía para la actuación del coro en el v. 958, de modo que el segundo actor entra a continuación como la vieja y el tercer actor como el hombre joven (v. 1042). Entonces el *protagonistes* vuelve a su rol de Crémilo (v. 965). Luego del canto del coro (v. 1097), Carión (segundo actor) entrevista a Hermes (primer actor). Este último parte en el v. 1170 y regresa como Crémilo en el verso siguiente. En el medio, el coro permite el cambio de papeles. El sacerdote de Zeus es interpretado con comodidad por el tercer actor (v. 1171). Ambos se encuentran con la vieja (segundo actor, v. 1197)

²³² Para Olson (1989) la salida de Carión por la párodos y su reaparición como personaje mudo no son necesarias. Sobre la base de la constante glotonería del esclavo, que sólo espera la recompensa de su ama (vv. 764-6), entiende que Carión ingresa a la casa en el v. 770. Aristófanes explotaría la ambigüedad del verso, donde *ἐκεῖνοις* puede interpretarse como *ἄνδρες* (v. 767), *ὀφθαλμοῖς* (v. 769), *καταχύσματα* (v. 768) o *κρίβανιτῶν* (v. 765).

y Plutos que sale de la escena como personaje mudo. La misma posibilidad cabría para Carión aunque nada se dice de su presencia.

Habría otros actores mudos sobre el escenario, como el niño que acompaña al hombre justo (παιδάριον, vv. 823ss.), el testigo del delator (μάρτυρος, v. 891), Plutos en sus dos salidas de la casa de Crémilo (vv. 626ss. y 1196ss.), Carión en su regreso con la comitiva del dios (vv. 782 ss.), otros esclavos de Crémilo (vv. 1194, 1196, etc.) y, probablemente, una comparsa acompañe al dios y a Crémilo a su regreso del *Asclepieion* (vv. 782 ss.).

El *protagonistes*, entonces, tiene a su cargo el rol de Crémilo, el hombre justo y Hermes; el *deuteragonistes*, los papeles de Carión, Penía, Plutos vidente y la vieja; el *tritagonistes* cumple el rol de Plutos ciego, Blepsidemo, la mujer de Crémilo, el joven amante y el sacerdote de Zeus.²³³

No dudamos de que la audiencia era consciente de que un mismo actor componía varios roles, ya que los jueces evaluaban la actuación del actor y no de un personaje en particular y, aunque no podemos imaginar las determinaciones imprevistas que el comediante aportó al personaje, en cambio, podemos sospechar ciertos rasgos de familiaridad entre los personajes interpretados por un mismo actor.²³⁴ Por ejemplo, el segundo actor interpreta a Penía y a la vieja amante, dos personajes que tienen algunos rasgos físicos en común y cuya comicidad se concentra, con exclusividad en el caso de Penía, en su apariencia. Se llama la atención sobre la talla robusta de la vieja (v. 1037) y la misma observación cabe para el aspecto monstruoso de Penía. Esta identificación, genérica y cronológica, se debía de ver fortalecida por la actuación de un mismo

²³³ Thiery (1986) arriba a conclusiones similares. MacDowell (1994), en cambio, adhiere a la suposición de Pickard-Cambridge (1953) de que todas las partes pueden distribuirse entre tres actores, siempre que Plutos sea actuado por dos, aunque admite que una distribución entre cuatro actores es más probable. Destaca, además, que sin la presencia del coro en los interludios propuestos por los XOPOY de los vv. 1094-7 y 1168-72, se haría necesaria la presencia de cinco actores en el primer caso y cuatro en el segundo. McLeish (1980: 151) divide la actuación de *Plutos* entre un actor "continuo", dos comediantes y un cuarto actor "continuo", que jugaría roles menores. Encuentra afinidades estilísticas entre las partes de Penía y la vieja, y entre las del delator, el joven y Hermes, pero no considera que estas semejanzas sean las lo suficientemente fuertes como para postular una división de las partes sobre esta base.

²³⁴ La comedia de Aristófanes da cuenta del reconocimiento público de los actores. Cfr. *Paz*, vv. 781-86 y *Ranas*, v. 303. Por otra parte, durante el *proagon*, si las especulaciones son correctas, el autor se presentaba ante una audiencia reducida junto con sus actores desenmascarados, en el Odeón, y adelantaba el tema de sus obras. También los flautistas que acompañaban a los actores eran

actor.²³⁵ Por otro lado, se presenta la situación inversa. Un único personaje, Plutos, debe ser interpretado por más de un actor. Esta duplicidad, a la par de ser una exigencia técnica, tiene fundamentos internos en la historia narrada. Debía de ser deseable que las dos imágenes de Plutos, la de viejo ciego y decrepito y la del dios sanado y rejuvenecido, se diferenciaran notablemente. El empleo de dos actores favorecía la representación de una transformación que implicaba un verdadero cambio en la comedia.

No nos pasa inadvertido que, de acuerdo con nuestra distribución, el segundo actor despliega una actuación más variada, porque no sólo tiene a su cargo escenas *bomolochicas*, sino también discursos expresivos como los del mensajero y el canto y baile con el coro.²³⁶ No habría, por lo tanto, en términos de actuación, una distancia considerable entre el *protagonistes* y el *deuteragonistes*. Por el contrario, la paridad, inclusive la mayor versatilidad del segundo actor, no deja de presentarnos algunas dudas acerca de una jerarquía que, de acuerdo con las fuentes antiguas, era muy marcada.²³⁷

2.4.1. Máscaras y trajes

Ante la ausencia de una psicología del personaje, la apariencia del comediante suple muchas de las informaciones ausentes en el discurso y compendia trazos significativos de las figuras dramáticas. Hemos adelantado

reconocidos por el público. El flautista Chairis, por ejemplo, es nombrado en varias obras de Aristófanes (*Acarnienses* v. 16, *Paz* v. 951, *Aves* v. 857).

²³⁵ Heberlein (1981: 37), que encuentra en el delator el doble de Blepsidemo (ambos arrojan las mismas sospechas sobre el interlocutor) se vale de la investigación de Dearden sobre las máscaras y los trajes, para certificar que tampoco se debían de haber diferenciado exteriormente. Inclusive, el hecho de que el mismo actor los interpretara excluiría la diferenciación de las voces.

²³⁶ De acuerdo con la diversidad de técnicas, McLeish (1980: 122 ss.) clasifica el rol de los primeros actores según el tipo de actuación demandada. El primer actor que representa a Crémilo necesitaría una presencia escénica autoritaria. La marcha y el estilo de las bromas, en cambio, estarían gobernados por otros actores.

²³⁷ “ (...) il primo attore, il *protagonistes*, resta l'incontratato dominatore della scena; per i suoi collaboratori non c'è posto né sulle epigrafi né nei ricordi biografici” (Lanza 1989: 185). Lanza llega incluso a postular que en algunos casos el primer actor también juegue el rol del esclavo del prólogo, en momentos en que el personaje principal retarda su aparición en escena. No podría desaprovechar este momento para captar la simpatía del público. Russo (1994: 233), igual que Dearden (1976), atribuye el rol de Carión al primer actor y el de Crémilo al segundo. Por lo tanto, se invierte nuestra propuesta.

algunas características de las máscaras y trajes de los actores cómicos, cuya regularidad, de acuerdo con las evidencias internas de los textos y la lectura de los monumentos que ilustran figuras de actores, hablan a favor de una tipología,²³⁸ Debemos pensar, por lo tanto, que los hombres de *Plutos*, en su conjunto, estaban caracterizados por una máscara oscura, barbada, con ojos profundos y gran sonrisa; el cabello oscuro y de largo medio (Stone 1984²: 267). El falo de cuero era el accesorio que ayudaba a configurar simbólicamente la sexualidad del personaje masculino. No obstante, podía permanecer oculto.²³⁹ Las variantes entre los hombres determinan principalmente diferencias de *status*, condición social y diversidad de ocupación. De este modo, el cambio de fortuna se hace visible en la vestimenta. El hombre justo viene con fino *himation* (v. 881), buenos zapatos y anillo (v. 884). Su traje es nuevo y refleja la reciente cura de Plutos. Su antiguo *tribonion* (v. 882) y calzado (v. 847) pasan a manos del delator.²⁴⁰

Crémilo, igual que los campesinos del coro, podría llevar alguna pelliza sobre sus espaldas, signo típico de su actividad campesina. Stone (1984²: 390) sugiere que los coreutas acarreaban, además, algún tipo de implemento de labranza. Sus máscaras eran exactamente iguales,²⁴¹ y el calzado es el único

²³⁸ Cuando se refiere a las máscaras de la comedia antigua, Pollux (4.143) nos informa que eran retratos individuales o ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο. "(...) a reading of the full Aristophanic corpus demonstrates to the reader that a certain type characters exist: the middle-aged rustic hero, the middle-aged woman with leadership abilities, the ugly old woman, and others, especially slaves, whose names are repeated and interchanged." (Stone 1984²: 39)

²³⁹ El tema de la apariencia física de los comediantes ha generado muchas controversias. La mayoría de ellas estuvo centrada en la presencia o ausencia del falo, su disposición y su uso escénico. Cfr. al respecto Webster (1955), que defiende la existencia de un falo atado, *contra* Beare quien sostiene que Aristófanes había reemplazado el falo de cuero por indicaciones y gestos en dirección al sexo real del comediante. Dearden (1976) y Killeen (1971) resumen el tema. Stone (1984²), por su parte, se ocupa de las posibilidades dramáticas del traje de la comedia en general. Nos basamos mayormente en sus comentarios. En el caso de *Plutos*, de existir el falo en los actores que representan personajes masculinos, no se hace mención evidente de él (el ψαλὸν del v. 267 no puede contarse como una prueba), ni parece ser un signo visual explotado.

²⁴⁰ No nos detenemos en cada uno de estos elementos del traje porque serán analizados en detalle en el Cap. IV. De todas formas, es pertinente destacar que la suposición de que el traje denuncie los cambios en el *status* económico no se corresponde con la vestimenta del *sycophantes*, que no daría muestras de su empobrecimiento.

²⁴¹ La presentación del coro le daba la oportunidad al comediógrafo de lucirse con una creación original y espectacular. Muchos de los gastos de una producción teatral correspondían a los trajes de los veinticuatro coreutas, de los que el *choregos* se hacía cargo (Stone 1984²). *Plutos*, presenta un coro extremadamente austero. La narrativa de la pieza puede ofrecernos una explicación para este hecho. Tratándose de una obra sobre la pobreza, la austeridad de los coreutas puede tener una lectura simbólica.

elemento de su vestimenta que se menciona. Llevan bastones, como todos los hombres de edad (v. 272).

La figura de Plutos ofrecería una variante al tipo del hombre viejo.²⁴² Su máscara debía representar un rostro arrugado, escuálido, sucio y sin dientes. Muy probablemente estuviera descalzo, como los personajes extremadamente pobres o los filósofos, y llevara también un bastón. Suponemos nueva máscara y nuevo traje para cuando regresa sanado. Por lo general, los cambios en la apariencia del personaje se limitaban a la vestimenta. La máscara, entretanto, mantenía la identidad a la vista de los espectadores. Cuando ésta también cambiaba, como postulamos para el caso de Plutos, debía de señalar un cambio más profundo. La metamorfosis del personaje informa de su curación y de la recuperación de sus poderes. Para que sea identificado, el texto anuncia su inminente presencia (v. 750).

Con regularidad, los sacerdotes llevaban un largo *chiton* blanco y portaban guirnaldas. Nada impide que el sacerdote de *Plutos* cumpla la regla, aunque la ausencia de sacrificios bien podría haberlo transformado en un pordiosero (Stone 1984²: 278). El joven amante, por su parte, aparece como un típico parrandero, con antorcha y guirnaldas.

La presencia de numerosos esclavos en la escena de la comedia griega plantea la cuestión de la identificación a través del traje.²⁴³ Carión sólo alude a su raído *tribon* (vv. 714-5), lo que hace suponer la ausencia de *himation*. Por lo demás, no debía de alejarse mucho de la apariencia de Crémilo.

Las mujeres se reconocían por sus máscaras blancas, sin barba y con rasgos femeninos; el cabello largo aparecía recogido en forma de *chignon* y con ornamentos. Las máscaras de las mujeres se diferenciaban entre sí para indicar la edad. Abundan, por lo demás, los monumentos cómicos con mujeres ancianas. La vejez se comunicaba a través de las arrugas. La máscara de la vieja amante, recubierta con excesivos cosméticos ($\psi\mu\theta\theta\iota\omicron\nu$, v. 1064) sería una excepción. Se

²⁴² Las arrugas, la nariz recta y un enmarañado pelo blanco conformaban los rasgos distintivos de la máscara del viejo según Trendall (*Plyax Vases*, BICS Suppl, 1959).

²⁴³ Existen testimonios encontrados sobre la apariencia de los esclavos en la vida real. Cfr. Stone (1984²: 282).

mostraría especialmente ridícula en una anciana.²⁴⁴ Además de las arrugas, las máscaras presentaban nariz chata y pocos dientes. La vieja de *Plutos* tiene el pelo encanecido y una sola muela. En la procesión del final lleva una vestimenta vistosa (v. 1199).

Pobreza sería una variante del tipo de la vieja. La máscara, excesivamente pálida, (Ὠχρῶν, v. 422) podría indicarse, según Stone (1984²: 365), con un color amarillento, enfermizo.²⁴⁵ En tanto la mujer de Crémilo, único caso de mujer campesina junto con la mujer de Diceópolis (*Acarnienses*), no aparenta tener nada fuera de lo esperado. En general, y sobre todo en las llamadas piezas femininas,²⁴⁶ las mujeres enfatizan su carácter de personaje cómico, juegan con las convenciones dramáticas en el sentido de que son mujeres imitadas por hombres, manipulan el lenguaje y el traje, deliberadamente o no, para lograr un efecto cómico (Taaffe 1993: 20). En el caso particular de Penía se parodia el carácter grotesco y extravagante del traje que produce una apariencia excepcionalmente desagradable (Chapman 1983: 15).

Todos los actores contaban con relleno en el estómago y en la parte posterior, además de una malla que representaba la piel y que llegaba hasta las muñecas y tobillos.²⁴⁷ Podría ser que Penía no tuviera este relleno para enfatizar su penuria y que una *robe* larga y oscura cubriera su cuerpo (Stone 1984²: 365).

Resta por determinar la apariencia del único dios mayor de la comedia: Hermes.²⁴⁸ Las representaciones de vasos y estatuillas son, en este caso, de gran ayuda.²⁴⁹ A diferencia de lo que sucede con el resto de los personajes cuya existencia dramática es obra y creación exclusiva de Aristófanes, los dioses como

²⁴⁴ Las viejas coquetas de *Asambleístas* y *Plutos* llevan maquillaje a base de cera para acentuar la blancura de su rostro, según Said (1987). Cfr. *Asambleístas* vv. 878, 929 y 1072 y *Plutos* v. 1064.

²⁴⁵ Para Dearden (1976: 124-5) Penía tendría una máscara especial, en correspondencia con su descripción en la pieza, una mezcla de Erinia trágica y mujer del mercado, algo muy distinto al tipo normal de mujer de campo.

²⁴⁶ *Lysistrata*, *Thesmoforiantes* y *Asambleístas*.

²⁴⁷ En los trajes de los comediantes de la comedia nueva no hay más relleno. La apariencia del actor cambia paulatinamente hacia una representación realista. La variedad de las máscaras, que permitía distinguir, por ejemplo, entre padre, hijo y esclavo, juega un rol más importante en la caracterización.

²⁴⁸ Además de intervenir en *Paz*, Hermes era un personaje de la versión original de *Nubes* (en la pieza conservada es sólo una estatua, v. 1478), por lo que podía ser fácilmente identificable si persistían los rasgos de su vestimenta y máscara.

los personajes públicos reconocidos, tienen una historia que los precede y por lo tanto, la obra juega con la habilidad de la audiencia para reconocerlos una vez incorporados a la escena. Muchas veces se explota la posibilidad humorística originada en la discrepancia entre el antecedente iconográfico y su representación cómica. Hermes parece fácilmente reconocible porque el personaje recién se presenta por su nombre en el v. 1122, veinticuatro líneas más tarde de su aparición. En el v. 1110 Carión ya lo identifica como un mensajero (κῆρυκι), por lo que debía de llevar algunos –si no todos– de los símbolos de su identidad: el petaso, el caduceo, las botas aladas y *chlamys*. La barba era otra de las constantes en sus representaciones icónicas.²⁵⁰

Máscara y vestimenta, por su carácter grotesco, permanentemente llaman la atención sobre sí mismos; son autorreferenciales y alertan insistentemente al espectador de su condición de tal. Sólo convencionalmente la máscara y el traje pueden ser interpretados en términos de representación e identificación del personaje. Apenas si indican algo más que sexo y edad o alguno que otro rol, cuanto menos comunican pasiones o trazos internos. No es comparable a la identificación rígida de un nombre propio y, más que otorgar identidad ficcional, asocian al personaje a un tipo.²⁵¹ Sin embargo, en algunos casos, pequeños detalles pueden brindar más información de la esperada y se convierten en enunciados somáticos y gestuales de importancia. Por ejemplo, la máscara de la vieja amante, con la particularidad de un maquillaje excesivo, esboza una identidad ficcional, pues nos habla de los deseos de la vieja de parecer más joven y de su negativa de aceptar los límites impuestos por la edad y la belleza. Un caso igualmente interesante podría resultar de la ausencia de relleno en Penía (recordemos que ella hace que los hombres tengan cinturas de avispas, v. 561).

²⁴⁹ "Every vase shows the *chlamys* joined at the neck with a brooch, and the garment often has a simple, striped border; in one instance, a *chiton* is worn beneath the *chlamys*, as was probably the case in the *Peace* and the *Plutus*." (Stone 1984²: 320)

²⁵⁰ Damos por descontada la presencia de un flautista, cuya vestimenta no se menciona en la comedia, pero los testimonios gráficos lo muestran con un *chiton* largo con mangas, como un personaje adinerado (Dearden 1976: 120).

²⁵¹ Una posición contraria sostiene Calame (1989), cuando afirma que las máscaras aristofanescas parecen destinadas a identificar. Sus comentarios valen especialmente para el caso especial de los personajes cuyo referente tiene existencia real fuera de la escena, como Eurípides, Sócrates, Lámacos, Cleón, etc. En cambio, su análisis sobre la máscara trágica (1990) ofrece lúcidas sugerencias que bien pueden aplicarse a la comedia y, de hecho, las hemos adoptado.

“Le manque d’un seul des traits distinctifs du costume comique peut donc servir à la désignation d’un individu”, advierte Calame (1989: 386).

La máscara teatral no permite subordinar la identidad del portador a la del personaje. En la comedia marca rígidas fronteras entre el actor y la figura dramática, de la cual el primero nunca toma posesión.²⁵² Por otra parte, el rostro del actor encarna una segunda máscara, cuyo yo interfiere repetidas veces en el diálogo. La máscara no oculta el rostro del actor, más bien lo desenmascara,²⁵³ creando un juego de ilusiones que funcionan como velos superpuestos.²⁵⁴ La competencia teatral de la audiencia sabía de esta duplicidad.

Il continuo rientrare dell’attore nel personaggio e riportarsi al suo essere attore è, mi pare, la base che sostiene anche quello che è stata definita la pratica del doppio livello di travestimento. (Lanza 1989: 184)

La máscara no impone por completo una nueva identidad, ni siquiera permite por su carácter grotesco que el espectador se identifique con ella. Por esto produce una sensación de alienación, que no es radical porque surge de la exageración de referentes de la vida cotidiana.

En *Plutos* persiste la tendencia de que el “personaje del actor” se superponga al “personaje de la máscara”. Escuchamos la voz del actor cuando la mujer de Crémilo se dirige directamente a los espectadores:

(...) ὡς Δειξίνικός γ’ οὐτοσί
ἀνίσταθ’ ὡς ἀρπασόμενος τὰς ἰσχάδας (vv. 800-1)

O cuando *Plutos* reflexiona sobre la conveniencia de ciertas prácticas teatrales:

²⁵² La línea que marca el contorno de la máscara sólo se percibe en las representaciones pictóricas de actores cómicos. El trazo desaparece por completo en el caso de actores trágicos, lo que puede ser entendido como una percepción disimil de la ilusión creada por ambos géneros (cfr. Green 1994). Por su parte, advierte Calame (1995): “And if we recall that the eyes sockets of the Greek mask are empty, thus allowing the eyes of the wearer to appear to the spectator through them, we will understand how the drama’s visual aspect refers not only to the enuncive appearance that a mask and costume give to the actors but also to the reality of the enunciator; form the level of the story told and acted on stage, we shift to that of the the uttered enunciation. We thus find ourselves returning to the partial character of the shifting-out effected by the mask.” (p. 111)

²⁵³ Calame (1989) utiliza la misma figura del “desenmascaramiento” pero con proyecciones diversas: “(...) par le masque, il s’agit de démasquer une relitè à laquelle on ne saurait finalement échapper” (p. 372). La conclusión es interesante, pero no creemos que sólo a través de la máscara se logre este retorno a la realidad. Nuestra imagen, en cambio, postula que la máscara desenmascara otra máscara, que es el rostro del actor.

Οὐ γὰρ πρεπῶδές ἐστι τῷ διδασκάλῳ
 ἰσχάδια καὶ τραγᾶλια τοῖς θεωμένοις
 προβαλόντ', ἐπὶ τούτοις εἶτ' ἀναγκάζειν γελᾶν (vv. 797-9)

Inclusive el citado v. 600 de Crémilo –“No me persuadirás, aunque me persuadas”-, señala muy claramente, en su contradicción semántica, la escisión de dos voces. Las interpretamos, desde la metateatralidad, como el reconocimiento del personaje de su carácter dramático. Crémilo no puede ser persuadido por el antagonista, porque es el héroe de la pieza. El actor, en cambio, que no alcanza el *status* del protagonismo heroico, puede, en cambio, considerar que las palabras de Penía son muy convincentes.

3. Conclusiones

La percepción de roles en el funcionamiento del personaje cómico tiene consecuencias importantes a la hora de la interpretación. Como parte de la codificación genérica, el rol obra también como directriz de lectura. Vuelve secundaria cualquier psicología individual y anticipa conductas y comportamientos, inclusive lingüísticos.

La mayoría de los personajes de *Plutos* expresa particulares rasgos individuales que precisamente se tornan significativos leídos sobre la impronta del rol. Como el rol, por otra parte, está estrechamente vinculado con una serie determinada de acciones, el análisis de los personajes aparece integrado a cuestiones más generales como el funcionamiento de determinadas escenas. De este modo, la presencia de los *alazones* en la segunda parte de la comedia impone interesantes ratificaciones y rectificaciones a la narrativa del drama. Motivada su presencia por necesidades diversas -cívicas, amorosas y estomacales-, cada uno de ellos ilustra conductas y patrones de pensamiento de existencia fuera del teatro. Hemos tratado de vincular, en lo posible, las categorías socio-culturales reconocibles entre los griegos y su expresión particular en el texto de la

²⁵⁴ La superposición de roles se hace más compleja en los casos en que el personaje se disfraza, por ejemplo Agathon en *Thesmoforiantes*, o cuando el personaje parece hablar como un tercero, no ya el actor, por ejemplo cuando Diceópolis habla como Aristófanes, en *Acarnienses* (vv. 502-4).

performance. Las relaciones entre los personajes, -amo-esclavo, esposo-esposa, padre-hijo, vieja-amante, etc.- sólo se comprenden en el marco de presupuestos y referencias de las determinantes culturales.

La pareja Crémilo-Carión (amo y esclavo) ha probado ser exitosa. Crémilo compendia en sí mismo más contradicciones que sus pares heroicos, pero está igualmente lejos de toda construcción psicológica que pueda significar un desarrollo o evolución de su conducta.²⁵⁵ Combina rasgos antagónicos porque responde con fidelidad al patrón convencional del héroe cómico y se adecua, a la vez, a las necesidades de la acción. El héroe cómico es ajeno a toda valoración axiológica, por esto, hasta un personaje altamente altruista como Crémilo puede ser, además, el más hipócrita e inescrupuloso.

Con Carión, el personaje del esclavo parece lograr una independencia inusual. Pero también en este caso el criado repite los atributos de su rol y no manifiesta ningún tipo de rebeldía o resentimiento nuevo o diferente al de los otros esclavos de la comedia antigua, en apariencia más dóciles. Actúa siempre bajo las órdenes del amo, incluso como mensajero (otro de los roles que asume), y alcanza su supremacía en la expresión discursiva. Reconocemos, en este sentido, que establece estrechos vínculos con la obra de Eurípides, en la medida en que encontramos en Carión la misma retórica de la alteridad que en el trágico.

Es tentador relacionar su conducta con la de los esclavos dominantes de la comedia nueva.²⁵⁶ Pero Carión está anclado en las leyes del género y encuentra sus propios antecedentes en la obra de Aristófanes, concretamente en Jantias, el esclavo de Dioniso en *Ranas*. Sigue siendo instrumento de un doble amo: de Crémilo que le da órdenes y del autor que lo utiliza como *bomolochos* para producir la risa.

²⁵⁵ Maurach (1968), en cambio, plantea un paulatino desarrollo de los rasgos del carácter, observable en la técnica de "desenmascaramiento" de los personajes de *Plutos*. El procedimiento consiste en presentar los cambios y giros de la *psyche* en la figuras del drama, todas ellas hombres comunes. Relaciona este interés por la caracterización con la tragedia eurípidea, la historiografía de Tucídides, la filosofía, etc.; vale decir, con el sentimiento vital de una época. Webster (1953:36) había señalado algo similar, cuando afirmó que con *Asambleístas* y *Plutos* comenzaba el primer capítulo de la comedia de caracteres.

²⁵⁶ Abundan los episodios de esclavos en la comedia nueva (cfr. Onesimos, Daos y Syriskos en *Epitrepontes* y Grumio y Tranio en *Mostellaria*). Webster (1953) advierte que actúan siempre por sus amos y no por sí mismos.

El estudio de los personajes ha puesto en evidencia hasta qué punto la repetición es un importante principio de construcción en un género tan convencionalizado como la comedia. Todo aquello que es inesperado (τὸ ἀπροδόκετον), en principio, está al servicio del humor y la provocación. Por otra parte, la mayoría de los personajes están fuertemente determinados por papeles sociales o familiares y transportan consigo a escena estos factores sociales. El sicofanta, por ejemplo, cuya presencia simboliza las prerrogativas del *demos* en la democracia de la época, retiene la obra en Atenas, y opone resistencia, de esta forma, a aquellas lecturas que interpretan la pieza como tendiente a lo universal y atemporal.

Los personajes alegóricos reúnen aspectos diversos y hasta encontrados de los conceptos abstractos que personifican. Resulta difícil de conciliar su relación con las otras figuras del drama y la ideología que representan. Desconocemos, además, si Aristófanes repite nociones tradicionales o si la suya es una configuración original. No obstante, las inconsistencias, lejos de representar falencias compositivas, resultan una regla tradicional del género.

Aunque deficiente, toda reflexión sobre la apariencia de los actores, advierte sobre una representación escénica distante y autorreferencial.²⁵⁷ La solidaridad genérica de una escena con actores exclusivamente masculinos asegura la representación de una ideología también patriarcal. Planteamos la posibilidad de que se perciba al actor como una entidad e identidad permanente detrás de la máscara. Esta dualidad tiene pocos paralelos en el teatro de todos los tiempos, excepto en el del siglo XX.

La máscara y el traje, artífices de una tipología que ordena a los personajes de obras diversas en un mismo paradigma, también puede, alguna vez, ser el medio por el cual se expresa la psicología. El maquillaje recargado de la anciana, que hace de su máscara un “colgajo”, informa mucho más de ella que lo que su discurso ingenuo puede expresar. Por otro lado, la obra maneja irónicamente la

²⁵⁷ Por otra parte, con frecuencia los personajes llaman la atención sobre la apariencia de los personajes, el caso de Plutos y Penía es el más evidente, pero no el único. Son advertencias sobre el “disfraz” del actor. “It is worth noting the number of jokes in the text which are at expense of the costume of a newcomer, and they suggest that the audience was always alert for innovations as well as the old favourites”.(Chapman 1983: 11) **Ver Chapman**

aparición del comediante. Los harapos de Plutos, dios de la riqueza, advierten al espectador que lo que se ve no es todo lo que es.

El capítulo no agota la problemática de los personajes. Algunos de ellos, como los integrantes de coro, fueron retratados con anterioridad. Otros, como la mujer de Crémilo, cuya identificación con el *oikos* se hace más que evidente, será analizada cuando abordemos la problemática del espacio. Lo mismo vale para Asclepio o para Apolo. Este último limita su existencia dramática a la voz oracular. El estudio del diálogo, a continuación, pretende ampliar el análisis de los personajes, quienes sostienen, como se ha visto, la mayor parte de la factura del drama.

CAPÍTULO III

EL DIÁLOGO

El diálogo (“discurso de enunciados segmentados en partes que emiten dos o más interlocutores,” Boves Naves 1987: 118) constituye la forma privilegiada del discurso dramático.¹ En el teatro, el intercambio dialógico presenta la peculiaridad de ser doble. Por un lado, el diálogo entre los personajes y, por el otro, entre el autor y el espectador. Dada su especificidad, compendiamos los rasgos sobresalientes del discurso dialogado de la performance teatral, en general, y de la comedia antigua, en particular. Sobre esos presupuestos se basará nuestro análisis del discurso de *Plutos*.

1. El discurso teatral, sistema y norma²

Where sight is lacking, or is fallible,
the information must be left to sound.
Arnott (1989: 104)

Los críticos han coincidido en asignarle al diálogo teatral el *status* de una orden implícita, una "cuasi-orden", que apunta a su actualización en escena.³ El

¹ No se puede admitir que el diálogo sea el rasgo específico del texto dramático, porque existen monólogos y obras de un solo personaje. Por otra parte, también hay diálogo en la novela y en los poemas, entre otros géneros. Pero, a diferencia de los diálogos narrativos, que siempre son discursos referidos, el discurso teatral es discurso sin sujeto (Ubersfeld 1989: 186).

² La tripartición sistema, norma y habla que Fisher-Lichte (1992) adopta de Coseriu (*Sistema, norma y habla*, 1952) alude a diferentes objetos de análisis. El sistema abarca todos los elementos funcionales del diálogo en el teatro en general; la norma remite a la selección de algunas de las posibilidades combinatorias según se han dado en una época o modelo determinado (en nuestro caso el siglo V-IV), y el habla es la realización concreta de esa selección.

³ El propio Searle reconoció una fuerza ilocucionaria directiva en el discurso dramático. “El discurso del drama consiste en algunas pseudoaserciones, pero en su mayor parte consiste en una serie de instrucciones (...)”, citado por Boves Naves (1987: 149). La fuerza ilocucionaria del diálogo dramático ejerce su efecto perlocutorio sobre actores y director (La fuerza ilocutoria determina cómo debe ser recibido el enunciado por el receptor). Sobre actos de habla, ver Austin

autor ordena al actor decir algo y, a la vez, ordena al director hacer algo. Al respecto afirma De Marinis (1993):

The playwright's performance in writing the text of the play is rather like writing a recipe for pretense than engaging in a form of pretense itself. (p. 40)

Ubersfeld (1989) reconoce que el texto escrito ejerce el poder de disponer los signos de la representación, tanto en los diálogos como en las didascalias.⁴ Es evidente que el autor no prescribe una sola solución. El texto escrito, entonces, gobierna más o menos flexiblemente, según el autor y las convenciones de la época, estos signos. Unos versos de Carión nos sirven de ejemplo:

Καὶ δὴ βαδίζω. Τουτοδὲ τὸ κρεάδιον
τῶν ἔνδοθέν τις εἰσενεγκάτω λαβών. (vv. 227-8)

El texto ordena al actor que representa al personaje de Carión decir estas palabras, pero también exige la presencia de una marmita en escena, que transporte la vianda. Al mismo tiempo, la σκηνή deberá ser referente de la casa de Crémilo y, mientras habla, el actor tendrá que desplazarse.

La “performabilidad” está inscrita en el discurso dramático. A través del diálogo se construye el mundo de la escena y, en este sentido, cobra vital importancia la deixis y las referencias de los hablantes. Así, pues, a diferencia de lo que ocurre en el género narrativo o lírico, el drama es altamente denso en deícticos.⁵ Por otra parte, y en razón de que los actos teatrales son esencialmente ilocucionarios, el drama progresa a través de sus diálogos. Verdaderamente el teatro hace y se hace con palabras, y la acción se lleva a cabo a través de las fuerzas del discurso.⁶ Es por esto que el intercambio dialógico no refiere

(1971, 1991) y Searle (1994). Usamos indistintamente las expresiones perlocutorio/perlocucionario, ilocutorio/ilocucionario.

⁴ Esta observación es importante, pues tradicionalmente la fuerza imperativa que apuntaba hacia la representación sólo se veía en las acotaciones escénicas (didascalias). Siguiendo la taxonomía de Jakobson sobre las funciones del lenguaje, se le asigna al discurso teatral la función conativa.

⁵ Para Serpieri (1978), por ejemplo, todas las funciones lingüísticas y semióticas del drama derivan de la orientación deíctica hacia su contexto. El diálogo está normalmente dominado por el yo, el aquí y el ahora. Es fuertemente egocéntrico y la deixis espacial tiene prioridad sobre la temporal (Elam 1980: 143).

⁶ Esta característica puede no ser significativa en experiencias teatrales del siglo XX donde el diálogo cuenta muy poco.

deícticamente la acción dramática, sino que la constituye (Elam 1980: 157). Las relaciones entre los personajes también se modifican a través de él.

En el teatro griego, el lenguaje verbal cobra un *status* semiótico superior con respecto al *status* de los otros lenguajes no verbales. El diálogo no sólo construye la historia, presenta los personajes y manipula el tiempo, sino que denota también los espacios. El espacio teatral griego es un espacio esencialmente vacío, con muy pocos objetos y el discurso dramático se encuentra en la necesidad de salvar esta ausencia. A través del lenguaje se crea la escenografía.⁷

Como en la comunicación teatral se da por supuesto un doble emisor (autor y comediante) y un doble receptor (comediante y público), es posible distinguir las condiciones de enunciación escénicas y concretas, anteriores al texto, de las condiciones de enunciación imaginarias, construidas para la representación por los personajes. Los dos procesos son autónomos y no interfieren entre sí, La comunicación entre los personajes está de antemano fijada; la comunicación autor-espectador, en cambio, es un proceso abierto de interacción.⁸ Hemos puesto de relieve, en capítulos anteriores, que en la comedia antigua se presenta un tercer nivel dialógico, que puede involucrar al comediante y/o al autor como emisores, y a la audiencia como destinataria. A diferencia de la relación envolvente entre el autor y los espectadores que resulta de la representación,

⁷ El lenguaje centraliza y guía el proceso de semiosis, abasteciendo aspectos que el teatro moderno cubre con signos visuales. Serpieri (1978: 147) considera que la abundancia de acotaciones es más bien un signo de crisis del diálogo, por eso no son frecuentes ni en el teatro griego ni en el isabelino, porque allí el diálogo es autosuficiente.

⁸ Rótulos como "diálogo" y "dialogismo" han servido para diferenciar ambas esferas. El primero designa el discurso dramático entre personajes, el segundo, refiere la relación autor-receptor. Las dos esferas se entrecruzan: el diálogo de los personajes es la forma que debe adoptar el dialogismo autor-espectador. (Boves Naves 1987: 156). La misma problemática fue señalada por Alexandrescu ("L'observateur et le discours spectaculaire", 1985, citado por Boves Naves 1987: 124), al postular la presencia del tercer actuante, o actuante englobante, que, presente en el diálogo dramático, observa, pero no participa. El papel de la audiencia no sólo es primordial en la representación teatral, sino también en la génesis de la producción dramática. Durante la representación, el público puede expresar su aprobación o disgusto con aplausos o gritos, aunque dichas manifestaciones no interfieren de modo directo en el desarrollo del diálogo. Por otro lado, como bien observa Ubersfeld (1989), "todo texto teatral responde a una demanda del público (...)" (p. 186).

este diálogo está pautado y fijado de antemano por el autor, por lo tanto es ajeno a las reales condiciones de la performance y tan ficticio como el diálogo entre personajes. En la parábasis, aunque no exclusivamente, el autor, por boca del personaje o del actor, habla al público. Quiebra, de esta manera, la tan mentada "ilusión dramática".⁹ Este diálogo no se encuentra en el mismo nivel que el diálogo de los personajes y su interferencia en la acción es sólo tangencial. Tiene características de uno y otro discurso (envolvente: autor-espectador y envuelto: personaje-personaje), no se puede cambiar, pero a la vez está dirigido a una entidad real existente (la audiencia).

Aunque considerado un personaje en su conjunto, el coro del teatro griego cumple un papel peculiar en el diálogo escénico. No puede entenderse como un narrador, mediatizador de los dos procesos de comunicación señalados, pues no queda fuera del mundo representado. La participación del corifeo en los episodios preserva esta inclusión; no obstante, su actuación conspira contra todo deseo de versosimilitud comunicativa. Los griegos han desconocido ésta y otras pretensiones de verosimilitud en relación con la práctica teatral.

Toda mimesis realista, como ya hemos señalado, es extraña al teatro griego en su conjunto. Tanto el dialecto como la métrica son mecanismos autorreferentes del hecho teatral, del mismo modo que la máscara y el traje. En la tragedia, por ejemplo, la diferencia de vocabulario entre personajes masculinos, femeninos o de diferente posición social es prácticamente inexistente. La comedia, en cambio, parece aproximarse un poco más a la lengua del griego medio de los siglos V-IV a.C. Inclusive el autor cómico aprovechaba

⁹ "Direct audience address is not confined to the parabasis or the chorus, explicit and implicit reference to the audience is frequent, and allusions to the situation, plots, conventions and characters of comedy are very common. Moreover a good case can be made for regarding some, if not all, 'paratragic' scenes as breaking the illusion by reflecting upon the nature of the theatre itself" (Chapman 1983: 3-4). Kowsan (1983) distingue tres formas, o ejes, en las referencias directas al público: "*sur le public*, *vers*, le public, *avec* le public. *Sur* le public, c'est-à-dire référence aux spectateurs dans le dialogue. *Vers* le public, c'est-à-dire adresse aux spectateurs qui implique la communication extrascénique, mais uniquement verbale. Enfin, *avec* le public, c'est-à-dire contact direct ou interaction qui dépasse le niveau verbal" (p. 95). El tercer nivel dialógico se produciría en los dos últimos casos propuestos por Kowsan.

humorísticamente, en algunos casos, las discrepancias de las diferencias dialectales.

La participación de la audiencia en el espectáculo, especialmente en la comedia, era muy activa. El diálogo se veía condicionado por la necesidad de mantener atenta y en silencio a una multitud ansiosa por interrumpir. Según cuenta la tradición, la audiencia golpeaba los bancos de madera para mostrar su desaprobación. Si pensamos en el nivel de acústica del teatro griego, es evidente que muchos parlamentos, aparentemente irrelevantes con relación a la historia dramatizada, tenían como función atraer la atención del público y silenciarlo.¹⁰ La reacción de la audiencia en la comedia podía ser un factor importante. Es posible suponer pausas previstas para las risas y para alguna interpolación cómica (Arnott 1989: 103).

El espacio teatral, que en el caso del griego torna difícil la identificación visual de los personajes, también moldea el diálogo de modo particular. Cada personaje se presenta verbalmente cuando comienza a hablar o cuando regresa a escena, después de haberse alejado. Arnott (1989: 95) observó que las obras griegas, por este motivo, pueden adaptarse para radio sin ningún cambio, toda información necesaria está garantizada por el lenguaje verbal.

Finalmente, destacaremos el carácter manifiestamente retórico del diálogo teatral griego. Variadas explicaciones encuentra la visible correspondencia entre retórica y drama, géneros condicionados mutuamente por su naturaleza pública. Hay que tener en cuenta que la vida política formaba y era informada por el discurso público (Ober & Strauss 1990). A pesar de la dicotomía *logon-ergon*, que el pensamiento sofístico exacerbó, para el ateniense del siglo V el discurso resultaba tan importante como la acción. Estaba acostumbrado a oír y evaluar juicios, tanto en la Asamblea como en las cortes y el comediante se vale de esta

¹⁰ "The sources all depict Athenians as a demanding, unruly audience, and anything but passive in expressing approval or disapproval. The festival atmosphere did not have the polite tone of modern theater audiences. Part of the expense incurred by a comic *choregos* went to the distribution of food and wine to the spectators" (Csapo & Slater 1995:290). Habría existido una policía especial para controlar a la multitud que concurría al teatro, los *ρόβδουχοι*.

familiaridad de la audiencia con la práctica retórica.¹¹ Aunque Aristófanes muchas veces critica a los oradores, junto con los políticos y los *sycophantes*, sin embargo, crea héroes que también son hábiles “sofistas”.

1.1. Texto primario y texto secundario

La denominación de “texto primario” y “texto secundario” proviene de Ingarden.¹² El texto secundario resulta una suerte de paratexto, que describe verbalmente los aspectos paralingüísticos y no verbales de la puesta en escena y se corresponde con las llamadas acotaciones escénicas o directrices de representación, que reciben también el nombre de didascalias.¹³ El texto primario, por su parte, designa el diálogo de los personajes. El grado de importancia de las acotaciones escénicas depende de la época y del autor. Este tipo de información intersticial muchas veces, contra lo que se supone, no puede traducirse a signos escénicos y sólo sirve al director para delinear ciertos rasgos de los personajes (Boves Naves 1987: 147).

Con respecto al drama griego habría dos cuestiones por determinar. En primer lugar, si los dramaturgos escribieron indicaciones escénicas para sus

¹¹ Los diestros oradores alcanzaban un *status* público y político a través de su labor. Eran identificados con la elite, mientras la audiencia estaba compuesta, en su inmensa mayoría, por ciudadanos ordinarios. La misma relación plantean Ober y Strauss (1990) con respecto a los dramaturgos atenienses y su público. Las historias que hablan del bajo nivel social de las familias de los autores teatrales, como la versión aristofanesca acerca de la madre de Eurípides, parecen ser totalmente falsas. Se encuentran comentarios semejantes sobre los ancestros de los oradores y políticos.

¹² “Las palabras pronunciadas por los personajes forman el texto principal de una obra de teatro y las acotaciones para la puesta en escena dadas por el autor, el texto secundario. Las acotaciones desaparecen cuando la obra se realiza en escena: sólo se perciben y ejercen su función de representación en la lectura de la obra” (Ingarden 1997: 155). La distinción se remonta a *Das literarische Kunstwerk* de 1931.

¹³ En el estudio del teatro antiguo, este término puede confundirse con los breves informes sobre datación, argumento, y suerte de la representación, de antigua data, que en las ediciones modernas aparecen a modo de introducción del texto dramático propiamente dicho. Por este motivo trataremos de evitar su uso.

obras. En segundo lugar, si las acotaciones escénicas implícitas¹⁴ en los textos que se han conservado responden a la realidad de la performance o estaban destinadas a un público lector.

Dado que es más que probable que las pocas *parepigraphai* (nombre griego para las acotaciones escénicas) transmitidas por los códices formaban parte del aparato crítico del texto, debemos pensar que los autores griegos no las escribieron.¹⁵ No sólo porque el *didaskalos* estaba presente en la instrucción de los actores sino, sobre todo, porque es evidente que todas las indicaciones escénicas importantes están señalizadas en el propio diálogo (Taplin 1987ab).¹⁶ En la misma dirección, Rossi (1989: 67) representa una opinión más extrema. Considera que la rigurosa autarquía del texto, que expresa todo juego escénico de incumbencia, puede también explicarse por el hecho de que se debía de prescindir del texto inclusive en la puesta en escena. De este modo, el texto memorizado por el actor era el único que registraba todas las indicaciones.

De una manera o de otra, se acepta mayormente que las obras de teatro griegas estaban escritas para su representación y no para su lectura.¹⁷ La

¹⁴ Nos referimos a las indicaciones de conductas escénicas dentro del propio texto. Arnott (1978) rehúsa a otorgarle el nombre de "stage direction" a este tipo de discurso de los personajes y lo reserva para las acotaciones marginales.

¹⁵ Taplin (1977b) examina los testimonios de acotaciones escénicas explícitas y llega a la conclusión de que fueron los lectores los que agregaron estas acotaciones, indicando especialmente sonidos que podían inferirse a partir del texto. Esto explicaría el hecho de que no todos los sonidos inferidos tengan una indicación escénica que los señale.

¹⁶ "Greek dramatists did not write stage directions in the usual sense; but whenever any stage business was an important element in the play they reflected it clearly in the words. So too with all the vehicles of their meaning" (Taplin 1987b: 130). *Contra* Page y Wilamowitz, para quienes los textos, comercializados como libros, tenían anotaciones marginales. Las acotaciones escénicas podían considerarse innecesarias no sólo porque los roles modernos de autor y director descansaban en una misma persona, sino también por el alto grado de convencionalidad del teatro clásico.

¹⁷ No hay opinión unánime al respecto. Recientemente Chancellor (1979) ha negado esta hipótesis en su sentido rotundo, ya que, inclusive con la mirada puesta en la producción escénica, la obra debía ser leída, al menos por los actores y, en algunos casos, por un productor. El problema desborda la puntual problemática de la representación teatral de las obras dramáticas, para abarcar cuestiones tan hipotéticas, cómo las condiciones para la producción comercial del libro durante el siglo V. Mayormente se acepta que no estaban dadas las condiciones para la lectura masiva en el siglo V. Mastromarco (1994: 137) aporta a la discusión crítica el análisis de un pasaje de la *Apología de Sócrates* (19c), en el que se evidencia que para Platón era obvio que el contenido de la comedia proviniera, al menos para el ateniense medio, de su representación en el teatro.

distinción entre texto primario y secundario no sería entonces pertinente. Muchos de los versos de la tragedia o de la comedia anuncian la entrada o salida de los personajes, o aluden a otro tipo de movimiento del comediante, como el gestual. De este modo, el texto incluye las directrices de la representación de manera extrapolada. Incorporadas al diálogo, las didascalias se convierten en un texto residual.

La otra cuestión por resolver es si las directrices escénicas implícitas acompañaban a reales comportamientos escénicos de los actores. Arnott (1978) postula que sólo algunas de las descripciones de los fenómenos escénicos encontraban su correlato visual sobre la *orchestra*, especialmente aquellas que fueran mencionadas por casualidad. No todo lo que se describe en el diálogo sería representado por medios no lingüísticos (esto vale para objetos, decorado, etc.). La misma opinión había sido formulada con anterioridad por Dale (1969)

(...) the most precise indications often concern, somewhat paradoxically, what was invisible to the audience, or visible in so rudimentary a form that they needed help in interpreting what they saw. Here the text elucidates and supplements the spectacle. (p. 119)

Sobre esta cuestión, como sobre muchas otras, sólo puede arribarse a conclusiones conjeturables.

La presencia de indicaciones escénicas implícitas quizá tenga una explicación lógica si se razona a partir de las condiciones de la representación. Los versos intersticiales que conectan escenas y anuncian el desplazamiento de los personajes probablemente llamen la atención sobre hechos que requiriesen un tiempo bastante dilatado para su ejecución. El recorrido de entrada o salida de un actor era excesivamente largo y la identificación del personaje podía no ser del todo clara. Muchos personajes tenían el mismo tipo de máscara y los rasgos identificatorios no debían ser nítidos. Estas indicaciones, entonces, ayudarían a una mejor comprensión de los movimientos. Habría otra cantidad importante de desplazamientos no consignados en el diálogo. Además, los personajes no se hacen visibles para la audiencia en el momento en que se los nombra. Quizá ni siquiera fueran vistos simultáneamente por la totalidad del público (Taplin

1977). En otros casos, la redundancia semiótica entre lo que se ve y lo que se escucha podría deberse al hecho de que, por la significativa relevancia del fenómeno paralingüístico o no verbal consignado, se aseguraba su conocimiento a través de la palabra. Su enunciación dependería de su grado de incumbencia en la intelección del argumento. Todas estas circunstancias deben tenerse en cuenta.

En *Plutos* el desplazamiento de los personajes (entradas o salidas), es informado con naturalidad, dentro de los patrones de la convención, todos sus ingresos o egresos están motivados por la acción. Cuando la llegada es imprevista, responde al tipo de expectativa que quiere generar el autor. Por ejemplo, la llegada de Penía, es más efectiva por lo sorprendente de su arribo y de su apariencia monstruosa. En general, el desarrollo de la comedia responde más a la sorpresa que a la expectativa.

En *Plutos*, las didascalias implícitas llaman la atención sobre el movimiento de los personajes, los objetos que ellos portan, el traje, el ritmo, el ceremonial.¹⁸ En general, toda línea que apunta a la realización de un gesto, el indicial aunque más no sea, puede considerarse indicación escénica. No hay movimiento comentado en el diálogo que no pueda pensarse que el actor no lo haya ejecutado.¹⁹

Sobre los versos de indicación escénica implícita trabajaremos para analizar el espacio, los movimientos de los personajes y los objetos. La reconstrucción del texto espectacular genera más interrogantes e hipótesis que seguras respuestas, aun así es un esfuerzo interpretativo que debe realizarse.

¹⁸ Serían ejemplo de este tipo de didascalia incorporada al diálogo los siguientes versos: 222-9, 231, 332, 619, 767-9, 958, 1041, entre muchísimos otros.

¹⁹ Es común encontrar acotaciones escénicas incorporadas por los editores en las traducciones modernas de las tragedias o comedias griegas. Por regla general no se evidencia una especial preocupación por este aspecto. Los *scholia* tampoco centran sus atención en la acción escénica. Sin embargo, una buena edición no debería descuidar este tema y debería ofrecer una propuesta de "performance" que, de suyo, constituye una suerte de primera interpretación de la comedia.

2. El discurso teatral como habla: *Plutos*

Amongst the many actions which comprise
a performance, speech-acts obviously have a very important place.
Wiles (1987: 139)

El propósito del presente apartado es brindar una serie de observaciones acerca de las particularidades del diálogo de *Plutos*, enfocado esencialmente como proceso de interacción comunicativa, para lo cual nos valdremos de las herramientas que la lingüística pragmática nos facilita para el estudio de la comunicación verbal. Nos ocupará, especialmente, la determinación de las fuerzas ilocucionarias dominantes²⁰ y las modalizaciones del discurso. Consignaremos, también, cualquier otra singularidad lingüística relevante –gramatical, sintáctica o semántica- que, a nuestro criterio, merezca destacarse. Un análisis totalizador del diálogo sería de suyo un tema de investigación específico. Nuestros comentarios, en cambio, sólo pretenden llamar la atención sobre el papel del diálogo en la construcción de los sentidos de la pieza y sobre la manipulación del diálogo por parte de los personajes, como un modo de influir unos a otros. Para ello, hemos segmentado el texto con criterios lingüístico-semióticos, como los que proponen Serpieri (1978) o Gulli-Pugliatti, aunque nos tomaremos ciertas licencias al respecto. Este tipo de segmentación, a diferencia de la segmentación dramática o narratológica, distingue secuencias y microsecuencias de acuerdo con las estrategias deícticas manifestadas por los participantes del diálogo. El criterio delimitador, por lo tanto, está orientado por la operación deíctica adoptada por el hablante (orientación performativo-deíctica). La enumeración progresiva de las unidades se acompañará con el nombre de los participantes del diálogo, según el orden de intervención y el número de versos. Algunas delimitaciones pueden ofrecer ciertos reparos, porque los deícticos no son límites excesivamente nítidos (Boves Naves 1987: 188).

²⁰ Searle (1991) propone reducir la clasificación de actos ilocucionarios a cinco categorías principales: actos representativos o asertivos (dicen cómo son las cosas), directivos (tratan de conseguir que el alocutario haga algo), conmisivos (comprometen al hablante a una acción futura),

Como nuestro estudio del texto espectacular reposa necesariamente sobre el estudio del texto dramático, otras alternativas del análisis del discurso fueron ya planteadas en forma parcial en el análisis de los personajes. Entretanto, temas como la relación del discurso con la puesta en escena, o la determinación de registros y léxicos, serán abordados en apartados y capítulos venideros.

Nuestro objetivo, insistimos, se reduce a trazar un esquema de las interacciones lingüísticas. Cotexto y contexto entran en juego en nuestras consideraciones.²¹

Secuencias:

1. Carión (vv. 1-18)

Como sucede en otras tantas obras de Aristófanes, las primeras palabras del drama provienen del esclavo. El discurso está enmarcado como una queja a Zeus y a los otros dioses (ὦ Ζεῦ καὶ θεοί, v. 1), por lo que técnicamente puede considerarse un soliloquio. La fuerza ilocucionaria dominante es la representativa y deícticamente el parlamento está orientado hacia la primera persona, en concordancia con la función expresiva del discurso.²² Como el tópico discursivo es la reivindicación del esclavo en las relaciones con su amo, prevalece un campo semántico que remite a conceptos relacionados con la posesión y el dominio (κεκτημένω, v. 4; κύριον, v. 6; ἐωνημένον, v. 7). Consecuentemente, el enunciado aparece modalizado, desde la óptica del

expresivos (expresan actitudes y sentimientos) y declaraciones (producen un estado de cosas). Sobre las críticas que pueden hacerse al modelo, ver Escandell Vidal (1993: 88ss.).

²¹ Nunca es suficiente entender el significado de las palabras, de la sintaxis y la morfología. El significado depende de la circunstancia de la enunciación, de las convenciones sociales, de las relaciones personales entre los hablantes, etc. Por ello analizamos la práctica discursiva articulada con el conjunto de la formación social.

²² Adoptamos la clásica tipología de las funciones del lenguaje propuesta por Jakobson: expresiva (centrada en el emisor), conativa (centrada en el receptor), denotativa o referencial (se orienta hacia el contexto), fática (establece, prolonga o rompe la comunicación), metalingüística (se centra en el código mismo), poética (se pone el acento en el mensaje), cfr. Maingueneau (1980: 122s.).

subordinado, deóntica y alécticamente.²³ El tiempo verbal va desde un presente de tipo gnómico (vv. 1-7) hacia un presente de simultaneidad entre enunciación y enunciado (vv. 8 ss.), desplazamiento que recorre el circuito de lo general a lo particular. La quiebra se hace visible en la frase: Καὶ ταῦτα μὲν ταῦτα (v. 8), reconocible, en boca de un criado, como signo de aceptación y mandato (resignación). El lacónico ταῦτα da fe del acatamiento de la voluntad del que manda.²⁴ El amo, presente con Carión en la escena, se constituye en objeto de discurso (οὗτος, v. 16). Recién en la próxima secuencia será tomado en cuenta como un interlocutor.

2. Carión/Crémilo (vv. 19-55)

Amo y esclavo alternan la palabra. El diálogo se ciñe sobre dos temas: Febo y su oráculo (objeto de discurso externo y anafórico) en primer lugar, luego sobre Plutos, el tercer personaje de presencia escénica (señalado por los deícticos Τουτοί, v. 44 y οὗτος, v. 52). Gran parte de la fuerza ilocucionaria del diálogo es directiva. Las interrogaciones del esclavo descubren la información en forma gradual. El inquisidor no logra ejercer un efecto perlocucionario inmediato en el interlocutor (el amo ejercita el poder a través del silencio). Las modalidades de los enunciados oscilan entre doxásticas, boulomeicas y epistémicas. Vale decir que los hablantes van planteando sus inquietudes y opiniones sobre el tema de discusión. Ciertas aseveraciones del criado, sin embargo, están modalizadas alécticamente, por medio de construcciones lingüísticas que no dejan lugar a dudas acerca de la valoración positiva que hace de su propio discurso en términos de verdad (Δήλον ... δοκεί..., vv. 48-9; Οὐκ ἔσθ' ὅπως ..., vv. 18 y 51).

Por otro lado, a raíz del oráculo de Apolo que Crémilo relata al criado, se exponen problemáticas metalingüísticas: se opina sobre el significado de las palabras, la multivocidad del lenguaje, cómo entender lo que se escucha (vv.

²³ Describimos las actitudes proposicionales expresadas por el hablante entre las siguientes modalidades: aléctica, epistémica, doxástica, boulomeica y deóntica. Elam (1980: 189) ofrece matices para algunas de ellas.

45-55). El oráculo plantea la cuestión de la opacidad del discurso (irónicamente presentado como *σαφῶς*, v. 40), una cuestión de semiosis interpretativa.

3. Carión/Plutos/Crémilo (vv. 56-252)

Finalmente todos los actores entran en comunicación. Se ha llegado a esta instancia de manera progresiva, según hemos visto. Primero monólogo, luego diálogo, para concluir con la conversación entre los tres actores. Sin embargo, la disposición del diálogo sigue siendo binaria. Carión y Crémilo forman un bloque al que Plutos enfrenta. Plutos no distingue amo de esclavo -utiliza la segunda persona del plural-, y el propio Crémilo incluye al esclavo en sus aseveraciones, con fuertes connotaciones de solidaridad ideológica. Se ha asegurado que ésta es una de las mejores pruebas de la ceguera de Plutos.

Segmentaremos el diálogo en unidades menores para señalar su progresión interactiva.

3.1. Enfrentamiento (vv. 56-77)

La fuerza ilocutoria es directiva por ambos frentes. Por un lado, amo y esclavo presionan a Plutos para que revele su identidad (vv. 56, 62, 71). Por otro lado, Plutos clama que lo dejen (vv. 66, 75, 76). El discurso llama la atención sobre lo que está sucediendo en escena y va construyendo la acción del drama. El enfrentamiento no sólo es dialógico. Las palabras dejan entrever el tono y la gestualidad de la escena, a través de las interjecciones (*Ἄγε δὴ, σὺ ...*, v. 56), las amenazas que prometen llanto y gemido -por lo demás sorprendentemente abundantes en esta comedia- (*Ἐγὼ μὲν οἰμώξω σοι λέγω σοι*, v. 58; *Κλάειν ἔγωγέ σοι λέγω*, v. 62; expresiones similares en los vv. 111, 612, 876), y los juramentos (*μὰ τὴν Δήμητρα*, v. 64; *Νὴ τοὺς θεοὺς*, v. 74)

Los hablantes siguen reflexionando sobre los hechos de habla, convertidos ahora en tópicos del discurso. Así, por ejemplo, el esclavo pregunta “en forma

²⁴ López Eire (1996: 43, 183) destaca la connotación del neutro plural *ταῦτα* en contextos de órdenes. Es reconocible como signo de aceptación y asentimiento del mandato.

tonta e inoportuna” (σκαίῳς ... καὶ χαλεπῳς ἐκπυθάνει, v. 60), o dice “lo mejor” (v. 67). La complicidad Carión-Crémilo, a nivel discursivo, queda expuesta cuando hablan de Plutos como una tercera persona, aunque éste esté a su lado (vv. 68-70). Antes de darse a conocer, Plutos todavía tiene en su poder la autoridad para ordenar (v. 76), competencia que parece perder una vez revelado su secreto.

3.2. Indagatoria (vv. 78-100)

El diálogo se articula en una serie de interrogaciones de Crémilo a Plutos sobre su propia persona. Carión pierde paulatinamente la voz en esta secuencia del diálogo. Por un momento sus preguntas y las de Crémilo se superponen y se desvanece, entonces, su valor perlocucionario.

Plutos ha quedado ciego por un acto de habla comisivo: la promesa de ir hacia los justos y honestos (vv. 88-89). Una nueva promesa, la de huir de los perversos si recupera la vista, sancionada en el Φήμ' ἐγώ (v. 96), le asegura a Crémilo el fin del viejo orden. Los actos de habla sustentan toda la “historia personal” de Plutos.

La lengua expresa, además, el estado emocional de los hablantes. Crémilo equivoca el orden de las divinidades en su invocación (ᾠ Φοιβ' Ἄπολλον καὶ θεοὶ καὶ δαίμονες / καὶ Ζεῦ, vv. 81-2).²⁵ Plutos, por su parte, se vale del superlativo absoluto para reforzar su aseveración (Ἀυτότατος, v. 83), cuando informa acerca de su misteriosa identidad. Todos juegos lingüísticos reconocibles para la audiencia.

3.3. *Peitho* (vv. 101-198)

La *peitho* también puede dividirse en secuencias menores o microsecuencias, según los tópicos del discurso. Primeramente, Crémilo debe convencer a Plutos para que no lo abandone (vv. 101-111); luego, para que vuelva a ver (vv. 112-126); finalmente, sobre su verdadero poder (δύναμις, vv. 127ss.). La persuasión es un acto de habla con fuerza perlocutoria. El esclavo ha

quedado recortado en sus interrupciones, bajo la modalidad del “aparte *bomolóchico*” (vv. 99, 106, 111, 118).²⁶ Crémilo, en tanto, logra su propósito con distintos actos ilocucionarios. Primero, a través del ruego, la súplica (ἀντιβολῶ, v. 103). Más adelante se vale de la aseveración encubierta, por medio de la pregunta retórica (acto de habla indirecto). En esta ocasión vuelve a cobrar relevancia discursiva el esclavo, a quien van dirigidas muchas de las preguntas pseudo-retóricas de Crémilo, que éste responde encubriendo una segunda afirmación:

XP. Τίς οὖν ὁ παρέχων ἐστὶν αὐτῷ τοῦθ’;
 ΚΑ. Οἶ. (v. 132)

En otros casos “(...) el interlocutor que pregunta, como si se estuviese contestando a sí mismo, ofrece al preguntado el comienzo mismo de la esperada respuesta” (Lopez Eire 1996: 177):

XP. Οὐκ οὖν ὄδ’ ἐστὶν αἴτιος καὶ ῥαδίως
 παύσειεν, εἰ βούλοιτο, ταῦτ’ ἄν;
 ΠΛ. “Οτι τί δή;
 XP “Οτι οὐδ’ ἄν εἰς θύσειεν ἀνθρώπων ἔτι... (vv. 135-7)

La *antilabe* da la medida de la rapidez del discurso. El interrogador le apunta a su interlocutor parte de la respuesta. Invade el espacio del otro.

El discurso de Plutos, entretanto, está modalizado en forma *boulomeica* negativa -no quiere volver a ver (οὐ βούλομαι γὰρ πάλιν ἀναβλέψαι, v. 117)- y *epistémica* negativa -no sabe acerca de su poder (Οὐκ οἶδ’, v. 122). Plutos es al mismo tiempo tópico del discurso y alocutario de la persuasión. Sus intervenciones se reducen a algunas breves interrogaciones que dejan al descubierto su ignorancia. No puede exponer ninguna contra-argumentación.

Preguntas y respuestas crean un discurso fuertemente cohesionado por la repetición que genera la presencia de anafóricos. Crémilo concluye la *peitho*, después de demostrar el poder de Zeus (vv. 130-48), con una serie de

²⁵ Cfr. *Aves*, vv. 869ss y *Thesmoforiantes*, vv. 315-26.

²⁶ Bain (1977:87ss.) no le reconoce la categoría de aparte a este tipo de acotaciones jocosas. En algunos casos la persona interrumpida acusa recibo de la intervención y sería arbitrario suponer

ejemplificaciones, primero sociales (vv. 149-169), luego individuales (vv. 170-180). Tiene la forma de una letanía, reforzada por la repetición de διὰ σὲ o διὰ τοῦτον.²⁷ Funcionan como la prueba de la fundamentación. Rematan Crémilo y Carión con afirmaciones gnómicas sobre el poder de la riqueza, causa de todo lo bueno y lo malo:

Μονώτατος γὰρ εἶ σὺ πάντων αἴτιος
Καὶ τῶν κακῶν καὶ τῶν αγαθῶν, εἶ ἴσθ' ὅτι (vv. 182-3)

Se enfatiza lo expresado a través de la ruptura de la subordinación, que se tematiza anticipándola a la conjunción. El superlativo absoluto cumple la misma función.

Amo y esclavo alternan sobre el tema de la insaciabilidad de la riqueza (vv. 189-192), enumerando distributivamente una tipología de deseos que, en el caso de Crémilo, se relacionan con bienes espirituales y culturales, y en el caso de Carión, con el placer gastronómico. El tópico de la comida es uno de los favoritos del género cómico.

La persuasión puede darse por concluida con el reconocimiento de Plutos:

Εἶ τοι λέγειν ἔμοιγε φαίνεσθον πάνυ·(v. 198).

Ha respondido a un esquema compositivo claro y ordenado: a la exposición de la *prothesis*, Plutos es más poderoso que Zeus (v. 128-9), le continúa la argumentación (vv. 130-189), que concluye con la enumeración (190-197) (Gelzer 1960: 99).

3.4. Planificación (vv. 199-252)

Crémilo se ha convertido en la voz autorizada para responder las preguntas de Plutos. La fuerza directriz interrogativa del discurso del Plutos no es más que la expresión encubierta de sus dudas y cobardía. El sentido proyectivo de las acciones se manifiesta en el uso del futuro (se planifican los próximos pasos).

que en los otros casos, donde no se da por enterada de la intervención del *bomolochos*, éste se dirige a la audiencia, como sucede en los apartes.

²⁷ No hay un acuerdo sobre la distribución de las líneas. Holzinger (1940: 63s.) pone la interrupción del v. 180 en boca de Plutos.

Entre los versos 221-233 Crémilo organiza la acción, a la manera de un *didáskalos*: prepara el escenario para la llegada del coro. Puede considerarse un discurso de didascalía.

La *peithó* se da formalmente por concluida en el v. 251, con un performativo explícito, que bien puede entenderse en conexión con las afirmaciones precedentes de Crémilo (v. 251) o con toda la escena en su conjunto:

ΠΑ. Πείθομαι

4. Carión/corifeo (vv. 253-289)

El desarrollo dialógico remeda al de los comienzos de la comedia. Un personaje, en este caso el corifeo, quiere saber, y el que tiene la información, esta vez Carión, se niega a responder. El análisis de las formas léxicas demuestra que hay una preponderancia de los verbos de decir. El progreso informativo se obtiene, una vez más, a través de preguntas y respuestas (ilocución directiva).

Concluye la secuencia con las órdenes de Carión, como jefe del coro, y las instrucciones para la danza.

5. Carión/Coro (vv. 290-321)

La presente secuencia representa una quiebra en la articulación. La orientación deíctica cambia, aunque los interlocutores sean los mismos. En la secuencia anterior, el tópico del discurso giraba en torno del amo. Ahora tanto Carión como el coro son referentes de su propio discurso. Por su medio alcanzan el cambio de “personalidad,” que se logra en otros casos con el cambio de la vestimenta. Hemos llamado a este fenómeno “travestismo lingüístico”²⁸ y ofrece ciertas ventajas: permite más transformaciones en menos tiempo, mayor variedad y no tiene más límites que los de la imaginación. La mímica debía de acompañar al diálogo. Se podría hablar de disfraz lingüístico.

²⁸ “Travestismo” en el sentido de cambio de vestimenta (disfraz), que no implica necesariamente un cambio de género sexual.

La escena queda destacada y recortada en la sucesión dialógica y mantiene una relación de exclusión con respecto a las escenas anteriores y posteriores. El resto de los episodios, en cambio, guarda una relación de coordinación e implicancia. Sin embargo, si entendemos el canto del coro como un canto de festejo y celebración, independientemente de su temática, podrían encontrarse relaciones consecutivas con la escena que le precede.

El canto está organizado en estrofas yámbicas y surge como la manifestación del deseo de Carión (βουλήσομαι, v. 290, modalidad boulemeica).²⁹

6. Crémilo/Corifeo (vv. 322-334)

Este tipo de diálogo construye una escena intersticial, típica tanto de la comedia como de la tragedia. Cumple la función de un coordinante. Crémilo saluda al coro, en lo que es un acto ilocucionario expresivo, realizado por dos performativos explícitos: "Χαίρειν" (v. 322) y "ἀσπάζομαι", (v. 324).³⁰ Nuevamente se hace hincapié no sólo en lo que se dice (saludar) sino en cómo se lo hace (función metalingüística).

7. Blepsidemo/Crémilo (vv. 335-414)

El coro anuncia la llegada de Blepsidemo en el v. 332 y éste ingresa en la escena hablando solo, precisamente de Crémilo que está presente y, se supone, escucha sus palabras.

La conversación transcurre por tres momentos en su desarrollo. El primero de ellos está construido como una especie de diálogo de sordos. El término preciso que describiría la situación sería "malentendido". El intercambio dialógico fracasa porque se han roto dos premisas fundamentales de toda conversación. Los personajes razonan sobre la base de dos presupuestos

²⁹ El Cap. I ofrece un comentario más detallado del diálogo de la párodos.

³⁰ En tanto χαίρειν es el saludo habitual, ἀσπάζομαι está presentado como un saludo pretencioso, acorde con la nuevo estilo de vida.

diferentes, porque no comparten ya más una misma ideología.³¹ La charla transcurre como si hablaran en dos códigos distintos. Blepsidemo fiel a la creencia popular del viejo orden, asocia enriquecimiento rápido con robos o actos ilícitos, presupuesto que pierde su vigencia en los tiempos de Plutos. La otra premisa incumplida es la de la suposición de veracidad. Blepsidemo no le cree a Crémilo y supone que éste le miente (vv. 360, 362-3, 365, 367-8, etc.). Pregunta sin interrupciones, pero no escucha las respuestas.

El segundo momento (vv. 338-403) se caracteriza por su ritmo vertiginoso. Los personajes intercambian sus opiniones e inquietudes que, en ocasiones, se limitan a la expresión de una palabra. Blepsidemo, incrédulo aún, repite en foma interrogativa, la respuesta de su amigo. La unidad del verso se desarticula:

BA.	Καί ποῦ ἔστιν;	
XP.		Ἐνδον.
BA.		Ποῦ;
XP.		Παρ' ἐμοί.
BA.		Παρά σοί;
XP.		Πάνυ. (v. 393)

Una serie de juramentos -por los dioses (v. 394), por Hestia (v. 395), por Poseidón marítimo (v. 396), por “el otro” (v. 397)-, dejan al descubierto la desconfianza que genera el lenguaje. El juramento parece haber perdido su eficacia como garantía de verdad. Precisamente la verdad (ἀληθῶς, v. 346; Τάληθές, v. 375), el rumor (λόγος, v. 337; ὡς λέγουσι, v. 346) y la conjetura (sospecha) (ὑπονόει, v. 361) son los tópicos que cohesionan el discurso. Persisten, como es evidente, los temas metalingüísticos.

El tercer momento (vv. 404-414) refiere el proyecto de curación de Plutos. Blepsidemo toma “la voz cantante” y ordena rapidez y eficacia (vv. 413-414). Tiene la iniciativa en el diálogo y la autoridad de mando, autoridad que recupera Crémilo, gracias a la presencia de Penía, que amedrenta a Blepsidemo.

³¹ El presupuesto, al igual que el sobrentendido, es uno de los modos de lo implícito. Para Ducrot (1983) la presuposición es un acto de habla, “parte integrante del sentido de los enunciados” (p. 46). El sobrentendido, en cambio, “conciene a la manera en que el destinatario ha de descifrar ese sentido” (p.46). Blepsidemo presenta como una evidencia, como un marco incuestionable, el hecho

El diálogo es el verdadero protagonista de la escena. Ambos discursos, el de Blepsidemo y el de Crémilo, están modalizados epistémicamente (οἶδα γὰρ σαφῶς, v. 360; Σὺ μὲν οἶδ' ὁ κρῶζεις, v. 369), pero sólo uno de los personajes sabe toda la verdad y entra en complicidad con la audiencia para reírse de la confusión del otro.³²

Toda la escena está plagada de juramentos (además de los ya consignados, encontramos: νῆ τὸν Ἡρακλέα, v. 337; μὰ τοὺς θεοὺς, v. 343; νῆ τοὺς θεοὺς, vv. 380, 394, 412; νῆ Δία, v. 356; μὰ Δί', v. 359; νῆ τὸν οὐρανόν, vv. 366, 403; μὰ τὴν Δήμητρ', v. 364). Ésta una de las características más sobresalientes del diálogo cómico.³³ Los juramentos aparecen despojados de su carácter sacro, no son más que expletivos que informan acerca del estado emocional del hablante, añaden color y énfasis al discurso coloquial y su repetición tiene propósitos cómicos.

8. Penía/Blepsidemo/Crémilo (415-612)

8.1. Tratativas (vv. 415-486)

Esta escena, que forma un episodio en su conjunto con el agón epirrhématico, corresponde a lo que Gelzer llama "Streit" y "Concertaciones" ("Abmachungen"), el momento en que se determina el objeto de la disputa, las pretensiones y los jueces.³⁴ Consecuentemente el léxico está cargado de términos de alta connotación legal: ποιήσω τήμερον δοῦναι δίκην (v. 433), ἀδικεῖν με (v. 459,

de que la riqueza rápida se logra de manera ilegal. El presupuesto ya no es válido a partir de la llegada de Plutos y, por esto, la comunicación falla en una de sus premisas.

³² Heberlein (1981: 36) le otorga un papel muy importante a la escena, porque, a la par de la caracterización de Blepsidemo, logra que el espectador se una más fuertemente al héroe al compartir el mismo sentimiento de superioridad.

³³ Los juramentos no se encuentran en la tragedia, por lo que pueden ser considerados una particularidad del código cómico. Sólo en Platón y Jenofonte se detecta un uso paralelo al de la lengua aristofánica. Sobre la posición de los juramentos en el ordenamiento de la frase, ver Dover (1987a). Dillon (1995), por su parte, observa que los personajes de Aristófanes a menudo juran "inconscientemente", como en una suerte de reflejo coloquial que imita el uso común en las calles. Otras pocas veces, su uso es más sensitivo: cuando Crémilo jura por *ouranos* (v. 129), por ejemplo, en momentos en que quiere demostrar que Plutos es más poderoso que Zeus (también lo hace en el v. 403). Con Eurípides y Sócrates, en cambio, los juramentos adquieren mayor peso, y a través de estos personajes se percibe la crisis moral y religiosa de la sociedad ateniense (pp. 147-8).

³⁴ Forma parte de la *Diallage*. Cfr. Gelzer (1960: 57)

=428, =457, =460), Τί δῆτά σοι τίμημ' ἐπιγράψω τῆ δίκη (v. 480), inclusive de hipérbolés comunes en el lenguaje jurídico:

XP. Ἰκανοὺς νομίζεις δῆτα θανάτους εἴκοσιν; (v. 483)³⁵

En esta primera parte, Penía considera a sus interlocutores en bloque, en forma despectiva (ἀνθρωπαρίω, v. 416) -se dirige a ellos en plural o dual. En el agón propiamente dicho, Blepsidemo juega el papel del *bomolochos*, que acota al servicio del humor, hacia la audiencia. Ambos, Crémilo y Blepsidemo, han sido acordados como jueces, aunque forman parte de uno de los dos "partidos".

Penía impone el debate. Crea un marco jurídico para el enfrentamiento. Califica el plan de Crémilo como ἀνόσιον y παράνομον, es decir, plausible de castigo. Ha venido a pronunciar sus razonamientos, a hacerse escuchar: Καὶ μὴν περὶ τούτου σφῶν ἐθέλω δοῦναι λόγον (v. 467), πάνυ γὰρ οἶμαι ῥαδίως / ἅπανθ' ἀμαρτάνοντά σ' ἀποδείξειν ἐγώ (v. 473-4). Se plantea el agón como un verdadero juicio, y los disertantes se expresan como ante un tribunal: κἂν μὲν ἀποφῆνω ... (v. 468), τί γὰρ/ ἔχοι τις ἂν δίκαιον ἀντειπεῖν ἔτι; (vv. 485-6).

El discurso de Penía está marcado por la subjetividad que le dan las modalizaciones doxásticas (v. 473) y boulomeicas (v. 467). Intensifica su cólera, sumando semas idénticos en una misma frase. Por ejemplo:

Ἐγὼ γὰρ ὑμᾶς ἐξολῶ κακοὺς κακῶς (v. 418)

Los insultos y las amenazas forman parte de uno y otro partido.

8.2. El debate (vv. 487-612)

Esta secuencia se corresponde casi con la totalidad del agón propiamente dicho, que formalmente se extiende hasta el v. 618. El coro marca el inicio (κατακελευσμός), señalado por el cambio de alocutor y de metro. Como el debate es un diálogo pautado, se pierden muchos rasgos de espontaneidad discursiva (se parte de un juicio, al que se le opone un contradiscurso; alternan luego objeciones y réplicas).

³⁵ Cfr. Lysias 28,1, Aristofonte fr. 9K.

Crémilo plantea su razonamiento, en forma de evidencia, en términos de opinión (οἶμαι, v. 489); basa su tesis en un pensamiento común: sería mejor que Plutos volviera a ver.³⁶ Penía, en cambio, modaliza su discurso alética y deónticamente. La repetición de ciertas estructuras sintácticas como la del performativo φημί y su complemento (vv. 505, 509), o de la partícula δήπου (vv. 491, 497, 519, 523, 549) en boca de ambos personajes, puede ser índice de una clara conciencia de competencia oratoria. Uno y otro hablante retoman la expresión de su adversario, para descontextualizarla y hacerla suya. Este tipo de apropiaciones produce enunciados evidentemente irónicos. Las mutuas acusaciones, por otra parte, también son similares:

ΠΕ. (...) ξυνθιασώτα τοῦ ληρεῖν καὶ παραπαίειν, (v. 508)

ΧΡ. Λήρον ληρεῖς. (v. 517)

Las dos partes del epírrhema: argumentación y contra-argumentación, giran alrededor del mismo tema: la felicidad de los hombres. Penía engarza sus razonamientos de manera silogística (preponderancia de las prótasis condicionales) y es la que verdaderamente argumenta. Se ha observado que Crémilo, en cambio, sólo puede responder con insultos (Ἐς κεφαλὴν σοί, v. 526; Ἄλλὰ σέ <γ> ὁ Ζεὺς ἐξολέσειεν κοτίνου στεφάνῳ στεφανώσας, v. 592; φθείρου, vv. 598 y 610; ἐς κόρακας, v. 604). Penía pone en evidencia esta incompetencia retórica:

Σκόπτειν πειρᾶ καὶ κωμωδεῖν τοῦ σπουδάζειν ἀμελήσας (v. 557)

Καὶ σύ γ' ἐλέγξει μ' οὔπω δύνασαι περὶ τούτου (v. 574)

Pero las interjecciones e insultos de Crémilo sólo demuestran que no acepta el principio de cooperación necesario en toda conversación. De allí el escándalo del citado v. 600.³⁷

Como ya lo hemos sugerido, Crémilo no es un verdadero antagonista, razón por la cual está imposibilitado para sostener con Penía un verdadero debate.

³⁶ Gelzer (1960: 103) señala que Crémilo se aparta de la técnica general que consiste en demostrar la evidencia a través de la narración. Él parte de la opinión común y demuestra sucesivamente consecuencias naturales que resultan de ella.

³⁷ "No me persuadirás aunque me persuadas." Ver nuestra explicación en el capítulo anterior.

Recordemos que está determinado ideológicamente por la pobreza y, en estos términos, no puede dejar de admitir la certeza de algunos de sus razonamientos.

Ἄλλ' οὐ ψεύδει τούτων γ' οὐδέν, (...) (v. 571)

El debate concluye sin la proclama de los vencedores, pero la expulsión de Penía no deja lugar a dudas. Aunque las tratativas previas no se han cumplido, ya nadie se acuerda de ellas.

9. Crémilo/Blepsidemo/Carión (vv. 613-626)

La expulsión de Penía vuelve a instalar la situación conversacional previa a su llegada. Se retoman los preparativos para la curación de Plutos. El diálogo se puebla de imperativos que ordenan y exhortan.

10. Carión/Corifeo (vv. 627-640)

El corifeo recibe a Carión, mensajero de buenas noticias (v. 632), y el diálogo discursiviza el estado emocional (función expresiva) de los hablantes. La repetición del verbo εὐτυχέω (vv. 629 y 633), χαίρειν y derivados (vv. 637 y 638), marca la tónica de una celebración. El apelativo con el que el corifeo designa al esclavo (ὦ βέλτιστε) es del todo incompatible con su *status* social, pero, en cambio, manifiesta la fractura que produce la utopía consumada.

11. Carión/mujer de Crémilo (vv. 641-759)

Carión cumple el rol del mensajero de tipo euripideo.³⁸ Llega inmediatamente después de ocurridos los hechos y ocupa la juntura transicional entre la partida de los personajes mayores y el regreso de los que han participado del evento. Por esta razón debe entenderse todo el discurso dentro de los parámetros de la parodia (se han señalado versos paratrágicos en toda la

³⁸ Cfr. *Ifigenia en Aulide*, vv. 1543 ss. Rau (1967) enumera las partes del típico discurso de mensajero euripideo: Introducción (anuncio de parte del mensajero y diálogo preliminar, donde se alude estimativamente a lo ocurrido ante la pregunta del alocutario) y relato propiamente dicho (discurso directo en el punto culminante y juicio final del mensajero). La pregunta de los coreutas

rhexis: vv. 639-40, 661, 759). En la tragedia, el ἄγγελος es, generalmente, un personaje de bajo *status*, que no cumple ninguna otra función en la pieza. Sólo en algunos pocos casos los personajes mayores involucrados en el drama cumplen este papel.³⁹ Una vez terminada su función informativa, el mensajero se aleja de la escena y su partida resulta también el final de su existencia. En este aspecto Carión se aleja del patrón trágico (Esto es claro: es un personaje menor comprometido en la historia).

El mensajero de tragedia normalmente informa sobre batallas, suicidios, asesinatos o juicios ocurridos fuera de escena. Carión, en cambio, acorde al carácter festivo del género, anuncia buenas noticias. La ῥῆσις ἀγγελικὴ comienza en sentido estricto en el v. 653, y se ve interrumpida ocasionalmente por algunas acotaciones de la mujer de Crémilo -preguntas destinadas a aclarar algunos aspectos confusos (vv. 664, 684, 696, 704, 705, 712, 713-4, etc.) o bien interrupciones de tipo “bomolóchicas” (vv. 657-8, 700, 707, etc.). El relato de Carión, a pesar de su trama narrativa, permanece retenido, en razón de la fuerte incumbencia de la primera persona, en el plano de la enunciación del “discurso” y no de la “historia”, según la clásica bipartición de Benveniste.⁴⁰

La deixis espacial está orientada hacia otro lugar y tiempo (τότε, v. 654). La relación entre los hechos se organiza cronológicamente a través de los conectores temporales que vinculan las secuencias (Πρώτον/πρῶτα, ἔπειτα, μετὰ τοῦτο/ταῦτα). Se tiende a eliminar la subordinación a favor de la parataxis.⁴¹

En forma alternativa, la deixis personal se tralada de la tercera persona (los hechos que ocurrían en el templo) a la primera persona (lo que el esclavo hacía mientras tanto). La participación activa del narrador, comprometido con los

τί δ' ἐστίν; (v. 631) es típica de estas escenas, lo mismo que el anuncio de Carión del núcleo de su mensaje (vv. 633-6).

³⁹ Cfr. Taplin (1977: 80 ss.).

⁴⁰ La enunciación histórica narra los acontecimientos pasados sin ninguna intervención del hablante en el relato. A la inversa, en el discurso el hablante organiza lo que dice en la categoría de la persona (cfr. Maingueneau 1980: 118ss.).

⁴¹ “Los adverbios εἶτα y ἔπειτα, sueltos o apegados a la conjunción apelativa καί, que son típicos de la narrativa popular que tanto gusta de la parataxis, aparecen, en la Comedia aristofánica,

hechos, aleja a Carión del patrón del comportamiento clásico del ἄγγελος.⁴² No pretende ser éste un discurso objetivo, y gran parte de su gracia reside, precisamente, en los rasgos de subjetividad (función expresiva del lenguaje). Todo ha pasado según Carión lo ha creído ver: ὅς γέ μοῦδόκει (v. 736). La ironía del esclavo, que considera su robo como sagrado (v. 682) y a él mismo como una serpiente consagrada (vv. 689-80), parece no tener límites. La audacia llega al extremo cuando el mismísimo Asclepio queda calificado de σκατοφάγον (v. 706).

12. Carión/la mujer de Crémilo (vv. 760-770)

Estos últimos diez versos del diálogo regresan la orientación deíctica discursiva de la escena hacia el “aquí” y el “ahora”. La quiebra discursiva está marcado por la conjunción interjectiva Ἄλλ' εἶ (v. 760). Nuevamente Carión organiza la danza coral (vv. 760 ss.). Que el ama y el esclavo modalicen su discurso en forma boulomeica (vv. 764, 770) demuestra hasta qué punto los códigos sociales están trastrocados. Raramente en el teatro el esclavo puede hacer o decir lo que quiere.

13. Plutos (vv. 771-781)

El comienzo de la *rhexis* de Plutos se construye como la continuación o respuesta a un discurso previo.⁴³ La constante presencia del coro en escena priva a la comedia griega de la forma del monólogo puro, convención por la cual el actor habla como si estuviera solo. Las invocaciones introductorias le otorgan un tono trágico a sus palabras y la función del lenguaje es claramente expresiva. La exposición se organiza entre un “antes” y un “después”, inaugurando un esquema distributivo que se va a repetir sistemáticamente en cada una de las escenas sucesivas. Con las palabras finales del dios bien puede considerarse

frecuentemente combinados con la conjunción temporal ἐπειδή, (...) muy frecuente en las narraciones y típica de la expresión del mito antiguo (López Eire 1996: 209). Cfr. v. 695.

⁴² Para Albini (1965: 435-6) el discurso de Carión es una de las piezas más bellas del teatro antiguo. MacDowell (1994: 337), por su parte, lo califica como el mejor discurso de mensajero en todo Aristófanes.

⁴³ Ver Cap. I.

realizado un acto conmisivo -la promesa de que todo va a cambiar-, en correspondencia con el uso del futuro con valor volitivo.

14. Crémilo (vv. 782-787)

Con exclamaciones e interrogaciones, todas ellas con valor enfático, Crémilo expresa su desagrado por la aparición de nuevos amigos.

15. La mujer de Crémilo/Plutos (vv. 788-801)

Las palabras sancionan, en esta escena, el ingreso oficial de Plutos al hogar de Crémilo. En este contexto, tienen la connotación del ritual truncado que ejecutan. Por otro lado, la conversación se desvía hacia comentarios metateatrales. Los personajes funcionan como portavoces del autor. Simulan hablar entre ellos, pero el verdadero alocutario es la audiencia.

16. Carión (vv. 802-822)

Carión cumple su segunda ἀγγελία. Esta vez como ἐξάγγελος informa lo que ha ocurrido adentro de la *skene*. Se le confía nuevamente el espacio narrativo de la comedia; técnicamente, la suya es una descripción dinámica. La transformación de la casa de Crémilo descrita sigue los patrones de la utopía tradicional, por esto nadie mejor que el esclavo para hablar de tópicos gastronómicos.

17. El hombre justo/Carión (vv. 823-849)

Las escenas de *alazones* comportan una organización dialógica similar. Los ocasionales visitantes, entrevistados por Crémilo o por Carión, exponen sus experiencias de vida (orientación deíctica hacia la primera persona), polarizadas temporalmente por los adverbios πρότερον y νῦν (un antes y un después) (cfr. v. 825). De esta forma, se ilustran los efectos del cambio. Los personajes recrean su vida anterior para demostrar que las cosas no siguen de la misma manera.

Un caso particular constituye la exposición de la vida pasada del hombre justo. Contra lo esperable, es el esclavo el que narra los pormenores de lo que le ha acontecido a su eventual interlocutor, a quien, por otra parte, acaba de conocer. Éste, entretanto, se limita a consentir afirmativamente lo que el esclavo asevera. Queda expuesta la sagacidad del criado y se alerta sobre el carácter poco excepcional de lo que le ha ocurrido al justo. A modo de ejemplo:

KA. Ἡ πού σε ταχέως ἐπέλιπεν τὰ χρήματα.
 ΔΙ. Κομιδῆ μὲν οὔν.
 KA. Οὐκοῦν μετὰ ταῦτ' ἦσθ' ἄθλιος.
 ΔΙ. Κομιδῆ μὲν οὔν. (vv. 832-4)
 KA. Καὶ κατεγέλων γ' εὖ οἶδ' ὅτι.
 ΔΙ. Κομιδῆ μὲν οὔν. (v. 838)⁴⁴

La repetición mecánica del hombre justo resulta un procedimiento humorístico basado en la fosilización del lenguaje. No está al servicio de ninguna motivación psicológica del personaje. Por el contrario, estamos ante escenas codificadas, típicas del género, que se resuelven sin grandes alteraciones con respecto a lo esperado. Es típico de la comedia, y especialmente de la farsa, el afán de establecer su mundo a través de repeticiones mecánicas de una serie de actos de habla.

18. Delator/Carión/hombre justo (vv. 850-958)

La expresión desmesurada de su dolor hace del delator un personaje proclive a la burla:

Οἷμοι κακοδαίμων, ὡς ἀπόλωλα δειλαιοι,
 Καὶ τρισκακοδαίμων καὶ τετράκις καὶ πεντάκις
 Καὶ δωδεκάκις καὶ μυριάκις ἰοὺ ἰοῦ. (vv. 850-2)⁴⁵

Representa el caso contrario al del hombre justo. Sus exclamaciones tienen el sello de la paratragedia (vv. 850, 853, 935, 933). Comparte este rasgo lingüístico con el conjunto de los *alazones*. Constituye una constante que el género trágico preste su “registro” para la expresión de las penas. Los lexemas

⁴⁴ La combinación de las partículas μὲν y οὔν intensifica la fuerza afirmativa (valor aseverativo). Cfr. López Eire (1996: 129).

crean también un campo semántico solidario: πάσχω (vv. 855, 856), ἀπόλλυμι (vv. 850, 857, 863), ἐξόλλυμι (vv. 867, 879). La reiteración del verbo βούλομαι, a la vez que apunta a la figura legal del ὁ βουλόμενος, modaliza fuertemente el discurso del sicofanta.

ΣΥ. Βούλομαι (v. 908)

ΔΙ. Ὁ βουλόμενος

ΣΥ. Οὐκοῦν ἐκεῖνός εἰμ' ἐγώ. (vv. 918-9)

ΔΙ. Ἐκεῖνο δ' οὐ βούλοι' ἄν, ἡσυχίαν ἔχων
ζῆν ἀργός (vv. 921-2).

Graciosamente se explota esta cerrazón modal del delator:

ΣΥ. Καὶ μὴν προσελθέτω πρὸς ἔμ' ὑμῶν ἐνθαδὶ
ὁ βουλόμενος.

ΔΙ. Οὐκοῦν ἐκεῖνός εἰμ' ἐγώ. (vv. 928-9)

Carión responde, entonces, exactamente con las mismas palabras del delator (v. 929 = v. 918). En el discurso del criado predomina una fuerza ilocucionaria directiva (órdenes); éste organiza el movimiento y las acciones del resto de los personajes.

19. Anciana/corifeo/Crémilo (vv. 959-1041)

La escena vuelve a plantearse como burla al impostor visitante (v. 974). El rol que cumplía Carión en el episodio anterior, lo cubre ahora su amo. Por medio de la ironía, un recurso sofisticado del lenguaje, se jerarquizan las relaciones entre los personajes. De este modo se hace ostensible la superioridad de Crémilo (vv. 992 -repetición irónica del v. 981-, 1004, 1008, 1009, 1012, 1017, 1919, 1022, 1024-5, 1033, 1035, 1037).

Agunas de estas líneas responderían a la clásica modalidad del aparte, por lo cual el diálogo se articula hacia dos direcciones diversas. La anciana pretende ser escuchada y comprendida por Crémilo: en sus palabras, de referente trágico, expresa quejas y dolor por su infortunio. Crémilo, en cambio, tiene como único objetivo hacer reír a los espectadores, atrayendo su complicidad. Para esto

⁴⁵ Encontramos palabras similares en boca de Pólemos (*Paz*, v. 242).

rectifica el sentido de lo que dice la vieja. Retóricamente hablando, el suyo es un procedimiento metalógico. No podría decirse que se produzca una comunicación de idas y vueltas.

El discurso del joven, por su parte, precede a la aparición física del personaje en escena. A través del recuerdo de la vieja enamorada, se dejan escuchar las adulaciones y falsas promesas del amante. Los engañosos diminutivos hipocorísticos caracterizan su conducta y condicionan la percepción de la audiencia:

XP. νηπιάριον ἄν καὶ φάβιον ὑπεκορίζετο. (v. 1011)

20. Joven/Anciana/Crémilo (vv. 1042-1096)

La incorporación del joven al diálogo opera en desmedro de la anciana. Ella sigue siendo el objeto del discurso, pero ahora los burladores se duplican y ambos buscan lucirse con agudas frases. Entre ambos también se produce una suerte de competencia discursiva. La búsqueda del ingenio los enfrenta (vv. 1067-8, 1079). A través de las palabras los personajes miden sus fuerzas y delimitan los espacios de poder. Crémilo termina dirigiendo los pasos del joven con firmes imperativos (v. 1088).

La conducta de los hombres conduce a desarticular la expresión de la anciana en interjectivos gritos de sorpresa y costernación (repetición de la voz ᾠ ᾠ, v. 1052). Con ellos la vieja espera impedir, por ejemplo, que el joven le acerque peligrosamente la antorcha (función conativa). Su discurso resulta altamente expresivo de su indignación.

21. Carión/Hermes (v. 1097-1170)

Cada nueva escena de *alazón* resulta más breve y concentra los mismos procedimientos lingüísticos. El visitante se queja en lengua trágica (v. 1119, 1125) y expone su cambio de suerte (πρότερον, νῦν, vv. 1120-1123). El anfitrión se burla sin piedad, buscando la aprobación de la audiencia.

La construcción del discurso de Hermes es esencialmente cómica. La siguiente enumeración polisindética y anafórica, por ejemplo, llaman la atención sobre su propia factura. Los procedimientos acumulativos tienden a producir comicidad:

Ἴλλ ἐκκάλει τὸν δεσπότην τρέχων ταχύ
ἔπειτα τὴν γυναῖκα καὶ τὰ παῖδια,
ἔπειτα τοὺς θεράποντας, εἶτα τὴν κύνα,
ἔπειτα σαυτόν, εἶτα τὴν ὕν. (vv. 1104-6)⁴⁶

El mismo valor le otorgamos al uso de genitivos exclamativos semánticamente discordantes con la regla:

Οἴμοι πλακοῦντος ... (v. 1126)

Οἴμοι δὲ κωλῆς ... (v. 1128)

Οἴμοι δὲ κύλικος ... (v. 1132)

La fuerza ilocucionaria del discurso de Hermes, siempre directiva, recorre el camino desde la orden (v. 1103) hasta la súplica (v. 1147).

22. Sacerdote/Crémilo (vv. 1171-1193)

Se repite el mismo patrón que en escenas anteriores. El recuerdo de la felicidad pasada (τοτε, v. 1178) y la desgracia presente por la falta de sacrificios (vῶν, v. 1182).

23. Crémilo/Sacerdote/Anciana (vv. 1194-1207)

Crémilo organiza la procesión final. Nuevamente ejecuta a un διδάσκαλος que otorga a cada personaje su rol (fuerza directiva).

24. Corifeo (vv. 1208-9)

El corifeo informa al público los próximos pasos de la celebración (función referencial).

⁴⁶ Observa Dover (1987b): "The use of εἶτα, ἔπειτα, καὶτα, κάπειτα as conjunctions is conspicuous in comic narrative; in other literary genres they are apt to have a logical rather than a temporal character." (p. 233)

Nuestro enfoque del diálogo se ha ceñido a aquellos elementos que hemos considerado significativos en lo que atañe a su construcción discursiva y, mayormente, en atenta relación con los personajes. Puede afirmarse que, en forma casi permanente, el lenguaje llama la atención sobre sí mismo y sobre el proceso de la comunicación, a través de la creación de neologismos o de alteraciones sintácticas. Para decirlo en otros términos, la función fática, junto con la expresiva y la conativa, todas ellas vinculadas con la expresión de la interacción entre los personajes, prevalecen sobre la referencial. Otras veces, la lengua también reflexiona sobre ella misma y, en ese sentido, los pasajes metalingüísticos forman parte del fenómeno global de la metateatralidad en la comedia antigua.

Imposible consignar todas las particularidades del diálogo, un trabajo de largo aliento en sí mismo. Las peculiaridades gramaticales señaladas -acumulación de palabras, elipsis, dislocaciones, simplificaciones, interjecciones, partículas en general- hacen de la lengua aristófánica un código propio.⁴⁷

Por otra parte, en la época de Aristófanes el lenguaje estaba en el centro de las discusiones sofisticas. El nacimiento de la retórica técnica produjo reflexiones sobre los sinónimos aparentes, los neologismos y otros temas relacionados. Esta preocupación se deja traslucir en la lengua de la comedia.

2.1. Códigos, lectos, registros.

La lengua de la comedia de Aristófanes incluye elementos de variadas procedencias, desde las vulgaridades vinculadas al ático más coloquial, hasta los vocablos y la sintaxis más rebuscada de la alta dicción poética. Combina elementos diversos de los extremos dialectales o sociolectos del ático más

⁴⁷ Dover (1987a) brinda una interesante imagen de la combinación de elementos en la lengua cómica: "Any given recipe contains ingredients no one of which is unique, because each is found in other recipes, and the uniqueness of the recipe itself lies in the specific combination of ingredients and in their ratios and treatment." (p. 45)

refinado y más rústico. Resulta, por lo tanto, esquivada a cualquier tipo de encasillamiento. López Eire (1986), no obstante, ha demostrado que puede considerarse que la lengua base empleada por Aristófanes es la que suele caracterizarse como "ático conversacional",⁴⁸ en correspondencia con el empleo del yambo, cuyo ritmo era el más cercano al tono coloquial.⁴⁹ Stanford (1991), en cambio, llama al ático de Aristófanes "new attic", para diferenciarlo del "old attic" de Tucídides y los trágicos.

2.1.1. Lenguaje y personaje

Por lo general, se ha entendido que el discurso de los personajes se alinea sobre el referente cotidiano, logrando, de este modo, un efecto de realidad. En esta dirección puede explicarse la explotación humorística de sociolectos o dialectos etno-sociales, como sucede en el caso de los personajes extranjeros que se expresan en su lengua de origen. Nos referimos, por ejemplo, a la lengua del esclavo escita en *Thesmoforiantes*,⁵⁰ la de los espartanos en *Lysistrata*, el dialecto incomprensible e intraducible del embajador tríbalo en *Aves* o el del embajador persa en *Acarnienses*, que tampoco habla griego. En estos casos se conjugan dos principios: la fidelidad mimética, por un lado, y la explotación de la comicidad,

⁴⁸ López Eire constata que en la comedia de Aristófanes conviven rasgos típicamente áticos, caracterizadores del dialecto en su forma más "castiza" y rasgos que son el resultado de la modernización del dialecto, embrión del griego helenístico, compitiendo entre sí. Estudia las manifestaciones más específicas del ático coloquial en el nivel léxico, morfosintáctico y semántico, y subraya la preponderancia de las funciones expresiva, conativa y fática en el ático conversacional. Todas las acumulaciones, elipsis, dislocaciones, simplificaciones, etc., son reconocidas por López Eire (1996) como manifestaciones de lengua coloquial. Sin embargo, como ha demostrado Dover (1987a) en su análisis de la posición de las partículas πάνυ, σφόδρα, δέ y γάρ, muchas de estas particularidades, lejos de ser un rasgo de espontaneidad discursiva, forman parte de los atributos distintivos artificiales de la comedia, que luego pueden haberse trasladado a otros géneros, como la retórica, por imitación. "It must be remembered that the Attic dialect changed all the time; that our knowledge of the spoken language of the fifth century is necessarily indirect and restricted; and that the comic poet shared with the tragic poet, the orator, the secretary and the craftsman a readiness to enrich the Greek language by the construction of new words." (Dover 1987b:236)

⁴⁹ Cfr. Aristóteles, *Poética* 1449a24.

⁵⁰ Cfr. *Thesmoforiantes*, vv. 1185, 1188, 1190, 1192.

por el otro. En todos ellos se pone sobre el tapete la percepción de las diferencias a través del lenguaje.⁵¹

Una situación diversa plantea la diferenciación de las clases sociales por medio de la lengua. La desigualdad entre campesinos y hombres de ciudad, intelectuales y rústicos, percibida en todo caso por los personajes, es más difícil de detectar a través de la factura del discurso.⁵² El registro lingüístico, por ejemplo, no distancia amos de esclavos. En realidad existen muy pocas diferencias de vocabulario entre un personaje y otro. Los patrones del habla mayormente no cambian para indicar sexo, edad o *status* social.

La relación del personaje con sus propias palabras es bastante compleja en razón de que el propio autor habla con él. Sin embargo, como sujeto de un discurso, muchas veces puede informarnos sobre las determinaciones psicológicas de su construcción dramática. En el capítulo II observamos de qué manera ciertas estrategias discursivas o ciertos rasgos sobresalientes podían reconocerse como referentes de rasgos individualizantes. El discurso remite, sin dudas, a un referente psicológico, pero, obviamente, no éste del orden de la psique individual (Ubersfeld 1989: 100).⁵³

Hemos llamado la atención sobre la inusitada competencia lingüística del esclavo Carión. La situación de la enunciación en la que forma parte también es atípica -por los interlocutores que enfrenta y los actos performativos que lleva a cabo. Esta disonancia entre rol social y el discurso hacen de Carión un personaje único e irremplazable. Su comportamiento -incluido el lingüístico- se aparta del patrón básico del género cómico antiguo y de la conducta social determinada

⁵¹ Dover (1987c) divide estas escenas en dos tipos: en algunas el lenguaje es el punto de la comicidad, en otras funciona como un elemento naturalístico. En el segundo grupo quedan incluidos los espartanos de *Lysistrata*, y los megarenses y beocios de *Acarnienses*, que hablan con la entonación propia del lugar, pero que pueden ser comprendidos por Diceópolis. La tragedia está ajena a toda estas diferencias, a pesar -o a causa- de que muchos de sus héroes y heroínas provienen de lugares remotos del mundo griego.

⁵² *Nubes* ofrece un buen ejemplo de cómo las categorías "hombre de campo" y "hombre de ciudad", intelectual y rústico, son explícitamente percibidas por uno de los personajes, Strepsiades.

para los de su clase. No habría para él entonces un modelo referencial escénico o extraescénico adjudicable. Se construye a sí mismo como su propio referente y genera un diálogo de confrontación con los personajes de su mismo paradigma (los esclavos de comedias anteriores), por un lado, y con desvirtuados referentes extraescénicos (los esclavos de la Atenas del siglo IV), por el otro. No refleja, entonces, tal o cual tipo de discurso social.

Ahora bien, su poder reside en lo que dice y cómo lo dice. De allí la relevancia de su discurso que, por otra parte, ocupa más líneas que el de su amo Crémilo.⁵⁴ Quiere hablar y lo hace; puede y sabe cómo hacerlo. Este último aspecto no es menos importante. La competencia lingüística del esclavo se pone en evidencia en el uso de la ironía,⁵⁵ la cita,⁵⁶ la burla⁵⁷ y la apropiación del discurso ajeno.⁵⁸ Recibe el reconocimiento oficial de su potencia retórica por parte de Plutos (v. 198), galardón regularmente restringido al héroe de la pieza.

No nos equivocamos al afirmar que gran parte de la audacia verbal que caracteriza al héroe cómico, en *Plutos* ha sido adjudicada al esclavo. Carión es el máximo humorista de la pieza y en tanto cumple este rol se convierte en el amo del discurso.⁵⁹ El personaje cómico está normalmente envuelto en alguna

⁵³ El camino es inverso: es el discurso el que fabrica la psique del personaje y no la psique la que condiciona el discurso, como la crítica literaria tradicional lo ha venido considerando.

⁵⁴ Russo (1994: 228) atribuye 255 líneas a Carión y aproximadamente 200 a Crémilo. No están computados los versos de las escenas que comparten.

⁵⁵ Cfr. vv. 25, 63, 287, 681-2, etc. etc. Vale recordar que la ironía, considerada por muchos un tropo literario, resulta un recurso sofisticado. Un mismo significante, que apunta a un doble significado, exige una audiencia competente que descifre el mensaje oculto. Hay casos más obvios que otros, pero en todos ellos está implícita la idea de elite (los que entienden la ironía y los "otros").

⁵⁶ Cfr. vv. 50, 635-6, 758-9. Es Carión el que pronuncia mayor cantidad de versos paratrágicos. Este fenómeno tiene variadas proyecciones. En primer lugar, vincula a Carión con Eurípides, como ya hemos señalado. En segundo lugar, la descontextualización de la cita puede hacerse más notoria en boca de una figura menor como el esclavo.

⁵⁷ Usa el lenguaje como un medio para degradar a sus interlocutores. El procedimiento vale también con su propia ama, cfr. v. 644-6.

⁵⁸ Retoma palabras de sus interlocutores y las usa para su propio provecho, dejando al descubierto dotes de orador. Repite irónicamente, por ejemplo, el adverbio *σαφέστατα* (v. 46), que antes había usado Crémilo (v. 40); o el mismo verbo que Plutos, pero con connotaciones distintas (v. 11= vv. 58, 62, 111).

⁵⁹ Seguimos a Purdie (1993) en su descripción de los patrones de poder presentes en el discurso cómico. "(...) funniness involves at once breaking rules and 'marking' that break, so that correct

situación de transgresión. Cuando se trata de comicidad verbal, como en este caso, se violan leyes discursivas. Carión manipula las convenciones del lenguaje para su propia ventaja, incluyendo, por ejemplo, tópicos prohibidos como los obscenos y escatológicos. No es el suyo el caso de un hablante inepto del cual los espectadores puedan reírse, sino, por el contrario, deliberadamente invita a la audiencia a reír con él, lo que es una forma de identificarse con ella.⁶⁰

La lengua de la anciana, por su parte, también merece un comentario particular. Aunque en su caso sería arriesgado hablar de idiolecto, la modalidad de la expresión llama la atención de sus interlocutores. Le dice el corifeo:

Ἄλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὰς τὰς θύρας ἀφιγμένη,
ὦ μαιρακίσκη, πυνθάνει γὰρ ὀρικῶς. (vv. 962-3)

La peculiaridad de su estilo discursivo se solidariza con la apariencia añeja. Se configura, de esta forma, un personaje individual, sobre el rol del *alazon* que ejecuta. Habla como una niña y, en el nivel del léxico, el uso de los diminutivos (vv. 982-6) acentúa las grotescas incongruencias del personaje. Las desviaciones lingüísticas están, entonces, al servicio de su caracterización psicológica. Inclusive, jura por Afrodita (v. 1069), como si fuera una jovencita enamorada.

El lenguaje del personaje incluye, las más de las veces, expresiones que valen como frases autocontenidas al servicio del humor. Forman parte de este repertorio las acotaciones del *bomolochos* y la referencias paródicas. No deben adjudicársele al personaje, es más bien el autor el que se expresa a través de ellas.

behaviour is implicitly instated; yet in transgressing *and* recognising the rules, jokers take power over rather than merely submitting to them." (p. 3)

⁶⁰ Desde sus primeras palabras el personaje manifiesta una "conciencia" de superioridad que adelanta a los espectadores la relevancia de su poder discursivo. El servidor "dice las mejores cosas" (v. 3), el amo, en cambio, desde su perspectiva, "está loco" (vv. 2, 12), delira (v. 23) y es "el más tonto" (v. 46).

(...) the joke is uttered by whoever is available, for its own sake, at the moment of Aristophanes' choice, without taking any account of its consistency with the character's cultural or intellectual level. (Dover 1987c: 246).

Salvo excepciones, entonces, el lenguaje no es índice de la "personalidad" del personaje ni de su nivel cultural ni de sus motivaciones psicológicas.⁶¹ No obstante, muchas veces una lectura atenta de las estrategias discursivas, de las formas léxicas o de las estructuras sintácticas, pone de relieve alguna característica dominante que puede ofrecer ciertas pautas interpretativas. En esta dirección, uno podría aducir que el uso frecuente de condicionales en el discurso de Crémilo -una peculiaridad de la sintaxis de su discurso en toda la primera parte de la obra- registra ante los espectadores la precariedad de su plan y el carácter hipotético del mismo. Si tenemos en cuenta que Crémilo no ha debido luchar de la misma forma que otros héroes para imponer su proyecto, las condicionales alertan sobre la percepción de una amenaza, en su caso latente.⁶²

2.1.2. La αἰσχρολογία

La obscenidad lingüística forma parte del lenguaje convencional de la comedia; es uno de sus rasgos más significativos, cuya tradición se remonta a los orígenes rituales y literarios del género (yambografía).⁶³ La totalidad de los personajes de la comedia pueden hacer uso de la lengua obscena y bien podría también considerarse un registro especial dentro de la lengua cómica. Podría adjudicársele un sentido simbólico más profundo, el de articular uno de lo

⁶¹ "The style in which his people are made to express themselves is incompatible with any kind of realism; and more fundamentally, as this consideration of style serves to suggest, the people of Aristophanes per se are not strictly containable within any realistic understanding of human character at all." (Silk 1990: 155)

⁶² Cfr. vv. 39, 208-10, 347, 350, 351, 347, 405, etc.

⁶³ Henderson (1991²) reconoce que en las cinco primeras obras conservadas de Aristófanes las obscenidades juegan un papel primordial. Evidentemente el público disfrutaba de ellas y demandaba la presentación de las mismas. En la comedia nueva, la obscenidad desaparece y es reemplazada por eufemismos e intrigas de corte erótico. El hecho puede explicarse como una adecuación al cambio de gusto de la audiencia, que dejó de requerir este tipo de humor. En los cultos rituales, en cambio, la obscenidad pervivió a través de los siglos.

tópicos recurrentes de la producción aristofánica: el comportamiento natural produce más felicidad que los sistemas artificiales de pensamiento y acción (McLeish 1980: 93).

Plutos, como hemos señalado, presenta una considerable reducción de los elementos obscenos, en sus dos vertientes, sexual y escatológica. La obscenidad forma parte del humor grotesco, y en esta comedia está al servicio de la comicidad del *bomolochos* (vv. 267, 149-59) y en relación todavía con la invectiva personal (vv. 176, 302-15). Carión adereza bufonescamente su *racconto* de la cura de Plutos con comentarios escatológicos, del tipo de los que Aristófanes negaba utilizar:⁶⁴

ὑπὸ τοῦ δέουσι βδέουσα δριμύτερον γαλῆς. (v. 693)

(...) Προσιόντος γὰρ αὐτοῦ μέγα πάνυ

ἀπέπαρδον ἢ γαστήρ γάρ ἐπεφύσητό μου. (vv. 698-9)⁶⁵

La obscenidad desacraliza la narrativa de un hecho milagroso y lo relaciona con elementos de todos los días.

Dentro del vocabulario obsceno, las partes del cuerpo, en sus manifestaciones léxicas literales o figuradas, ocupan un lugar de privilegio y forman parte de una técnica altamente artística en el nivel léxico.⁶⁶ El “cuerpo cómico”, asevera Carrière (1979: 137), rehúsa toda espiritualización o moralización y no tiene otro fin que sí mismo. En *Plutos* son prácticamente inexistentes las nominaciones directas de los órganos sexuales (τῶν ὄρχεων, v. 312; τῶν ὀρχιπέδων, v. 956).

La escena de la vieja y su joven amante ofrece la oportunidad para la explotación del humor obsceno sexual. Los juegos de doble sentido, en el caso

⁶⁴ Cfr. *Avispas*, vv. 56ss; *Nubes* vv. 537 ss., etc.

⁶⁵ En la misma dirección, el v. 706 también en boca de Carión, donde califica a Asclepio de σκατοφάγον y los vv. 617-8 que especifican la forma de festejo de Blepsidemo, ante la inminencia de la cura del dios: (...) τῶν χειροτεχνῶν / καὶ τῆς πενίας καταπαρδεῖν. No puede haber modalidad de expresión más típicamente cómica. Cfr. también el v. 1133.

⁶⁶ Una inmensa cantidad de metáforas sirven para designar los órganos sexuales. Cfr. Henderson (19912: 108ss.). El fenómeno de la obscenidad en el mundo griego debe entenderse como la aceptación de la vida natural: “la joie des rapports physiques, le goût d’ail, de fromage et de vin, les borborygmes, flatuosités et défécations béates.” (Carrière 1979: 136)

especial del joven podrían estar al servicio del retrato del personaje a la par del ridículo de la vieja:

XP. (...) ἡ που καὶ σὺ συκοφάντρια / ἐν ταῖς γυναιξίν ἦσθα; (vv. 970-1): σῦκον designa al órgano sexual femenino.

XP. Οὐ σκαιὸς ἦν ἄνθρωπος, ἀλλ' ἠπίστατο
γραδὸς καπρώσης τὰφόδια κατεσθίεν. (vv. 1023-4)

NE. Βούλει διὰ χρόνου πρὸς με παῖσαι; (v. 1055) en el sentido de juego amoroso.

NE. Ἴκανὸν γὰρ αὐτὴν πρότερον ὑπεπίπτου χρόνον. (v. 1093), el prefijo le da al término su tonalidad obscena.⁶⁷

La aceptación de la obscenidad en el mundo griego como parte de manifestaciones altamente codificadas, en los rituales o en las performances cómicas, no despoja al lenguaje obsceno de su carácter transgresor y provocador. De lo contrario, estaría privado de su gran potencial cómico. En ese sentido, enfatiza la ruptura de las convenciones que la acción del héroe cómico normalmente ejecuta. Vale decir, ratifica la desmesurada libertad del protagonista.

2.1.3. La jerga técnica

Detectar la jerga técnica dentro del vocabulario de un discurso no es una tarea simple. El lenguaje técnico incluye una variedad de lexemas que van desde las palabras que tienen sinónimos en el lenguaje común y, por lo tanto, son altamente específicas y fáciles de deslindar, hasta vocablos que tienen el mismo sentido en el uso particular y en el ordinario.⁶⁸ En *Plutos*, una comedia que trata sobre la cura de una enfermedad resulta previsible que abunden los vocablos que puedan relacionarse con la jerga medicinal y que de hecho son rastreables en el *Corpus Hipocrático*: μελαγχολῶντ', v. 12 (= vv. 366, 903); ὀφθαλμίας, v. 115;

⁶⁷ Cfr. también vv. 1017, 1067 y 1082. En los dos últimos versos la expresión obscena es más abierta.

κυφόν, v. 266; ὑγιαίνειν, v. 364; ποδαγρῶντες, v. 559; νοσήματα, v. 667; ἰάσεται, v. 1087, etc.⁶⁹

Igualmente frecuente resulta el uso de la jerga retórica jurídica. Este fenómeno está ligado a la similitud entre los juicios legales, los discursos de la Asamblea y las representaciones teatrales, similitud que alcanza, además, a los espacios públicos donde estas experiencias se llevaban a cabo. Por otra parte, dramaturgos y oradores, cada uno, se refería al género del otro, a través de símbolos, códigos, vocabulario y paradigmas similares (Ober & Strauss 1990: 270).⁷⁰ En las tres experiencias, el discurso tiene suma importancia.

El drama griego recoge la atracción de su pueblo por la retórica y se construye sobre la base de esta clase de debates, de modo que un género interfiere en el otro.⁷¹ Los discursos teatrales y retóricos, ambos, son artísticos en su construcción y competitivos y políticos en su práctica. La actuación es retórica y la oratoria es histriónica (Arnott 1989).⁷² Oradores y autores teatrales coinciden también en considerarse a sí mismos maestros de su pueblo.⁷³

En este marco, por lo tanto, no interpretamos que la comedia toma prestado el léxico de las cortes, sino que la negociación entre retórica, tanto forense como política, y teatro, tiene un sentido más amplio. En *Phutos* los tecnicismos y

⁶⁸ Un nivel intermedio constituirían las palabras cuyo sentido técnico difiere del de su uso ordinario. Al respecto, ver Dover (1987c: 230).

⁶⁹ Byl (1990) ofrece otros ejemplos, sobre todo extraídos del *racconto* de Carión, en relación con el uso de medicamentos naturales y curaciones. La palabra “médico” (ἰατρός), por su parte, aparece varias veces en el discurso (vv. 11, 406, 407).

⁷⁰ Redfield (1990) considera que el rol de la audiencia en cada una de estas prácticas sociales es distinto. Distingue el papel participativo del público en el teatro, del rol regulativo de la audiencia en los debates.

⁷¹ Entre los trágicos, Eurípides ha mostrado especial preferencia por el tipo de discurso retórico. Desde la oratoria también se transparenta una atracción por la tragedia como paradigma cultural de la sociedad ateniense. “If political rhetoric makes use of the symbols and structures of tragedy, so too tragedy makes use of the symbols and structures of political rhetoric”. (Ober & Strauss 1990: 248)

⁷² La estructura agonal del drama griego podría explicar estos préstamos formales de la retórica pública. En la comedia, el agón constituye una de las partes fundamentales, reemplaza la acción y, como bien ha visto Arnott (1989: 105), también parece inhibirla. Es una forma de juicio, donde la audiencia, o el coro en su representación, ocupa el privilegiado lugar de los jueces. La estructuración del diálogo presenta rasgos peculiares en tanto los contrincantes exponen sus razones ordenadamente. El debate teatral, como el debate legal y político, da cuenta del poder de las palabras. Oradores, políticos y autores teatrales explícitamente declaran su conciencia retórica.

construcciones discursivas típicas de las *rheseis* de los tribunales se encuentran en el preagón y en el agón propiamente dicho –en consonancia con la estructura formal de debate de estas escenas- y en el discurso del informante. En este último caso, la función es caracterizadora de la profesión que el personaje simboliza. Ya hemos señalado que el delator “encarna” una actividad.⁷⁴

No se debe descartar tampoco que las interferencias léxicas como las comentadas produzcan un efecto cómico.⁷⁵

2.1.4. La intertextualidad

La intertextualidad⁷⁶ es un fenómeno típico de la literatura de todos los tiempos y un rasgo fundamental de la literatura griega clásica. En la comedia antigua, el diálogo dramático resulta un complejo juego de préstamos, citas, parodias y plagios, implícitos y explícitos. Vale decir, un entrecruzamiento de códigos diversos. La potencialidad del recurso descansa sobre la buena memoria del público griego, la que permitía la percepción de ecos verbales, visuales y reminiscencias, aun alejados en el tiempo.⁷⁷ Este tipo de dialogismo se desarrolla

⁷³ τὸν ἱερὸν χρόνον δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει / ξυμπαραίνειν καὶ διδάσκειν (*Ranas*, vv. 686-7).

⁷⁴ Los versos ya fueron comentados en otras secciones del trabajo. Ellos son, entre otros, 428, 433, 457, 459-60, 458, 480, 483, 486, 917.

⁷⁵ Sobre interferencias diafásicas, ver Maingueneau (1980).

⁷⁶ El término “intertextualidad” fue acuñado por J. Kristeva por los años sesenta y rápidamente adoptado por la teoría literaria para designar la cualidad de todo texto de ser el producto de un trabajo sobre textos anteriores o contemporáneos. Hubbard (1991) estima que en la comedia antigua el grado de préstamos y reescritura es muy alto. La frecuentes acusaciones entre los poetas por el “robo” de material cómico, como así también la afirmación de ser los primeros en componer algo, son las mejores evidencias para no restringir el fenómeno a los pasajes explícitos de parodia. Podemos también relacionar esta particularidad de la comedia con las frecuentes alusiones del autor a su producción anterior o, inclusive, con la reescritura de piezas completas, casos en que la intertextualidad adopta la forma autorreferencial de la intratextualidad. Sobre la intertextualidad en la práctica poética de la literatura griega desde las épocas arcaicas, ver Hubbard (1991: 33ss.).

⁷⁷ Un interesante análisis social de la problemática ofrece Mastromarco (1994:141-59). Concluye que, de entre el público de Aristófanes, solo una parte menor, “la elite cultural”, decodifica las sutiles tramas alusivas, las metáforas de tradición literaria y los diversos niveles estilísticos de la comedia. El resto sólo podía percibir las alusiones más fáciles y las metáforas banales. De todos modos, la cultura ateniense era esencialmente oral: “On se demande, en effet, comment la parodie littéraire fonctionnait-elle dans les comédies d’Aristophane et de ses contemporains, eu égard au réseau tellement dense et complexe de citations et de demi-citations, de pastiches et d’allusions,

muy especialmente en la llamada paratragedia, que no es ciertamente el único caso de parodia cómica.⁷⁸ Tradicionalmente se ha acentuado el propósito de burla y crítica del citado recurso, pero nada en la parodia obliga a la inclusión del concepto del ridículo.⁷⁹ La paratragedia ha sido reconocida como una fuente de autoridad para el reconocimiento del género cómico.⁸⁰ Vale decir que los propósitos de la manipulación de la tragedia exceden el objetivo satírico. Por otra parte, la ironía, componente esencial de la parodia por medio del cual se alcanza la distancia crítica, opera en la duplicidad del sentido y produce, por lo tanto, efectos complejos a la hora de la interpretación, determinada fuertemente por el contexto.

La comidad del recurso reside en la transcontextualización de un discurso considerado serio en un contexto inadecuado. En algunos casos la imitación abarca un estilo, logrado por la especificidad de un léxico, la entonación, el ritmo y/o la construcción sintáctica. En otros, la mimesis también alcanza a la configuración de un personaje o a la factura de una escena en general.

empruntés à de nombreux ouvrages antérieurs et contemporains. La culture littéraire et théâtrale du public de l'époque ne fait aucun doute. Mais quels en furent les moyens? Certains l'expliquent par des capacités extraordinaires de mémorisation." (Kowsan 1983: 97)

⁷⁸ Linda Hutcheon (1985), de cuya definición nos hacemos eco, define la parodia como un procedimiento de transcontextualización, una repetición con distancia crítica. Se caracteriza por dos rasgos fundamentales: la intertextualidad y la autorreferencia (metadiscursividad).

⁷⁹ La etimología del vocablo ilumina sobre la ambigüedad del recurso. Las acepciones aparentemente inconciliables de la preposición *para* ("en contra de" y "al lado de") coinciden con la fuerza ambivalente de la parodia, a la vez conservadora y revolucionaria. Cuando se incorpora un texto ajeno a un nuevo discurso, aunque haya un acuerdo tácito de crítica, existe también un reconocimiento implícito de ese texto; se inscribe continuidad con distancia crítica, evaluativa (Hutcheon 1985).

⁸⁰ Nos referimos a Foley (1993), cuyo análisis de la parodia trágica en *Acarnienses* demuestra que la función de la parodia exige una adecuación y evaluación en cada texto en particular. Foley sigue a Pucci (*Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche*) en la distinción entre parodia (burla o crítica al estilo trágico) y paratragedia (uso del estilo trágico para expresar ideas cómicas). Quizá la diferenciación no sea necesaria si se redefine el concepto en relación con la práctica aristofanesca. De todas formas, vale la observación de Platter (1993) de que la parodia trágica resulta un modo de reclamar para la comedia la competencia de juzgar a la tragedia de una manera que no se puede juzgar a sí misma.

Las líneas paratrágicas señaladas por los comentadores de *Plutos* son muy numerosas.⁸¹ Nosotros hemos hecho hincapié en la estructuración paratrágica de toda la narrativa de la comedia, que se genera a partir de la voz profética del Apolo Pitio, cuyo oráculo reproduce casi de manera literal las palabras del dios en el *Ion* euripideo, que encaminan a su hijo a la tutoría de Xuthos:⁸²

XO. Ὅτῳ ξυναντήσειεν ἐκ θεοῦ συθείς
πρώτῳ πόσις σός, παῖδ' ἔδωκ' αὐτῷ θεός. *Ion* (vv. 787-8)

XP. ὄτῳ ξυναντήσαιμι πρότον ἐξίων,
ἐκέλευε τούτου μὴ μεθίεσθαι μ' ἔτι,
πέθειν δ' ἔμαυτῷ ξυνακολουθεῖν οἴκαδε. *Plutos* (vv. 41-3)

Hemos señalado, también, que gran parte de las parodias trágicas surgen del discurso o comportamiento del esclavo. Carión cumple el papel del *bomolochos* y la paratragedia forma parte, entonces, de los recursos utilizados con esta finalidad cómica. Por otro lado, toda su confección dramática es altamente paratrágica. Si las dudas del esclavo acerca de la sabiduría de Apolo (vv. 8-12) reproducen, a manera de eco, los reproches que los personajes de Eurípides elevan al mismo dios y que ponen al descubierto el escepticismo general de la época,⁸³ entonces toda la acción de *Plutos*, impulsada por el oráculo, puede connotarse negativamente a partir del reconocimiento de esta vinculación. Por esta razón, *Plutos* ahonda en la relación Eurípides/Aristófanes,

⁸¹ Rau (1967: 207-9) encuentra relaciones paratrágicas de los siguientes versos: 1-7, 8ss., 40ss., 114s., 203, 213, 415s., 419, 476, 541, 601-5, 627-43, 660s., 681, 759, 771-8, 788, 806, 819, 853, 935, 945, 959-70, 1127, 1151. Remitimos a sus identificaciones y comentarios.

⁸² Para Rau (1967) los versos en cuestión no constituyen ninguna parodia, sólo una imitación literaria común, en razón de que la comicidad sólo surge de la incongruencia de la paradójica situación de seguir a un ciego y no del préstamo en sí. Por lo demás, abundan las referencias a oráculos en las obras de Aristófanes. Normalmente son presentados en una forma y metro particular, contienen frases de oráculos reconocidos y dan lugar a los absurdos y las bromas. No todos provienen de la misma fuente. Cfr. *Caballeros*, vv. 61, 123, 997-1000, 1003, 10015-20, 1031-4; *Paz*, vv. 1070-1, 1095, 1119, *Lysistrata*, vv. 770-6; *Avispas*, vv. 158-60, *Aves* 967ss. Sobre oráculos y adivinos, ver Smith (1989).

⁸³ Cfr. *Andrómaca*, vv. 1161ss.; *Electra*, vv. 971-2; *Orestes*, vv. 285, 417, 591ss.; *Ion*, v. 916. (Rau 1967). Por el contrario, también hay quienes postulan que Aristófanes presenta los oráculos délficos con más respeto que los provenientes de otras fuentes como Bacis o la Sibyla. Smith (1989) considera que el comediógrafo sólo objeta las fuentes de la adivinación, el fraude de los *chresmologoi* y la manipulación de los oráculos. En *Plutos* las diferencias de opinión entre Crémilo y Carión serían sólo de interpretación, pero el oráculo estaría presentado en forma acrítica. Se

relación que supera el antagonismo y la resistencia a un estilo innovador, para volverse una identificación, producida por la íntima familiaridad con la obra del más discutido de los trágicos.

La *rhexis* del mensajero, un género discursivo en sí mismo, también sigue el modelo euripideo, aunque con no pocas expresiones “à la Sophokles” (Rau 1967:166). Especial conexión con el trágico se expresa en los versos 635-6, ecos del *Fineo*, cuyo argumento guarda algunos puntos de contacto con *Plutos*.⁸⁴ Las solemnes frases trágicas con las que el esclavo adereza su relato también se valen de la ironía explícita y buscan el efecto de lo *aprosdoketon* (vv. 628, 681, 759).

La parodia no se ciñe exclusivamente al género trágico. El ditirambo tiene su espacio de burla propio en la párodos. Recordemos que esta imitación alcanzaba a unos pocos elementos léxicos del primer par estrófico y a la estructuración del canto en general.⁸⁵

Se han detectado, además, citas de frases populares como:

“Πάλαι ποτ’ ἦσαν ἄλκιμοι Μιλήσιοι” (vv. 1002, 1075)⁸⁶

o frases proverbiales como:

Διὰ δακτυλίου μὲν οὖν ἐμέ γ’ ἄν διελκύσαις (v. 1036)

Dentro del fenómeno de la intertextualidad también deben considerarse todas aquellas frases extraídas de la opinión común y que forman parte de un sustrato ideológico popular. Nos referimos a la mayor parte de las afirmaciones

involucra a Apolo con el proyecto (v. 214) y Crémilo y Carión invocan a Apolo tutelar (vv. 359 y 854) sin “intenciones” paródicas.

⁸⁴ Las leyendas acerca de Fineo, rey de Tracia son numerosas y confusas. No obstante, en casi todas ellas es una constante la ceguera del héroe, a cambio del don de la profecía. Una de las versiones, acusa a Fineo de haber cegado a sus propios hijos, Plexipo y Pandión, instigado por su nueva mujer, Idea, hija de Dárdano.

⁸⁵ Ver Capítulo I. “Die mimetische Darstellung des Dithyrambos in dieser Umgebung (arme Bauern) und dieser (Wechselgesang zwischen einem Sklaven und den Bauern) enthält eine komische Pointe: die Umgebung steht in gewolltem Kontrast zum dithyrambischen Substrat” Zimmermann (1987a: 59).

⁸⁶ Explica el escoliasta (*sch. Rav.* 1002): los Milesios tenían un gran poder, al punto de que el que se aliara con ellos siempre vencía al enemigo. Polycrates de Samos, deseoso de estar de su parte en la guerra, consultó al oráculo acerca de su propósito, a lo cual recibió como respuesta la frase citada en *Plutos*.

acerca de la pobreza y de la riqueza. Las más evidentes: la idea de que la riqueza es ciega (Τυφλὸς γὰ ὄντως ἐστί; v. 403) o cobarde (λέγουσι πάντες ὡς / δειλότατόν ἐσθ' ὁ πλοῦτος, vv. 202-3) y que la pobreza es hermana de la miseria (Οὔκουν δήπου τῆς πτωχείας πενίαν φαμὲν εἶναι ἀδελφὴν; v. 527).

El intertexto, como ha quedado demostrado, es extremadamente amplio y aun en aquellos casos donde la identificación es certera, permanecen inaprehensibles las connotaciones y proyecciones significativas de la mayor parte del texto parodiado.

2.2. Tópicos y redes de sentido

La frecuencia con que ciertos lexemas recurren a lo largo del diálogo o en escenas dialogadas autocontenidas favorece a la cohesión discursiva y repercute en los efectos de sentido de la comedia. De esta forma, la repetición inusitada de vocablos relacionados con la noción de “salvación” (*soteria*), fue interpretada como un dejo residual de los patrones rituales del género (cfr. Pappas 1987). En *Plutos*, sin embargo, el análisis sémico manifiesta que el adjetivo *soter* aparece siempre vinculado con la figura de Zeus y no con héroe de la comedia, como hubiera sido esperable. La ironía de la calificación del epíteto reside en el hecho de que, lejos de ser alabado, se señala a Zeus como el responsable de la miseria humana y finalmente es destronado.⁸⁷

En consonancia con el tema de la pieza, encontramos en los conceptos de χρηστός y πονηρός la red de sentido sobre la cual se expande la ideología de la comedia. En razón de que “el vocabulario de un discurso está condicionado por su tipo, el nivel de lengua en que se sitúa, su destinatario y las condiciones de producción” (Maingueneau 1980: 73-4), analizaremos sus relaciones en los ejes sintagmático y paradigmático, junto con las inferencias sociolingüísticas de ambas formas léxicas.

2.2.1. Χρηστός/πονηρός

Desde las primeras líneas de la comedia se establece la oposición semántica entre los conceptos de χρηστός y πονηρός, vocablos de variadas acepciones.

Los diccionarios⁸⁸ informan que χρηστός deriva de χάομαι y puede aplicarse tanto a cosas como a personas. En un sentido práctico, significa “útil”, “servicial”; en un sentido moral, en cambio, se opone a κακός, πονηρός, αίσχρὸν y λυπρός. Designa a algo bueno en su propósito o efectivo en su realización. Referido a personas puede traducirse, según el contexto, por “valiente”, “bueno” u “honesto”. En relación con un ciudadano designa a alguien útil o fuerte para la ciudad. Aparece frecuentemente en epitafios y es sinónimo de ἀγαθός.

Πονηρός, por su parte, también se proyecta sobre varios campos semánticos y, consecuentemente, su significado varía. Por ejemplo, en un sentido físico significa “oprimido por tormentos”; referido a cosas, en esta misma dirección, puede traducirse por “doloroso”. En un sentido práctico significa, “sin uso”, designa algo que no sirve para nada y en un sentido moral equivale a “sin valor”. También tiene, como χρηστός, connotación política: designa a los ciudadanos maliciosos, cobardes y opuestos a los καλοὶ κἀγαθοί.

Veamos, ahora, el perfil semántico de ambos conceptos en el uso, sus grados de equivalencia y oposición.

En *Plutos*, la carga semántica de χρηστός resulta abarcativa (hiperónimo) de θεοσεβής (“piadoso”) y δίκαιος (“justo”)⁸⁹ (v. 28) y el concepto se asocia a lexemas que designan un destino adverso (ταλαιπώρος). El hombre χρηστός está caracterizado por dos experiencias de vida: el sufrimiento, literalmente, el “irle mal” (κακῶς ἔπραττον, v. 29) y la pobreza (πένης, v. 29)⁹⁰.

⁸⁷ Cfr. vv. 877, 1175, 1186, 1189. David (1984) también repara en este rasgo léxico.

⁸⁸ Cfr. Liddell & Scott (1978) y Chantraine (1980).

⁸⁹ Sobre las nociones de piedad e impiedad y su relación con el concepto de lo justo, ver Bruit Zaidman & Schmitt Pantel (1992, 11).

⁹⁰ La misma idea en el v. 219 (ὅσοις δίκαιοις οὖσιν οὐκ ἦν ἄλφιστα), vv. 503-4 (πολλοὶ δ' ὄντες πάνυ χρηστοὶ/πράττουσι κακῶς καὶ πεινώσιν μετὰ σοῦ τε τὰ πλεῖστα σύνεισιν.). Con la curación de *Plutos*, los honestos se enriquecerán y obtendrán felicidad (vv. 751-6).

Los χρηστοί se oponen (en forma complementaria, no solidaria) a los ricos (ἐπλούτουν, v. 30), representados por los ladrones de templos (ἱερόσυλοι, v. 30), los oradores (ῥήτορες, v. 30), los delatores (συκοφάνται, v. 31) y los malvados (πονηροί, v. 31).⁹¹ Más adelante la serie se abrevia y se incluye a todos los perversos entre los τοιχωρύχοι ⁹² y los πονηροί (vv. 869 y 939). La misma relación se establece cuando se vincula el πονηρός al astuto, al injusto y al insensato (πανούργον, ἄδικον, ὑγιᾶς μηδὲ ἔν, v. 37). La persistencia de πονηρός en todas las enumeraciones lo acercaría a la categoría del hiperónimo, pero muy pocas veces aparece solo (v. 502).

Desde el prólogo, entonces, y a lo largo de toda la comedia, se asocian dos concepciones de tipo esencialmente económico, como la riqueza y la pobreza, con dos conceptos de tipo moral: honestidad y perversidad. Puede decirse que ésta es la red más importante del funcionamiento semántico del texto.

Enunciadas siempre a manera de *gnome*, las fronteras entre ambos campos parecen rígidas e infranqueables. En un primer momento, la propia Riqueza personificada se hace cargo de la relación que se le adjudica con los malvados. Por su lado, justos, sabios (hábiles) y prudentes (δικαίους, σοφούς, κοσμίους, v. 89) solidariamente vinculados, se enfrentan a los perversos (πονηρούς, v. 96). Nuevamente los justos se asocian a los honestos (χρηστούς, v. 93) y, por el uso solitario de δίκαιος en el v. 97, ambas formas léxicas pueden considerarse sustitutos semánticos.

Riqueza y perversidad se presentan en una relación de causa y efecto:

ΠΑ. (...) ἤνικ' ἄν δέ μου
τύχως ἄληθῶς καὶ γένωνται πλούσιοι
ἀτεχνῶς ὑπερβάλλουσι τῇ μοχθηρίᾳ. (vv. 107-9)

Χρηστός, por su parte, no pierde su acepción clasista. En los vv. 155-6 designa a los muchachos de buenos recursos. La ironía de su uso es evidente. Califica a quienes son presentados como acomodados, pero perversos, y entra en

⁹¹ La enumeración podría leerse como una forma de representación de distintos sectores sociales: los ladrones de templos serían los perversos en un sentido religioso, los oradores, los perversos en la política, los delatores, en las cortes y πονηροί incluiría al resto de la población.

contradicción, por lo tanto, con la designación moral del concepto, adoptada por la comedia.

La solidaridad semio-lexical que el drama crea también se quiebra en otros momentos del diálogo. Cuando Crémilo sostiene que la pobreza hace a los hombres ladrones (v. 597), deshace la relación vincular entre “pobres” y “honrados”, y “ladrones” y “ricos”, relación que se había instalado como una verdad en el discurso.⁹³

La *sycophantia*, mencionada previamente como una especie dentro de los *πονηροί* (v. 31), reclama su inclusión dentro de los *χρηστοί* (vv. 900-1). Es muy común que en el enfrentamiento de dos grupos antagónicos, cada una de las partes fundamente su posición sobre la base de las mismas premisas, para lo cual cada uno se apodera del vocabulario del adversario. Carión y el justo ratifican la pertenencia del *sycophantes* al grupo de los *πονηροί* (v. 862).

Hay otros ejemplos contradictorios menos significativos. Los ancianos coreutas fueron convocados, a expreso pedido de Crémilo, para que, en su calidad de justos (v. 219), compartan parte de la riqueza. Sin embargo Carión los apela *πονηροί* (v. 265), muy probablemente en búsqueda del efecto humorístico.⁹⁴ La vieja, por su parte, caracteriza al amante como un joven “pobre, pero honrado” (*πενιχρὸν μὲν, ἄλλως δ’ εὐπρόσωπον καὶ καλὸν / καὶ χρηστὸν*, vv. 976-7). El δέ adversativo transparentaría la incompatibilidad entre pobreza y honradez, desarmando de este modo el presupuesto de la pieza.

⁹² Etimológicamente significa "perforador de paredes" y alude a la modalidad de robo.

⁹³ Olson (1990) también coincide en la observación de que el lector tropieza con una notable inconsistencia en el modo en que se combinan el carácter de los hombres y el concepto de la riqueza. Por momentos, parece que los hombres tuvieran naturalezas individuales fijas, que no pueden transformarse por determinadas circunstancias económicas. Por ejemplo, Crémilo es *χρηστός*, no porque no sabe cómo enriquecerse, sino porque no es perverso y no quiere serlo. En esta concepción, los buenos son necesariamente pobres y los malos necesariamente ricos. La misma inmovilidad es aplicable a personajes como el hombre justo y el *sycophantes*; su naturaleza moral no cambia, sólo su condición económica. Otras veces, en cambio, la riqueza parece moldear la naturaleza humana. Entonces, la gente es buena sólo hasta que se enriquece (vv. 107-9, 567-70). Estas dos concepciones son el fundamento de dos tesis que serán cardinales en la ideología de la comedia: por un lado, los pobres no merecen su destino, por el otro, la riqueza no es algo positivo.

⁹⁴ Un uso similar puede asignársele al *poneros* que designa a Plutos (v. 127).

Χρηστός, además, también se utiliza como calificativo aplicado a un discurso (Ἄρ' ἀγγέλλεται / χρηστόν τι; v. 641-2); la expresión equivale a “una buena noticia”. En los mismos términos, el coreuta ve a Carión como un mensajero lleno de algo bueno (Φαίνει γὰρ ἦκειν ἄγγελος χρηστοῦ τινος, v. 632), independientemente de su calidad ético-económica.⁹⁵

La oposición χρηστός-πονηρός, no es nueva en Aristófanes. Por el contrario, ambos conceptos forman parte del repertorio de vocablos políticos y sociales que cita de Ste. Croix (1972: 358s.) en su afán de delinear la actitud política del autor. En *Ranas* (vv. 1454-7), los términos en cuestión designan los dos tipos de hombres dedicados a la política. El pasaje critica la actitud de los atenienses que, contra lo deseable, odian a los χρηστοί y se valen de los πονηροί. A menudo se expresa la misma idea con términos similares. En *Caballeros* (vv. 181, 185-93, 222-9, 334-7, 738-40), por ejemplo, también el καλὸς κἀγαθὸς se presenta idealizado y el político exitoso, en cambio, es calificado de πονηρός, no χρηστός τοῦς τρόπους (v. 192). El mismo contraste χρηστοί-πονηροί que aparece en *Ranas* (vv. 1454-7), se observa en *Caballeros* (vv. 1274-5) y la oposición πονηροί-καλοὶ κἀγαθοί de *Ranas* (vv. 718-33) se produce en *Caballeros* (vv. 185-6) (de Ste. Croix 1972: 358). Estos ejemplos, en su totalidad, describen a los personajes de la política, y han servido de fundamento para encasillar a Aristófanes como un defensor de las clases aristocráticas (Sommerstein 1984).

Ahora bien, en el uso político-social de ambos términos, socialmente muy extendido, no se pierde la connotación axiológica. Los espectadores reconocerían en ellos la representación léxica de dos grupos sociales antagonistas. Es comprobable este uso en textos de autores más o menos contemporáneos con Aristófanes, como el historiador Tucídides, los filósofos Platón y Aristóteles,

⁹⁵ De manera similar, χρηστός califica a una forma de comportamiento (v. 630).

oligarcas como el Pseudo Jenofonte y oradores como Isócrates y Demóstenes, entre otros.⁹⁶

Evidentemente los griegos percibían con claridad estos dos componentes de la sociedad ateniense, a los que designaban con una llamativa riqueza léxica. Austin & Vidal-Naquet (1986) observan que el uso indiferenciado de vocablos como ἄριστοι, ἐσθλοί, εὐγενεῖς, γενναῖοι, γνώριμοι, καλοικάγαθοί, χρηστοί, χαρίεντες, βέλτιστοι, torna imposible la tarea de asignar a cada uno de ellos un matiz distinto. En época de Aristófanes, todos parecen designar a la minoría acomodada de Atenas. La utilización del término χρηστός como término socio-político es un fuerte índice de la asimilación implícita de cualidades morales a las clases sociales. De la misma forma que πονηροί es un concepto identificable con πλῆθος, δῆμος, ὄχλος, κακοί, δειλοί y χείρονες.

En la *Constitución de los Atenienses*,⁹⁷ panfleto político escrito hacia el año 430 por el viejo oligarca (Pseudo Jenofonte), un adversario de la democracia, los πονηροί son equiparados a los πένητες (pobres), δημοτικοί (los del pueblo) y χείρους (peores). Enfrentados a ellos se nuclean los bien nacidos (γενναῖοι), los ricos (πλοῦσοι), los mejores (βέλτιστοι), los buenos (χρηστοί) y afortunados (εὐδαίμονες). (I 2, 4-5, 13-14, II 10 etc.).

Entre los oradores, Isócrates, desde una perspectiva elitista, afirma que los atenienses han dejado de servirse de los nobles, para hacer uso de los πονηροί; lo que parece ser el eco del Aristófanes de *Ranas*, antes comentado. En este desarrollo, los términos se insertan en un paradigma sociopolítico, no exclusivamente moral:

(...) τοῖς μὲν καλοῖς καγαθοῖς τῶν ἀνδρῶν καὶ μεγάλην τὴν πόλιν ποιήσασι διὰ τὰς δυναστείας ἐφθόνησαν, πονηρῶν δ' ἀνθρώπων καὶ μεστῶν θρασύτητος ἐπεθύμησαν, (...) (*Antidosis* 316-7).⁹⁸

⁹⁶ No se nos escapa la distancia cronológica entre Aristófanes y Aristóteles o Demóstenes. Sin embargo, se ha postulado una cohesión ideológica entre el siglo V, al menos en sus últimos años, y al siglo IV ateniense.

⁹⁷ También traducida como *República de los Atenienses*.

⁹⁸ En *Areopagítico* 21-22, Isócrates opone *chrestoi* a *poneroi*, pero, a nuestro juicio, los términos no responden a una clara distinción social, sino más bien ética. En *Antidosis* 99-100, creemos entender que se plantea la posibilidad de que un ἀγαθός se comporte como un πονηρός, con lo cual la valoración ética de la nobleza queda desarticulada.

Si tenemos en cuenta que la riqueza era uno de los componentes esenciales de la *kalokagathía*, es aceptable la ecuación ricos=buenos en las obras tempranas del comediógrafo. Desde esta perspectiva, *Plutos* marcaría un despegue ideológico radical con respecto a las comedias que le preceden.⁹⁹ Sin embargo, la selección de pasajes aristofánicos ofrecida por de Ste Croix (1989) deja de lado otra gran cantidad de líneas, cuya proyección ética sería precisamente la contraria: se condena a los ricos y se favorece a los pobres.¹⁰⁰

A nuestro entender la confusión se genera al identificar dos categorías sociales claramente escindibles entre los griegos. Nos referimos a la categoría de *status* y a la de “clase”. Como observa Ober (1989: 248 ss.), el *status* se define por el dinero, pero también involucra otros atributos, como el de nacimiento y el de la ocupación. Resulta una condición más amplia que la de “clase” y está ligada específicamente a la conciencia. Se consensuaría socialmente el lugar que ocupa una persona en la jerarquía según su ascendencia y su ocupación.¹⁰¹

The standing of an Athenian in the eyes of his fellows and his ability to influence their actions were certainly based in part upon the wealth he controlled. But there were very wealthy (and highly educated) persons living in Athens who were not citizens. (Ober 1989: 248-9)

Sólo si confundimos clase con *status*, podemos considerar que *Plutos* se aparta ideológicamente del resto de las comedias de Aristófanes. En esta última comedia, “rico” es una categoría de clase y no hay necesidad de seguir asociándola a los *καλοικαγαθοί*, una categoría esencialmente de *status*. La condena a los ricos no contradice el ensalzamiento de los nobles. Para la época

⁹⁹ En *Plutos*, como hemos señalado, la riqueza se asocia mayormente a la corrupción (vv. 30-1, 35-8, 45ss., 352-90, 502-3, 569, 754-6, 774-81) y *χρηστός* y *πονηρός* abastecen una mayor variedad semántica.

¹⁰⁰ Cfr. Cap. V. Heath (1987) discute la posición de de Ste Croix y ofrece nuevos ejemplos. Nos resulta controvertida su interpretación acerca del uso de *χρηστός* o *καλοικαγαθός*, aplicados a *πολίτης* y sus conclusiones acerca del criterio de excelencia del ciudadano: no incluye dinero y educación aristocrática necesariamente (*Acarnienses* vv. 595-7, *Paz* v. 910, *Thesmoforiantes* vv. 830-43). Incluso en *Caballeros*, el uso de *καλοικαγαθός* en el pasaje de los vv. 225-8 tiene para Heath una connotación predominantemente moral: la calidad de ser un buen ciudadano.

¹⁰¹ Ober (1989) llama la atención sobre el uso de esta distinción (*status/clase*) en *La Política* de Aristóteles. Allí, la descripción de la oligarquía y la aristocracia está basada en la diferencia entre estados gobernados por aquellos que son meramente ricos y estados gobernados por aristócratas de nacimiento, más valiosos para dominar.

de nuestra comedia, la riqueza deja de ser la prerrogativa de la *kalokagathia* y, en consecuencia, condenar moralmente a los ricos no implica necesariamente hacer lo propio con la aristocracia.

Una última observación a esta discusión de la crítica: desde una perspectiva moderna, los valores de la aristocracia, en su gran mayoría, parecen incompatibles con el principio de igualdad política de la democracia ateniense más radical. Pero nada más alejado del sistema de valores y creencias griegos. Aunque el crecimiento de la democracia generó numerosos cambios en el rol de la aristocracia en el gobierno de la *polis*, ciertas concepciones de la ideología aristocrática, como la creencia en la herencia de cualidades morales y la convicción de que ciertos individuos merecen privilegios especiales por su condición de nacimiento, sobrevivieron a los cambios políticos.¹⁰²

2.2.2. Hablar, decir, explicar

En toda la primera parte de la comedia, el desarrollo de la acción de *Plutos* repite un esquema de funcionamiento idéntico: un personaje guarda celosamente la información que otro desea conocer. Sólo por medio de la persuasión, o la violencia, el secreto sale a la luz y la comedia progresa. El oráculo de Apolo marca el contorno de la historia y, de alguna manera, determina esta relación

¹⁰² Una prueba de la influencia de los valores aristocráticos es el evidente deseo de los políticos atenienses de autorretratarse como aristócratas, y el uso de terminología que responde al código del *ethos* aristocrático. Loraux (1986: 52-6) sugiere que el despliegue de una lengua aristocrática en la oración pública por los muertos en la guerra demuestra que la democracia no dispone de un lenguaje propio. Coincide en este sentido con Austin y Vidal-Naquet (1986), quienes señalan que los valores aristocráticos en la Atenas clásica no tuvieron competencia. Ober (1989) ofrece una explicación más detallada del fenómeno. No niega que los valores aristocráticos fueron incorporados en la ideología política de la Atenas democrática. Sin embargo, su *ethos* y su terminología aristocrática no suprimió los ideales igualitarios. La ideología popular se apropia de ellos, los "transvalúa". Las personas excluidas de un *status* superior ya no son más los ciudadanos inferiores, sino los no-ciudadanos (esclavos y metecos). Por otra parte, el *demos* retiene para sí el poder de aprobar a la elite, en tanto sus propiedades sean compartidas con las masas y demuestren ser beneficiosas para el cuerpo ciudadano.

entre lenguaje y poder, tan evidente en el discurso de la profecía:¹⁰³ domina el que guarda silencio. Recordemos que también los oráculos están llenos de significados callados, y el inquisidor está a merced del preguntado.¹⁰⁴ Crémilo pregunta a Apolo sobre el futuro de su hijo; Carión quiere conocer la respuesta del oráculo; Crémilo y Carión demandan a Plutos la revelación de su identidad; los coreutas interrogan a Carión por qué han sido convocados y Blepsidemo inquiriere si verdaderamente Crémilo ha enriquecido. Con excepción de Apolo, cuya ambigüedad siempre deja lugar a dudas, los interrogados retienen la información, para molestia e impaciencia de sus interrogadores. Inclusive el arribo de Penía y el descubrimiento de su identidad parece responder al mismo procedimiento dramático. Después del agón, la técnica cambia. La existencia de dos discursos de mensajero son más que una prueba en tal sentido.

Todo drama progresa y se sostiene por actos de habla, pero en *Plutos*, en virtud de la modalidad del desarrollo de la acción que hemos apuntado, las acciones de decir, informar, saber, preguntar, alcanzan una inusitada relevancia, que se pone de manifiesto en la significativa frecuencia de estos vocablos en el nivel léxico. Nuestro fichaje (lingüístico, más que conceptual) -sin duda incompleto-, se atiene a exponer la diversidad de verbos que remiten a estas acciones mencionadas.

La circunstancia de la enunciación en la que se inscribe el oráculo pitio parece determinar algunos aspectos de la comedia. En principio, se privilegia el canal auditivo como fuente para el conocimiento. Todos los que se acercan a la casa de Crémilo lo hacen porque han escuchado acerca de su riqueza o de la curación de Plutos. De esta forma, los hechos de habla se van encadenando unos tras otros: Crémilo cuenta lo que le dijo el Oráculo y Carión informa a los campesinos lo que le dijo Crémilo, Blepsidemo, por su parte, refiere el rumor de los clientes en las barberías. Los personajes reproducen en su discurso, las

¹⁰³ El lenguaje de la profecía era respetado en el mundo griego como un lenguaje de valor excepcional, como portadora de una especial autoridad (cfr. Bushnell 1988).

¹⁰⁴ Observamos que es una relación de fuerzas opuesta a la que podía generarse en los debates públicos.

palabras de los otros. El pasaje siguiente es un buen ejemplo de lo que venimos diciendo:

ΚΑ. Οὐκ οὐν πάλαί δή που λέγω; Σὺ δ' αὐτὸς οὐκ ἀκούεις.
 Ὁ δεσπότης γὰρ φησὶν ὑμᾶς ἠδέως ἅπαντας
 ψυχροῦ βίου καὶ δυσκόλου ζῆσειν ἀπαλλαγέντας.
 ΧΟ. Ἔστιν δὲ δὴ τί καὶ πόθεν τὸ πρῶγμα τοῦθ' ὃ φησὶν; (vv. 261-4)

“Decir,” entonces, no se limita a describir una acción; al mismo tiempo se constituye en objeto de la misma. No es extraño, por lo tanto, la construcción repetitiva y tautológica de algunos versos:

Λέγ' ἀνύσας ὃ τι φῆς ποτε. (v. 349)

Una clasificación provisoria podrá dar cuenta de la variedad asombrosa de los *verba dicendi*. Para significar “hablar”/“decir” se usa preferentemente λέγω en todos sus tiempos¹⁰⁵: vv. 40, 57, 59, 62, 67, 71, 77, 107, 127, 143, 261, 343, 346, 349, 395, 432, 472, 487, 548, 552, 637, 637, 647, 648, 650, 670, 705, 800, 876, 887, 926, 941, 966, 974, 988, 998, 1001, 1074, 1099, 1106, 1100, 1052, 1092, 1161, 1190; y, unas pocas veces, algunos de sus compuestos: καταλέγω, (vv. 86, 555) y ἀντιλέγω (v. 488).

Traducible también por “decir”/“afirmar”, el verbo φημί se usa reiteradamente: vv. 59, 82, 117, 149, 262, 264, 349, 549, 579, 595, 723, 1018, 1032, 1042, 1074. Φάσκω (también “afirmar”) aparece notoriamente menos (vv. 1020, 1026).

Φράζω designa, en cambio, la acción de “hablar explicando”: vv. 19, 46, 52, 56, 62, 65, 83, 401, 539, 749, 843, 1027, 1090, 1171.

Muchos de los versos consignados forman parte de contextos de órdenes explícitas o implícitas. Los personajes presentes en escena requieren a los que ingresan que hablen inmediatamente: vv. 86, 401, 998, 1100, 1106, etc. Parte de la expectativa de la comedia se genera, como ya hemos señalado, porque el performativo no alcanza su efecto perlocutorio y los personajes tienen la prerrogativa de callar.

¹⁰⁵ Incluimos las formas del futuro ἐρῶ, del aoristo εἶπον y del perfecto εἶρηκα.

Λέγω, φημί y φράζω abastecen la expresión de preguntas, respuestas, anuncios, quejas; muchas veces son asimilables semánticamente y se sustituyen unos a otros indiferenciadamente. A la par se consignan los verbos más específicos: “preguntar”: ἐπέρομαι (v. 32), πυνθάνομαι (v. 36), ἐκπυνθάνομαι (v. 60), ἐπερωτάω (v. 902), responder λάσκω (v. 39), ἀποκρίνω (v. 902), notoriamente en menor medida.

Otra serie de verbos de decir informan acerca de la modalidad de la expresión. Es el caso de “gritar” -ἐγκράζω (v. 428), κράζω (v. 722) βοάω (vv. 722, 934), ἀναβοάω (v. 639), ἐπικρούω (v. 548)-, “gruñir como un cerdo” -γρύζω (vv. 454, 598)- o “hablar como un niño” - ὑποκορύζω (v. 1111). Señalan a la vez timbre e intensidad de la voz.

Algunos otros términos instruyen acerca de lo que se dice, del objeto del discurso. Tienen una fuerte carga valorativa y pueden resultar insultos o halagos: “decir tonterías, sandeces” -ληρέω (v. 508) y φλυαρέω (vv. 360, 575)- “pronunciar palabras de buen agüero” -εὐφημέω (v. 758). Otros focalizan la intencionalidad del hablante (modalidad de la enunciación). Por ejemplo, el hecho de “anunciar” (“traer información”) aparece reiteradas veces y expresado con distintos verbos: ἀγορεύω (v. 102), ἀγγέλλω (vv. 641, 762), ἀπαγγέλλω (v. 766). Dentro de la misma categoría, παραγγέλλω (v. 669), “ordenar” y ὑπαγορεύω (v. 997) “sugerir”. Podríamos incluir también dentro de este grupo ἐπαινέω (v. 745), “alabar”, y λοιδορέω (v. 456), “insultar”, junto con los verbos de la jerga judicial: κατηγορέω (vv. 376, 1039, 1073) y ἐλέγχω (v. 574). La intención de una convocatoria, por su parte, se expresa con la palabra καλέω (vv. 222, 602, 964, 1103, 1127).

La manifestación de las quejas y los lamentos pertenecen a un fondo común de formas léxicas de la comedia: κλαίω (vv. 162, 572) y οἰμώζω (v. 58). Finalmente, registramos el más específico de los actos de habla, el de la persuasión, expresado en los verbos ἀναπείθω (v. 573) y πείθω (v. 600).

Si los personajes conocen porque han escuchado, de acuerdo con la situación descrita en un primer momento, entonces, como es previsible, el

rumor, también tiene su espacio discursivo: φασι (“se dice” v. 153), ὡς λέγουσι (v. 346), λόγος ἦν (v. 337) aluden a esta circunstancia.

Por otra parte, frases clisés demuestran, en su origen, una relación causativa entre la expresión y la coördura. Tener razón equivale a hablar bien: Καλῶς λέγεις (vv. 481, 1092), Εὖ λέγεις (v. 800); la insania mental se pone de manifiesto en la expresión sin sentido (“decir tonterías”): ξυνθιασώτα τοῦ ληρεῖν καὶ παραπαίειν (v. 508).

La palabra también puede causar dolor:

Καὶ τίς δύναιτ' ἄν μὴ βοᾶν ἰοῦ ἰοῦ
τοιαῦτ' ἀκούων; (v. 478-9)

metafóricamente, hasta los insectos y los arácnidos hablan:

Φθειρῶν τ' ἀριθμὸν καὶ κωνόπων καὶ ψυλλῶν οὐδὲ λέγω σοι
.....
ἐπεγείρουσαι καὶ φράζουσαι· “Πεινήσεις· ἀλλ' ἐπανίστω”. (vv. 537-9)

y los discursos pueden transportar cosas:

ΚΑ. ὡς ἀγαθὰ συλλήβδην ἅπαντά σοι φέρω.
ΓΥ. Καὶ ποῦ 'στιν;
ΚΑ. Ἐν τοῖς λεγομένοις. (vv. 646-7)

La magnitud de las formas léxicas que remiten a la palabra, al discurso, a la comunicación, ya sea por relación o acumulación, no es razón suficiente para otorgarle a estos temas un valor preponderante entre los tópicos de la comedia.¹⁰⁶ Sin embargo, la variedad de lexemas para designar diferencias semánticas sutiles informan de un alto grado de conciencia e interés ante las problemáticas del lenguaje, por otra parte, acorde con las discusiones sofisticadas de la época. Empero, la palabra está lejos de ser entronizada. Se observa que genera desconfianza (vv. 394 ss.) y Plutos sabe muy bien que el discurso de los hombres puede resultar engañoso:

Ταυτὶ λέγουσι πάντες· ἠνίκ' ἄν δέ μου
τύχῳσ' ἀληθῶς καὶ γένωνται πλούσιοι,

¹⁰⁶ Es evidente que en este contexto no faltan ocasiones para pedir silencio u ordenar ser escuchado (vv. 76, 261, 975, etc.).

ἀτεχνῶς ὑπερβάλλουσι τῆ μοχθηρίᾳ. (vv. 107-9)

Palabra y verdad no son equiparables. La obra finalmente lo confirma, porque Plutos debe recuperar la vista para poder diferenciar a los justos de los malvados, no ha sido suficiente con escucharlos.

3. Conclusiones

Plutos instala en la primera parte de la pieza (hasta el agón) una particular situación comunicativa que deshace el usual esquema conversacional de mutua cooperación. El silencio, tradicionalmente un rasgo del comportamiento femenino,¹⁰⁷ se transforma en el ejercicio de la autoridad. El interrogado no está obligado a responder y escapa a la influencia del inquisidor. Hemos creído ver en la interacción lingüística que pauta el diálogo oracular el modelo de este esquema que determina el ritmo de la progresión cómica.

La recurrencia de los tópicos metadiscursivos pone al descubierto el espacio central que ocupa la lengua en esta comedia y la relevancia de la competencia lingüística entre los personajes. Se destacan, en este sentido, el esclavo, en cuyo discurso se encuentran los componentes narrativos más extensos de la comedia y Penía, a cuyo cargo están los componentes argumentativos más desarrollados. En la sociedad ateniense, la habilidad en el discurso público era cada vez más definitoria del éxito del liderazgo político. En la comedia se valora del mismo modo la destreza retórica. Por regla general, la lengua cómica llama la atención sobre sí misma a través de los juegos de palabras, los neologismos, las repeticiones, los doble-sentidos, los recursos como ἀπροσδόκετον (“contra lo esperado”)¹⁰⁸ o παρ’ ὑπόνοιαν (“contra el sentido”).

¹⁰⁷ Cfr. *Lysistrata*, vv. 507-15.

¹⁰⁸ Cfr. vv. 26-7, 681, entre otros.

Por otro lado, los verbos de decir pueblan el discurso con una frecuencia considerable.¹⁰⁹ Podría encontrarse cierta correspondencia entre este registro y la naturaleza discurrente, hasta filosófica, de la obra. La acción se ejecuta en actos de habla. Uno de ellos garantiza la felicidad y el éxito de la utopía: Plutos promete dirigirse sólo a justos y honrados.

El análisis sémico expuso las oposiciones semánticas sobre las que funciona el discurso. *Chrestos* y *poneros* cubren la principal relación sintagmática de oposición sémica. Ambos lexemas se inscriben en un complejo sistema de relaciones. En primer lugar, el sentido ético se asocia a componentes económicos, como la condición de riqueza o pobreza, de modo tal que los antagonismos morales son aprehendidos al mismo tiempo como antagonismos sociales. No obstante, la isotopía, una vez instalada en el discurso, pierde estabilidad, debido a ocasionales usos que no se corresponden con las afinidades propuestas. De este modo *poneros*, por ejemplo, utilizado mayormente en su sentido peyorativo como “malvado”, califica a personajes que implícitamente quedaban incluidos en la categoría de los *chrestoi*.

Ambas formas léxicas, además, pertenecen al conjunto de vocablos de fuerte conotación clasista, utilizados por el propio Aristófanes en su producción anterior y por numerosos escritores de la época. Este uso “social” interfiere en el funcionamiento semántico de la comedia, por lo que no puede descartarse cierta ironía cuando los pobres reciben los mismo apelativos que los *kalokagathoi*. Sin embargo, la obra tiende a representar el enfrentamiento entre “honestos” y “malvados”, en relación con su economía, como una cuestión de clase y no de *status*.

La comedia incorpora voces de variados géneros. La lengua cómica dialoga con la lengua trágica, ditirámica, épica, etc. Las alusiones, las citas, el vocabulario técnico, no siempre respetan una misma relación, ya sea de alianza, inclusión o antagonismo. Este dialogismo esencial, del que *Plutos* no se exime,

¹⁰⁹ El recuento de los sustantivos que abastecen el mismo campo semántico daría una idea más acabada del fenómeno.

explica la sustancial incertidumbre del lenguaje cómico que se consituye en uno de los desafíos más importantes para los espectadores y sella el dinamismo del discurso cómico.¹¹⁰

¹¹⁰ "The unsettling possibility of taking words otherwise constantly introduces into Aristophanic drama a playful uncertainty" (Goldhill 1991: 213)

CAPÍTULO IV

LA DIMENSIÓN ESPACIAL

El estudio del espacio teatral comprende el análisis de dos tipos de espacios: la arquitectura del edificio del teatro con su escenario –este último codificado por los hábitos escénicos de una época o lugar-, y, una segunda dimensión, el espacio dramático que crea la obra de teatro.¹ Ambos aspectos resultan indispensables para reconstruir la puesta en escena. El primero, impone condicionamientos al texto dramático; el segundo surge de la representación de las indicaciones textuales.²

Nuestro enfoque pretende, además, establecer relaciones entre el espacio propio del teatro y el espacio de la *polis*, en un sentido físico y a la vez cultural. De este modo será posible reconocer los espacios socio-culturales que el escenario simboliza:

(...) lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. (Ubersfeld 1989: 111)

¹ Dentro del espacio dramático pueden diferenciarse el ámbito escénico o espacio escenográfico - compuesto por formantes visuales estáticos, que incluyen no sólo lo que el espectador ve, sino también lo que el espectador intuye e infiere acerca de los espacios latentes contiguos y los espacios narrativos- y el espacio lúdico, independiente de los objetos escenográficos reales, creado por las palabras, gestos, movimientos y distancia de los personajes (formantes visuales dinámicos) (Boves Naves 1987).

² La descripción de los elementos que conforman el escenario teatral ha sido abordado por reconocidos especialistas, sobre cuyas conclusiones basamos nuestra lectura. Nos referimos a Pickard-Cambridge(1927, 1953) Taplin (1977) Arnott (1978, 1989) y Thiery (1986), entre otros.

1. El espacio teatral griego

No two people agree on the form that Fifth Century Athenian theatre took.
Dearden (1976: vii)

Sabemos de la existencia de dos competiciones dramáticas anuales en la Atenas del siglo V: las Grandes Dionisias y las Leneas.³ De cualquier forma no hay un acuerdo de la crítica sobre la identificación de dos sedes diversas para cada uno de los eventos. La tesis de Russo (1994), que adjudica al famoso teatro de Dioniso el carácter de sede para las Dionisias y supone la realización de las Leneas en un recinto en el área del ágora (donde un teatro se improvisaba para la ocasión), no ha tenido fervorosos adeptos.⁴ Russo observa que ciertas diferencias compositivas obedecerían a un fuerte condicionamiento sobre la creación dramática ejercido por las posibilidades o limitaciones de cada uno de los teatros. De esta forma cree percibir que los personajes de las obras representadas en las Leneas, por ejemplo, desarrollan acciones dentro y fuera del escenario, es decir, expanden la acción dramática a una localidad extra-teatral. El protagonista de las comedias representadas en el teatro de Dioniso, en cambio, permanece dentro del ambiente teatral de comienzo a fin y solamente los personajes secundarios desaparecen de escena para obtener beneficios.⁵ De acuerdo con estas características, *Plutos* resultaría una típica comedia Lenea; lamentablemente esta localización no puede ser corroborada por ninguna otra fuente.⁶

³ Las Leneas se celebraban durante enero/comienzo de febrero y las Grandes Dionisias en marzo/comienzo de abril.

⁴ Se admite en general que las Leneas era un festival menor en su origen, que tenía lugar en la zona noroeste de la Acrópolis. No se ha podido localizar en el ágora ateniense el teatro leneo. Por su importancia, las Leneas debieron de haber sido transferidas al teatro de Dioniso en el 440 (Thiercy 1986, 23). Slater (1986), en cambio, plantea la hipótesis de que la localización pueda hacerse en el antiguo ágora, que podría haber estado situado al este de la Acrópolis, según las últimas excavaciones parecen indicar. De todas formas, para la época de *Plutos*, casi con seguridad las dos festividades se llevaban a cabo en un mismo teatro.

⁵ El teatro de Dioniso habría estado preparado para el gran espectáculo, con artefactos como la *mechane* a disposición de los dramaturgos, lo que posibilitaba un mayor despliegue escénico que el que era posible en el pequeño teatro donde se llevaban a cabo las Leneas.

⁶ Dearden (1976: 5ss.) no acepta la tesis de los dos teatros, y considera que *Plutos* fue una comedia representada en la Dionisias (p. 8).

Por nuestra parte, creemos que, de haber habido algún tipo de condicionamiento, éste se habría debido a la diferente composición del público en una y otra competencia: local y extranjero para las Grandes Dionisias, y sólo lugareño para las Leneas. El propio texto cómico informa sobre este hecho cuyas huellas, si no estilísticas, al menos temáticas, se hacen ver en la factura de la comedia.⁷

Αὐτοὶ γὰρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγῶν
κοῦπω ξένοι πάρεισιν· (*Acarnienses* vv. 504-5)

Ante la ausencia de datos –textuales y arqueológicos– que corroboren lo contrario, presuponemos que todas las piezas teatrales fueron representadas en el teatro de Dioniso, al sur de la Acrópolis. Su crucial ubicación, en las afueras de la ciudad, fue relacionada con el alejamiento temporal y espacial de los trascendentales temas que el teatro griego plasma en escena (Boves Naves 1987: 248), explicación que parece ignorar la preponderancia de los asuntos cotidianos y del protagonismo del hombre común en la comedia antigua.⁸

Hoy se admite casi unánimemente que la forma circular del teatro griego es tardía. La forma originaria de la *orchestra*, como la del *theatron*, era rectilínea y se debe de haber mantenido así hasta entrado el siglo V.⁹ Es evidente que el nuevo ámbito en círculo, donde la "sala" (*theatron*) rodea al escenario que ocupa el centro, favorecía la participación y el sentido ritual del espectáculo. Efectivamente, las competencias teatrales formaban parte de un ritual religioso,

⁷ Para McLeish (1980) las Leneas era "el festival de las sutilezas" (p. 27); el autor podía concentrarse en la política local, en sus enemigos y sus aliados. En las Dionisias, en cambio, el espectáculo, los trajes, la música y la danza sorprendentes garantizaban el éxito. "The most that can be said is that the two festivals did have different characteristics, and that most of the surviving plays, where they can be attributed to one festival or the other, exhibit traits in common with the apparent 'style' of their festival. Certainly it would be surprising if Aristophanes, otherwise so sensitive to the atmosphere and climate of contemporary thought, took no account whatever of the different styles and standards of the festivals where his plays were to be first performed." (p. 29).

⁸ También igualmente limitada y ahistoricista puede ser considerada la explicación psicoanalítica que relaciona el teatro circular (la *orchestra*) con una actitud humana de reflexión.

⁹ El ejemplo más antiguo de teatro circular, con *cavea* semicircular en piedra, data del 415 (cfr. Longo 1989). El teatro en su conjunto (*skene*, *orchestra* y *cavea*) formaba un espacio sagrado, donde la comunidad se reunía para celebrar a Dioniso. El círculo central era el espacio privilegiado

no menos político y social.¹⁰ La localización del teatro en la vecindad del sagrado huerto de Dioniso puede ser entendida también como un indicio de sus orígenes.

La *skene*, de frente al espectador, representaba un espacio cerrado (la fachada de una construcción), que ocultaba a los actores, posibilitaba el cambio de vestimenta y resultaba un punto focal de la acción.¹¹ Las piezas dramáticas se representaban en el espacio abierto del círculo de la *orchestra*, espacio que compartían actores y coro.¹² Podría conjeturarse que, como el teatro griego era una construcción al aire libre, la historia representada se desarrollaba también en un espacio abierto debido a la determinación arquitectónica. Sin embargo este hecho tiene, en primera instancia, una explicación social: los griegos vivían la mayor parte del tiempo al aire libre. Los encuentros, casuales y públicos, la asamblea, los tribunales, los negocios y las ceremonias religiosas se desarrollaban a la luz del día (Arnott 1989).¹³ La escena reflejaba, entonces, una costumbre profundamente arraigada en el pueblo griego.

Trendall y Webster¹⁴ postulan tres decorados diversos para cada uno de los tres géneros dramáticos -tragedia, drama satírico y comedia. Sin embargo, preferimos aceptar la suposición de la existencia de un mismo escenario, que la comedia aprovechaba con mayor libertad. En el teatro griego la espacialización proviene esencialmente de los diálogos. A través de las palabras se construye una imagen de un interior no visto, de un lugar alejado, o se puebla el espacio escénico. Un cambio de localización fácilmente se indicaba a través del diálogo.

del coro, cuya presencia dominaba el aspecto visual de la performance. Esta unidad desaparece para la época de Menandro (cfr. Slater 1987).

¹⁰ Para Fischer-Lichte (1992: 97), la forma circular se relaciona con la ideología de la *polis* y su constitución democrática. Sobre el complejo sistema político cultural del que forma parte el teatro griego, ver Winkler & Zeitlin (eds.) (1990).

¹¹ La *skene* habría comenzado a usarse en el 460 a.C. Según Wilamowitz, la *Orestíada* fue la primera trilogía en usarla. Al respecto, Thiery (1986: 27) especula sobre la existencia de paneles pintados, móviles para cada género dramático.

¹² La separación entre actores y coro ocurre recién avanzado el siglo IV.

¹³ Arnott destaca la connotación sospechosa que tenía el interior para los griegos. Lo que no podía verse era potencialmente peligroso. Redfield (1993, 187), por su parte, observa que el drama griego pone en evidencia la necesidad que los atenienses tenían de proteger al público de la intrusión de lo doméstico en la realidad.

¹⁴ *Illustrations of Greek Drama* (London, 1971), citado por Padel (1990: 348).

La única necesidad, por lo tanto, era mantener informada a la audiencia por medio del lenguaje. Podía reidentificarse y sugerirse más de una localización al mismo tiempo (Arnott 1989).

El hecho de que la comedia viniera a adaptarse a una *skene* determinada previamente por la tragedia, resulta para nosotros un dato igualmente significativo. La comedia se considera a sí misma en desventaja en relación con la solemnidad de la tragedia. Desde esta perspectiva interpretamos los incesantes reclamos de Aristófanes de ser el portavoz de un mensaje igualmente serio. La resemantización del espacio trágico, asimismo, podría inscribirse como una muestra más de la habilidad de la comedia para adaptarse a un espacio que en principio no le era el propio.

La existencia de un espacio abierto y un espacio cerrado, como formantes visuales de la espacialidad teatral griega, crea una sintaxis espacial de interesante oposición, de funcionamiento semejante a otros espacios psicológicos y culturales, individuales y sociales. Estas relaciones espaciales fueron especialmente estudiadas en vinculación con la tragedia, donde lo “no visto” puede identificarse con las emociones internas, con lo oculto, en tanto “el afuera” convoca otros espacios sociales, como el ágora, la asamblea o las cortes, lugares donde era crucial ocultar el interior de una persona y, sin embargo, se procedía como si pudiera verse (Padel 1990).¹⁵

No es todo. En la tragedia como en la comedia, el contraste espacial define el rol de los personajes: el actor frente a la masa coral, lo masculino frente a lo femenino.

¹⁵ Según Padel la tragedia exagera el potente contacto entre lo visto y lo no visible, entre lo que se ve y el espacio marginal. El espacio cerrado que guarda celosamente la *skene* es la imagen de la inevitabilidad. Allí se cometen los actos trágicos más importantes de las tragedias, como la muerte del Agamenón a manos de Clitemnestra o el matricidio de Orestes. Casa, mundo subterráneo y mente, todos lugares cerrados e invisibles, esconden el conflicto trágico. La puerta trágica, en el centro de la *skene*, simboliza la dialéctica del adentro y del afuera. La máscara del actor opera de la misma forma, pero en relación con la mente y los sentimientos humanos. Aparatos como el *ekkyklema*, por ejemplo, cobran un sentido especial, desde la lectura crítica de Padel, al dejar al descubierto las contradicciones entre la ilusión y la realidad.

Conflict in the dramas between male and female, public and private, knowledge and imagination, is intricately related to the theatre's physical contrast between real and imagined, seen and unseen space. (Padel 1990: 344)

Sin embargo, la comedia se mueve con una fuerza de dirección contraria a la trágica. Mientras en la tragedia el interior de la *skene* parece ejercer una fuerza de tipo centrípeta, en la comedia se pierde el sentido intimista de la tragedia a favor de un movimiento de tipo centrífugo, expansionista. Los héroes cómicos salen de sus hogares (*Lysístrata*); están de viaje (*Ranas*, *Plutos* o *Aves*); invaden espacios alejados e incluso ajenos, como el ámbito de los dioses, en *Paz*; la región de las pájaros, en *Aves*; el mundo subterráneo, en *Ranas*. Las relaciones espaciales de importancia no se dirigen hacia el interior del personaje, sino del personaje hacia sus pares.

Dado que el alcance y el rango de la acción cómica es más expansivo, es factible suponer que los requerimientos escénicos eran más complejos. El género cómico parece demandar una localización múltiple. Sin embargo, esta necesidad es del todo aparente, porque "lo que las palabras pueden crear, las palabras pueden destruir" (Arnott 1989: 140). Postular el uso múltiple de un mismo elemento escénico, por ejemplo, enriquece el espacio teatral -en vez de limitarlo como tradicionalmente se ha creído. La resemantización puede tener inclusive un valor cómico. Así lo cree Arnott, cuando postula la existencia de una única puerta en la escena cómica.¹⁶ En la comedia el argumento dicta el decorado y la escena constantemente se recrea a sí misma y se adapta a las necesidades de la acción. El actor, por su parte, define el espacio de su juego, "(...) definisce e delimita con la sua mimica, corporea e fonica, il perimetro dello spettacolo" (Lanza 1989: 180).

¹⁶ Un amplio comentario sobre el número de puertas ofrece Dover (1972: 21 ss.), quien supone la existencia de dos puertas en el escenario cómico; número que se incrementa a tres en el período helenístico. Dearden (1976: 19-30) y Thiery (1986: 27 ss.) defienden la teoría de la puerta única. De todos modos, es una problemática que no atañe a *Plutos*, cuya representación no exige más que una puerta, igual que *Avispas*.

2. El espacio escénico en *Plutos*

The staging is not simply recovered from the text,
but from reading the text in relation to a code of performance.
Wiles (1987:138)

La acción de *Plutos* se desarrolla en un espacio único, como en *Caballeros*, *Avispas* y *Aves*. La “unidad de lugar” que, por otra parte, nunca fue mencionada por Aristóteles,¹⁷ responde exclusivamente a las exigencias de la acción. No constituye ninguna regla, ni siquiera puede considerarse un rasgo positivo de “performabilidad”, como supone parte de la crítica tradicional.¹⁸

La *skene* refiere icónicamente la casa del protagonista, con una única puerta que sirve de entrada o de salida a los personajes. En este aspecto, la puesta en escena responde a patrones trágicos. La acción se desarrolla puertas afuera (*prothyron*) y la casa de Crémilo es un polo de atracción para el desplazamiento de los personajes que llegan hasta este lugar en busca de Crémilo o de Plutos.¹⁹ Para los protagonistas de la comedia la casa es el punto de partida y también el punto de llegada de su viaje a Delfos. La voz oracular de Apolo menciona la casa de Crémilo como el espacio puntual hacia donde deberán encaminar al primer hombre que encuentre en el camino.

πείθειν δ' ἔμαντῶ ξυνακολουθεῖν οἴκαδε.(v.43)

¹⁷ Cfr. *Poética*, 1449b y 1451 ss.

¹⁸ Thiery (1986: 123-4) ha enfocado la escena y su problemática de la representación del espacio sobre la base de presupuestos ajenos al teatro griego, como la moderna concepción de “coherencia”. En consecuencia, ha hablado de comedias de lugar único simple, esto es comedias que se desarrollan en un espacio delimitado, delante de una casa privada; y comedias de lugar único general, en las que se sitúa la acción en diferentes lugares particulares, conformados por una casa, una villa o una región natural de pequeñas dimensiones. A este último grupo pertenecen *Nubes*, *Asambleístas*, *Thesmoforiantes* y *Ranas*. Podría reverse esta clasificación, si consideramos que el espectador, gracias al diálogo de los personajes, podía fácilmente resemantizar el espacio físico de la *skene*. Sobre los cambios escénicos generados por referencias verbales, ver Arnott (1989: 132-161).

¹⁹ Mucho ha insistido la crítica sobre el sentido social de la comedia. Sin embargo, desde el punto de vista del espacio escénico la atención sigue centrada en el carácter dominante del héroe cómico. El de *Plutos* es un espacio egocéntrico, que atrae a los otros personajes y, en este sentido, repite el patrón de la comedia antigua. Sería un espacio paralelo al ágora de Diceópolis, en *Acamíenses*, por ejemplo.

Plutos debe ingresar en la casa de Crémilo para enriquecerlo (εἶσω μετ' εμοῦ δεῦρ' εἶσιθ'· ἢ γὰρ οἰκία / αὕτη ..., vv. 231-232; εἰσώμεν, v. 249) y allí mismo permanece mientras dialogan Crémilo y su amigo Blepsidemo y mientras se enfrentan a Penía. El espacio visualmente percibido se topicaliza en el diálogo. Crémilo informa que Plutos está con él: Ἐνδον; Παρ' εμοί, inmediatamente pregunta Blepsidemo: Παρὰ σοί; todo en el mismo verso (v. 393). Allí también se hospeda el dios después de su curación y hasta su entronización en la Acrópolis (Πα. Ἐμοῦ γὰρ εἰσιόντος εἰς τὴν οἰκίαν, v. 791).

La casa, símbolo de los valores domésticos, es sede y receptáculo de los bienes (χρήματα) familiares. El espacio de la vivienda no sólo está destinado a albergar al grupo familiar, sino también al conjunto de los bienes domésticos que son almacenados, apilados y guardados en su interior.²⁰ Por este motivo la primera manifestación de la riqueza de Crémilo surge del relato de Carión, que cuenta la prodigiosa transformación del interior de la casa (vv. 802-822). A través de la palabra se construye una imagen del interior no visto:²¹

καὶ ταῦτα μηδὲν ἔξενεγκόντ' οἴκοθεν.
 Ἕμῖν γὰρ ἀγαθῶν σωρὸς εἰς τὴν οἰκίαν (vv. 803-804)
 ἔνδον (vv. 819, 822)

La personificación del concepto de la riqueza pauta el ingreso alegórico de Plutos en la casa de Crémilo para producir la prosperidad que, por otra parte, no es visible para los espectadores. La descripción de Carión arriba citada cumple la función de un *ekkyklema*, al dejar al descubierto el interior de los espacios escenográficos, que, de otra manera, permanecerían ocultos. La misma casa había estado habitada anteriormente por Penía (Πενία μὲν οὖν, ἢ σοφῶν ξυνοικῶ πόλλ' ἔτη, v. 437), por lo que no hay dudas de que es el espacio simbólico del cambio de fortuna del protagonista. En virtud de que la obra desarrolla una idea de la riqueza asociada con la idea de posesión, esta riqueza sólo se concibe

²⁰ El delator también localiza su empobrecimiento en la pérdida de los bienes de su casa (cfr. v. 857).

²¹ El espacio teatral no visto dista de ser menos importante ni menos real que el espacio visible. La diferencia estriba en que mientras uno es "percibido", el otro es "concebido" (Scolnicov 1987).

dentro del *oikos*. La bonanza material de Crémilo está contenida dentro de su casa.

El término *oikos* tiene a la vez una significación familiar y territorial, designa el hábitat y el grupo humano que allí reside. Simboliza inmovilidad, permanencia y clausura.²² De la estructura interior de la casa sólo se menciona un hogar, espacio común a todas las casas griegas (*παρὰ τὴν ἐστίαν*, 795).²³ Hestia es, a la vez, el nombre del hogar y de la divinidad del hogar. El hogar, de forma circular, constituye el centro de la vivienda humana. Fijo en el suelo, es también un altar, que enraíza simbólicamente la casa a la tierra. Podríamos decir que es el espacio doméstico por excelencia (Vernant 1973: 135 ss.).²⁴

Visualmente, la casa es un espacio estático. El diálogo, empero, lo convierte en un lugar poblado y, por lo tanto, dinámico. Hay asuntos que se preparan allí (*τάλλ' ὅσ' ἐστὶν ἔνδον εὐτρεπισμένα*, v. 626) y en toda la segunda parte se sugiere una intensa actividad, como la preparación del sacrificio (*κρέας νεανικὸν / ᾧν θύεθ' ὑμεῖς ἔνδον*, vv. 1137-8) después del ingreso de Plutos vidente. La casa está habitada por la mujer de Crémilo, su hijo (*τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν*, v. 250) y sirvientes.²⁵ En este sentido, la presencia de la casa de Crémilo provoca la diferenciación entre "los de adentro" y "los de afuera", categoría móvil que el diálogo manifiesta:

ΚΑ. τῶν ἔνδοθεν τις εἰσενεγκάτω (...) (v. 228)

ΓΡ. Φέρε νυν, ἐγὼ τῶν ἔνδοθεν καλέσω τινά. (v. 964)

²² Sobre el significado del espacio en la Grecia antigua, ver Vernant (1973: 135-241). A partir de las figuras míticas de Hestia y Hermes, Vernant señala las correspondencias entre un centro estático y cerrado sobre sí mismo y los valores contrarios de una superficie abierta, móvil, llena de recorridos, contactos y transiciones.

²³ Sabemos que tiene dos pisos (*τὸ ὑπερφῶν*, v. 811).

²⁴ Afirma Redfield (1993): "La casa no fue un lugar de rivalidad sino de cooperación, no fue un lugar de ideas, sino de cosas, fue un lugar de posesiones, de adornos y de muebles en vez de honores. El cuerpo aquí - y esto es característico- se adorna; es el lugar primario tanto de la producción como del consumo, el lugar donde el ciudadano entra en contacto con su yo natural y con la tierra." (p. 195)

²⁵ Hermes sugiere la existencia de más de un hijo (*τὰ παιδία*, v. 1104), en contradicción con el v. 250, que habla de uno solo (*τὸν υἱὸν τὸν μόνον*).

Estas posiciones binarias adquieren un valor sémico distributivo de enorme importancia en la construcción del espacio teatral. La mujer griega, por ejemplo, permanecía la mayor parte del tiempo dentro de su casa, a diferencia del hombre que pasaba afuera sus horas. Dos ámbitos bien definidos parecen haber sido acordados culturalmente a uno y otro género: lo privado, para la mujer, lo público y exterior para el hombre.²⁶ Confirmando este imaginario, la mujer de Crémilo es la encargada de recibir a Plutos e ingresarlo a la casa (vv. 788-790) y ha permanecido largo tiempo adentro esperando su regreso:

ἔνδον κάθημαι περιμένουσα τουτονί. (v. 643)

Aunque el espacio doméstico resulte de connotación femenina, sin embargo la mujer resulta un elemento móvil que enlaza los diversos grupos familiares mientras permanece sujeta a su propio ámbito doméstico. Por esto, la casa es de Crémilo y no de su esposa. La mujer tiene la función, dentro del hogar, de almacenar los bienes materiales.²⁷

(...) entre lo inmutable y lo móvil, lo cerrado y lo abierto, lo interior y lo exterior, (existe) una polaridad que no queda manifiesta solamente en el juego de las instituciones domésticas (...), sino que se inscribe hasta en la misma naturaleza del hombre y de la mujer. (Vernant 1973: 156)

Dos deícticos señalan el interior de la casa: εἴσω (vv. 231, 768, 1088) y ἔνδον (vv. 393, 626, 643, 795, 893, 1138). Puertas afuera se localiza el "aquí" de la acción, que no recibe expresamente ningún apelativo que lo delimite, califique, o distinga, a no ser la referencia geográfica amplia de σεμνῆς Παλλάδος κλεινὸν πέδον/χώραν τε πᾶσαν Κέκροπος (vv. 772-3), menos un verdadero referente que una

²⁶ Las visiones de la mujer que ofrecen el drama y los textos en prosa se contraponen. Por esto las explicaciones antropológicas y psicológicas sobre el rol de la mujer en la cultura griega son limitadas (cfr. Foley 1981). Las polarizaciones extremas entre naturaleza y cultura, lo público y lo privado, que definen los espacios de uno y otro género sexual, no siempre encajan sobre el escenario griego. En *Plutos*, en cambio, nos han resultado operativas.

²⁷ Esta función "económica" de la mujer griega integra perfectamente a la esposa de Crémilo en la acción de la comedia. Por otra parte, su participación es muy limitada. Como alocutaria del relato de Carión sobre la cura de Plutos permanece un tiempo considerable sobre el escenario, aunque su actuación se limita a la expresión de breves acotaciones o preguntas para destacar algunos aspectos o incidentes de la narrativa del esclavo. Nos parece llamativo que Thiery (1986:289) pueda calificarla de brava y honesta como su marido.

parodia.²⁸ Simplemente ἐνθαδί (v. 54), ἐνταυθοί, (v. 225) y δεῦρο (vv. 260, 265, 282) ἐνθένδ' (v. 434), ἐνθάδε (v. 841, 887, 888, 1148, 1152, 1187, 1189), designan el espacio de la acción visible para los espectadores, que no necesita de otro dato localizador. Circunscribe el espacio que los congrega.

La puerta, designada indistintamente en singular o plural,²⁹ es el canal y límite entre el adentro y el afuera. Por esto constituye un referente de localización espacial importante. Se puede estar cerca de la puerta (ὡς ἄνδρες ἐγγύς εἰσιν ἤδη τῶν θυρῶν, v. 767), junto a ella (Παρὰ τὴν θύραν, v. 1153), se golpea la puerta (Τίς ἔσθ' ὁ κόπτων τὴν θύραν; v. 1097) y ésta puede quejarse de los maltratos (τὸ θύριον / φθειγμένον ἄλλως κλαυσιᾶ. vv. 1098-9). Marca una frontera rígida entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público, representa el límite ante el cual se detienen los visitantes (ἐπ' αὐτάς τὰς θύρας ἀφιγμένη, v. 962).

El ingreso en la casa de Crémilo no reviste peligros cuando se accede en respuesta a una invitación expresa del amo. De lo contrario sería considerado una amenaza. Este es precisamente el riesgo de la llegada de Penía. Frente a su avance, Blesidemo y Crémilo se ven en la necesidad de permanecer en su lugar para proteger al dios, estrategia espacial que se expresa enfáticamente en las palabras del héroe:

XP. Καὶ μὴν λέγω, δεινότατον ἔργον παρὰ πολὺ
 ἔργων ἀπάντων ἐργασόμεθ', εἰ τὸν θεὸν
 ἔρημον ἀπολιπόντε ποι φευξοῦμεθα
 τὴνδὲ δεδιότε, μὴδὲ διαμαχοῦμεθα.
 ΒΛ. Ποίοισιν ὄπλοις ἢ δυνάμει πεποιθότε;
 Ποῖον γὰρ οὐ θώρακα, ποῖαν δ' ἀσπίδα
 οὐκ ἐνέχυρον τίθησιν ἢ μιαιωτάτη; (vv. 445-51)

Permanecer (μένειν, v. 440) en la batalla, como metafóricamente interpreta la situación Crémilo, representaba para los griegos señal de valentía. En razón de esto, no pocas veces la comedia se burla de Cleónimo por haber huido del

²⁸ La información de que están dentro de la ciudad podría surgir de la pregunta de Crémilo: Τίς δῆτ' ἰατρός ἐστι νῦν ἐν τῇ πόλει; (v. 407).

²⁹ Las pinturas de vasos presentan puertas de dos hojas.

campo de combate arrojando el escudo.³⁰ La importancia de la defensa del espacio propio puede explicarse por la peculiar táctica militar de las guerras de la época, basada en una estrategia de ocupación del espacio a medida que se avanza, de no ceder ni un ápice de terreno, más que en la destreza o fuerza exclusivamente personal:

Con vistas sobre todo a garantizar la cohesión de la falange, el valor se basaba en una solidaridad bien entendida; consistía en no abandonar a los compañeros de combate y, por tanto, en permanecer firmes en su puesto³¹ (Garlan 1993: 81).

La relevancia que tiene la casa del protagonista, el espacio en particular y el desplazamiento de los personajes, no ha recibido cuidadosa consideración por parte de los especialistas. Se ha llamado la atención, con alguna ligereza, sobre la dinámica de los personajes en la comedia aristofanesca en general, y se ha observado que el protagonista se desplaza de su lugar antes de la acción representada, o durante ella. La llegada de *alazones*, patrón estructural que subyace a varias obras, confirma esta especie de necesidad de desplazamiento escénico. En el caso de *Plutos*, la casa de Crémilo, en tanto receptáculo del dios, atrae a los coyunturales visitantes. Todos los que son aceptados en el nuevo orden ingresan en la casa, lo que visualmente sanciona la victoria alcanzada: el hombre justo (ΚΑ. Νὼ δ' εἰσῴμεν, v. 958), la vieja, su amante (ΓΡ. ἐγὼ δέ σου κατόπιν εἰσέρχομαι, v. 1094) y Hermes (εἰσῴω, v. 1168). De ser el espacio privado por antonomasia, la casa alcanza la connotación de un espacio público, una especie de santuario, adonde llegan los piadosos para honrar al nuevo dios. Esta nueva función es sólo momentánea, hasta tanto Plutos sea llevado al *opisthodomos*, hecho que registra los vínculos estrechos entre personaje y espacio. No sólo los personajes transportan sus propios espacios con ellos, sino que transforman los que ocupan. El hogar de Crémilo cambia temporariamente

³⁰ Cfr. *Caballeros*, v. 1372; *Nubes*, vv. 353-4; *Avispas*, vv. 15-23 y 822-3; *Paz*, vv. 446, 670-8, 1295-301; *Aves*, vv. 289-90.

³¹ El subrayado es nuestro. Al respecto señala en el mismo sentido Redfield (1993): "Quienes rompían las filas eran marcados de por vida y llevaban crueles nombres locales: el ateniense era un 'tiraescudo' y el espartano un 'temblón'" (p. 190).

de dueño. A todas voces la anciana pregunta a los campesinos coreutas por la casa del nuevo dios:

^Αρ, ὦ φίλοι γέροντες, ἐπὶ τὴν οἰκίαν
ἀφίγμεθ' ὄντως τοῦ νέου τούτου θεοῦ, (vv. 959-960)

Se ha producido una interesante resemantización del espacio en virtud de la presencia de un nuevo huésped.³²

Al pasar por allí el control del universo, Bowie (1993: 291) estima que la casa de Crémilo asume las prerrogativas de la *Boule* y del Olimpo -a los que reemplaza-, produciendo un desplazamiento direccional de la *polis* hacia el *oikos* que altera las relaciones sociales normales en un mundo indiferenciado, de cuyos peligros Penía había advertido. Nosotros, en cambio, consideramos que no debe perderse de vista el hecho de que, sólo en la medida en que el dios la habita, la casa de Crémilo resulta centro del "universo", condición que perderá momentos antes del final de la comedia, cuando todos los personajes se dirigen hacia la Acrópolis. Nos parece pertinente entender en términos de ocupación y/o vaciamiento la relación de la casa con otros espacios latentes. Con la partida del propio Zeus Salvador (vv. 1189-90) el Olimpo pierde su mayor residente. El templo de Zeus también queda vacío con la llegada del sacerdote. En cuanto a la Asamblea, la visión de la obra es más compleja y ambigua. En ningún momento expresa Crémilo deseos antidemocráticos, ya sea de reemplazo o de supresión del poder político. Sólo aspira a la desaparición de la corrupción política, incluyendo a oradores y *sycofantes*; al menos, desea su empobrecimiento.

De todas formas, el cambio y el intercambio de espacios entre los personajes simboliza la transformación del mundo en una utopía. De este modo el hombre justo ordena al *sycofante* que ocupe su lugar en los baños públicos:³³

Καὶ μὴν ἐπειδὴ τὴν πανοπλίαν τὴν ἐμὴν
ἔχων βαδίζεις, εἰς τὸ βαλανεῖον τρέχε·
ἔπειτ' ἐκεῖ κορυφαῖος ἐστηκὼς θέρου.

³² Para Thiery (1986: 102) la casa de Crémilo, sin perder su carácter privado, deviene símbolo de toda la ciudad.

³³ El baño público es el espacio social que simboliza el lugar de los pobres. Debían acudir durante el invierno en busca de protección.

Κἀγὼ γὰρ εἶχον τὴν στάσιν ταύτην ποτέ. (vv. 951-54)

3. Imágenes de los espacios socio-culturales

(...) l'intera azione comica si espande dal movimento e dalla parola dell'attore.
Lanza (1989: 182)

El espacio teatral es un lugar donde se representan, transpuestas, las condiciones concretas de la vida de los hombres (Ubersfeld 1989). La comedia espeja la realidad cotidiana y, al mismo tiempo, la deforma con objetivos en primera medida cómicos, aunque no por esto menos serios. En esta dirección, reproduce imágenes de las relaciones espaciales de su sociedad.

Hemos ya mencionado cómo el *oikos* adquiere valores nuevos con la permanencia de Plutos. El *oikos* es la imagen metonímica por excelencia de lo privado (*idios*). Paradiso (1987) considera que el verdadero nudo de la comedia es la integración de Plutos al *oikos* del protagonista. De esta manera no sólo el *oikos*, sino especialmente el hogar (ἡστία), connotan una valencia especial en la ejecución del rito. La integración doméstica de Plutos se realiza cuando éste puede distinguir, nuevamente vidente, los honestos de los malvados.³⁴ El rito de aspersion que sanciona la integración se celebra dentro del hogar, según la costumbre (vv. 790-795),³⁵ en el momento en que la mujer de Crémilo arroja los *καταχύσματα* sobre la cabeza de Plutos como símbolo de fecundidad. Este tipo de

³⁴ Esto justifica para la autora la negativa de Plutos a ingresar ciego a la casa de Crémilo.

³⁵ Un rito de integración, similar al de *Plutos*, se celebraba cuando la esposa entraba por primera vez a la casa del marido. Éste le arrojaba *katachysmata* sobre su cabeza. Otro rito de aspersion parecido se celebraba cuando se adquiría un nuevo esclavo. Esta vez era la patrona la que arrojaba los frutos sobre él. Paradiso (1987) interpreta seriamente el patrón ritual de la comedia, sin embargo ciertas acotaciones, como la de la mujer en los vv. 768-9 (Φέρε νυν, ἰούσ' εἶσω κομίσω καταχύσματα / ὥσπερ νεωνήτοισιν ὀφθαλμοῖς ἐγώ), parecen reforzar la idea de la parodia a una práctica social frecuente.

ceremonias exige una cuidadosa especificación espacial para su implementación, y connota al hogar familiar, en este caso el de Crémilo, de poderes religiosos.³⁶

El otro gran espacio simbólico de la obra, de relevancia dramática aunque extraescénico, es el espacio de la divinidad. Los desplazamientos del protagonista y sus acompañantes inscriben la unión entre la casa de Crémilo, principal referente escénico, y dos espacios divinos: el templo de Delfos, de donde regresan cuando la acción de la comedia se inicia, y el santuario de Asclepio, donde Plutos es conducido para su sanación. Precisamente la religión ocupa un lugar preponderante como mediadora entre lo público y lo privado, y el hecho es que los únicos movimientos fuera del hogar en *Plutos* reconocen como fin el ingreso a espacios sagrados. Incluso el último desplazamiento de la comedia, la procesión final hacia el *opisthodomos*, es un viaje hacia la Acrópolis, el lugar de los mayores santuarios. El *opisthodomos* era parte del templo de Atenea Polias, sobre la Acrópolis, donde se guardaba el tesoro del Estado.³⁷ El lugar adecuado para la instalación del dios de la riqueza.³⁸

Examinemos la representación de los dos espacios divinos de la comedia. Por un lado se puede observar la presencia escénica de Apolo, a través de la voz del Oráculo. Así, pues, en su forma prevalente, resulta una presencia auditiva. A la vez, algunos de los objetos que portan los personajes, como por ejemplo el laurel, son índice de su figura divina.³⁹ El templo de Asclepio, en cambio, se conforma como un espacio escenográfico narrativo, que ingresa a escena desde la voz y focalización del esclavo burlón. Probablemente el espectador ateniense identificara geográficamente el santuario, pero nada se informa sobre la

³⁶ Para Paradiso (1987) el rito se realiza fuera de escena, como Plutos expresamente lo pide, porque debe hacerse cerca del hogar. "(...) sur le sol 'civilisé' que le seuil de la maison sépare de l'espace ouvert, 'sauvage'." (p. 260)

³⁷ Podría interpretarse una identificación simbólica entre el *opisthodomos* y el Hogar Común de la *polis*. Este último es la suma y quintaesencia de todos los hogares privados, (cfr. Paradiso 1987: 266). Desde el punto de vista de la integración, el final de la comedia no contradiría los pasos anteriores de la divinidad.

³⁸ El *sch. Rav.* 1193 explica que el *opisthodomos* se encontraba detrás del templo de Atenea Polias y era la parte de la Acrópolis donde se depositaba el tesoro.

³⁹ Ver el punto 5 del presente capítulo.

localización del mismo. Aunque este dato ha ocupado a la crítica, es del todo anecdótico para la acción.⁴⁰

Carión denomina τὸ τέμενος τοῦ θεοῦ (v. 659) y τὸν νεών (v. 741) al lugar donde han trasladado a Plutos; antes, Crémilo lo había identificado como el lugar de Asclepio: εἰς Ἀσκληπιοῦ (v. 411). La descripción altamente detallada extiende el universo escénico a través de la palabra. Los componentes semio-lexicales que crean el espacio en el relato de Carión son, principalmente, los siguientes:

1. Abundan en un primer momento los verbos de desplazamiento espacial que recrean el recorrido desde la casa de Crémilo hasta el templo de Asclepio, para concluir con la reclinación de todos los personajes, según los preparativos del rito: ἀφικόμεθα πρὸς τὸν θεόν, v. 653; ἄγοντες ἄνδρα ἀθλιώτατον, v. 654; αὐτὸν ἤγομεν, v. 656; πρὸς τὸ τέμενος ἦμεν, v. 659; κατεκλίναμεν τὸν Πλοῦτον, v. 662; κατεκείμεθα, v. 671; οἱ ἐγκατακείμενοι, v. 742.

2. Desde esta nueva posición, desde donde el esclavo ve lo que no estaba permitido⁴¹ (gracias a su capa raída), se organiza el espacio del relato con una nueva valencia sémica, polarizada entre el “arriba” y el “abajo”: el dios, Panacea, Yaso y el servidor de pie; los enfermos y acompañantes, acostados.⁴² La perspectiva posicional del esclavo sobredimensiona la imagen de la divinidad en

⁴⁰ Thierry (1986) identifica el santuario de *Plutos* con el templo de Asclepio en Zea, en el Pireo, descartando así la posible referencia al más famoso santuario de Epidauro. Para quienes intenten mensurar el tiempo de la acción de acuerdo con rígidos patrones de verosimilitud, sólo el traslado al templo de Zea puede hacerse en un lapso relativamente breve, como para que la acción no exceda los límites de las veinticuatro horas. Este tipo de verosimilitud no preocupaba a los comediógrafos griegos. También Sartori (1972) sostiene que el templo del *Plutos* remite icónicamente al templo de *Municchia* en el Pireo. La descripción espacial se torna prioritaria para Sartori como fundamento para su hipótesis, ya que la mención del mar (v. 656) debe tomarse como un dato fidedigno de la cercanía marítima. Por otra parte, el santuario del Pireo era de índole pública y no privada como el urbano, y por lo tanto, más acorde para transportar al dios. El poeta demostraría un conocimiento preciso del procedimiento ritual y de los detalles terapéuticos. La certeza de la ubicación geográfica del referente hubiera sido relevante si pudiéramos conocer las imágenes, opiniones y connotaciones que un templo u otro suscitaban en la mente de los espectadores.

⁴¹ La curación de Asclepio se realizaba por medio del sueño.

⁴² El primer rol que cumple Carión en esta escena es la de espectador de una función ritual. La relación espacial entre actor-espectador, sin embargo, está invertida. Los espectadores griegos ven desde arriba la escena dramática, Carión la ve desde abajo.

la imaginación de los espectadores. El espacio escenográfico visible establecía una geometría de dirección horizontal, el espacio narrativo del “mensajero” Carión instala temporariamente una relación vertical.

Esta nueva división del espacio se funda en las siguientes expresiones: ἀναβλέψας ὀρώ, v. 676; ἀνίσταμαι, v. 683; τὴν χεῖρ' ὑπῆρε, v. 689; ἀνειστήκει, v. 738).

3. La disposición del espacio físico para la curación, de forma circular, también aparece lexicalizada en el relato: περιήλθε ἐν κύκλῳ, v. 679; ἐν κύκλῳ τὰ νοσήματα / σκοπῶν, vv. 708-9. El círculo es un espacio relacionado con lo divino. Caracteriza, en Grecia, los poderes ctónicos, por eso el altar de Hestia es también redondo, como el *onphalos* en Delfos. Al reclinarsse el enfermo sobre el suelo sobreviene el sentido simbólico de una muerte ritual, en contacto con la tierra.

4. Se nombran lugares y objetos que también son espacios físicos: el mar (θάλατταν, v. 656), antes de la llegada al templo; la cama de hierbas que los participantes se preparan (στιβάδα, v. 663) y los altares donde se consagran las ofrendas (βωμῆ, v. 660; τοὺς βωμοὺς, v. 679).⁴³

En el templo de Asclepio, Plutos atraviesa la fase de separación y puesta al margen, indispensables para la integración.⁴⁴ El templo, entonces, denota espacio divino y connota fases de los rituales de pasaje que allí se llevan a cabo. La incubación consiste en la separación del enfermo de su espacio habitual y su reubicación en un espacio diferente, caracterizado como sagrado (el *adyton* del templo de Asclepio). Culmina el rito de pasaje de estado con la reintegración a su espacio habitual (*oikos*) y al mundo de los sanos (Paradiso 1987: 263). Los

⁴³ La στιβάς no es una verdadera cama, sino un jergón de hojas entrelazadas. Es un objeto ritual, pero lo incluimos dentro del análisis espacial por su identificación con el suelo. Se relaciona con el concepto de “lo exterior”, por ser la cama de campaña de los soldados. La στιβάς aparece también durante la celebración de muchos otros ritos de pasaje. Ver al respecto Paradiso (1987: 261 ss.)

⁴⁴ Seguimos a Paradiso (1987) en su comentario sobre los ritos de separación, previos a la integración a un hogar doméstico. “(...) le passage est véritablement un passage d'un état à un autre, une transformation profonde qui, après et à travers une expérience fondamentale de mort rituelle (consistant dans les épreuves initiatiques subies pensant les phases de séparation et de marge) se traduit par une renaissance (la réagrégation à la société)” (pp. 263-4).

espacios religiosos siempre están cargados de simbologías que entran en juego con las que la propia obra proyecta.

El culto de Asclepio en Atenas era relativamente nuevo. La ciudad tenía, para la época de *Plutos*, un Asclepieion urbano, privado, en el sur de la Acrópolis.⁴⁵ Como es el esclavo *bomolochos* el que relata la curación, muchas de sus afirmaciones pueden ser consideradas irónicas y logra el autor mantenerse en un ambiguo distanciamiento como para no pronunciarse sobre los poderes curativos de la divinidad. Detrás de la parodia, sin embargo, puede leerse la admiración popular que adhiere a este tipo de creencia. Sin duda este culto instaura una relación distinta del hombre con la divinidad.

4. Relación espacial entre los personajes

Lo spettatore ateniese conosceva bene le convenzioni del suo teatro e sapeva bene che le distanze interpersonali potevano venire manipolate (...) per compensare la distanza fra attori e spettatore e per rendere più chiaro il gioco scenico.
Rossi (1989: 77)

La organización del espacio interpersonal, llamado también espacio informal, forma parte de las relaciones proxémicas⁴⁶ e instala una geometría de los espacios dramáticos de carácter dinámico. En el teatro griego antiguo, al enfrentarnos con los factores kinésicos, se presentan limitaciones debido a nuestro desconocimiento de la existencia de una codificación de los movimientos corporales y de los gestos de los actores, de acuerdo con pautas técnicas de

⁴⁵ Sartori (1972) brinda datos epigráficos sobre el avance del culto del dios de Epidauro en Atenas. Estipula el año 420 como la fecha de inicio de la construcción del Asclepieion urbano. En *Avispas*, vv. 122-3, se menciona un templo de Asclepio en la isla de Egina, por lo que es probable que para el 422, fecha de representación de esta comedia, el culto de Asclepio no tuviera todavía reconocimiento oficial en el Ática. Sartori se ocupa también de la polémica sobre el papel de Sófocles en la introducción del culto del dios en Atenas.

⁴⁶ El término "proxémico" fue definido por Hall. Se refiere al uso que hace el hombre del espacio como una elaboración especializada de la cultura (Hall, *The Hidden Dimensión*, New York, 1966, citado por Elam 1980). Se distinguen tres tipos de sistemas proxémicos: el de rasgos fijos, semifijos y el informal. Este último mensura las relaciones de proximidad y distancia entre los individuos y su desplazamiento.

actuación, como sería previsible en un teatro de orígenes rituales.⁴⁷ El desplazamiento del coro, por ejemplo, en formación rectangular, sería una muestra de un movimiento convencionalizado.⁴⁸

El punto central es que los movimientos de los personajes sobre el escenario son significativos. Así como suelen ser coherentes con las interrelaciones que las funciones actanciales organizan, son al mismo tiempo, portadores de valores sémicos.

El personaje de Plutos organiza la sintaxis espacial directriz de la pieza. Ejerce una poderosa fuerza de atracción sobre el resto de los personajes y en consonancia con el rol actancial de objeto que cumple en la comedia. Inclusive antes de conocerse su identidad, pero aún más cuando el misterio se revela, Plutos no puede desprenderse de Crémilo y Carión. Nunca está solo en escena y a medida que la pieza avanza es literalmente rodeado por nuevas figuras que ingresan, no sólo para alabarlo (el hombre justo, el joven amante), sino también para culparlo y exigirle explicaciones (el *sycophantes* y la vieja). La fuerza de Plutos es centrípeta y el movimiento de los personajes ratifica el significado de la personificación alegórica.

De manera opuesta, Penía ejerce una fuerza centrífuga expulsiva, manifestación del rechazo que produce. Ambas fuerzas se presentan lexicalizadas en el texto de la siguiente manera:

1) Movimiento centrípeta (centro: Plutos):

ΠΛ. ὦ τῶν, ἀπαλλάχθητον ἀπ' ἐμοῦ, v. 66; ΧΡ. Ἄλλ' αἶρε ταχέως, v. 71; ΠΛ. Μέθεσθέ νόν μου πρῶτον. ΧΡ. Ἦν, μεθίεμεν, v. 75; ΠΛ. Ἄφετόν μέ νυν, v. 100; ΧΡ. ἐξόμεσθά σου, v. 101; ΧΡ. Βλεψίδημον τουτονὶ / προσιόντα, vv. 332-3; Οἱ δ' ἠκολούθουν, v. 757; ΔΙ. Ἔπου μετ' ἐμοῦ, παιδάριον, ἵνα πρὸς τὸν θεὸν / ἴωμεν, vv. 823-4; ὁ προσιὼν, v. 824; ΔΙ. Πρὸς τὸν θεὸν / ἦκω, vv. 827-8; πρὸς τὸν θεὸν / προσευζόμενος ἦκω, vv. 840-1; ἔρχομαι

⁴⁷ Como ya hemos mencionado, los primeros actores eran los propios poetas, quienes abandonaron gradualmente la actuación a hombres de mayor habilidad para la performance. Según las fuentes antiguas, recién en siglo IV a.C., Polos inventó el método de actuación. Cfr. Slater (1990) y Arnott (1989: 83).

⁴⁸ La forma de entrada tradicional del coro era en formación cerrada de tipo militar, en cuatro filas. La línea de los mejores bailarines era la más cercana a la audiencia (cfr. Dearden 1976:106).

πρὸς τὸν θεόν, v. 844; ΚΑ. ἤκεις δῶρα τῷ θεῷ φέρων, v. 849; ΔΙ. Προσέρχεται γάρ τις κακῶς πράττων ἀνὴρ, v. 861; ΚΑ. εἰσελήλυθεν/ὁ συκοφάντης, vv. 872-873; ΓΡ. ἀφίγμεθ' ὄντως τοῦ νέου τούτου θεοῦ, v. 960; ΞΟ. ἐπ' αὐτὰς τὰς θύρας ἀφιγμένη, v. 962; ΧΡ. ἐλήλυθας, v. 966; ΓΡ. τὸ μειράκιον τοδὶ προσέρχεται, v. 1038;

2) Movimiento centrífugo (centro: Penía):

ΠΕ· ποῖ ποῖ τί φεύγετον; οὐ μὲνίτον;, v. 417; ΒΛ. Ἔναξ Ἄπολλον καὶ θεοί, ποῖ τις φύγη; v. 438; ΧΡ. Ἄλλ' ἄνδρε δύο γυναῖκα γεύγομεν μίαν; v. 441; ΧΡ. Καὶ πῶς γεύγουσί σ' ἅπαντες; v. 575.

Estas dos fuerzas se compensan, se equilibran y se anulan por su dirección contraria, y crean, por esto, vínculos solidarios entre ambos personajes. Los opuestos son elementos que se complementan. El comportamiento proxémico reafirma, de esta forma, la exposición agonal de Penía. La solidaridad visual del aspecto físico de los dos personajes alegóricos se refuerza por la solidaridad kinésica que ambas fuerzas, en su contraposición, presentan. Crémilo logra neutralizar el poder de la fuerza de Penía, permaneciendo firme delante de ella. Finalmente su expulsión representa la victoria del héroe (v. 604).

Tratar la entrada y salida de los personajes implica plantear la problemática del aprovechamiento del espacio escénico, específicamente de los dos *eisodoi*⁴⁹ como vías de acceso a la *orchestra*. Tradicionalmente se ha afirmado que en el teatro de Dioniso el *eisodos* de la derecha señalaba la dirección del campo y el Pireo, y el de la izquierda conectaba con la ciudad. La edición de Coulon y Van Daele (1930), por ejemplo, otorga a la izquierda el valor simbólico de significar “venant de l'étranger” (p. 88). Por allí ingresan Crémilo, Carión y Plutos al comienzo de la pieza. Por la párodos derecha, en cambio, ingresan los campesinos y Penía, y salen Crémilo, Plutos y los acompañantes hacia el templo de Asclepio, por donde también reingresan. Asimismo por el lateral derecho se suman el hombre justo, la vieja, su joven amante, Hermes y el

⁴⁹ El término “párodos” se usa tardíamente en el sentido de entrada lateral del teatro. Aristófanes utiliza el término *eisodos* (cfr. Taplin 1977a: 449). En cuanto a la salida y entrada de los actores, *Plutos* es una de las más pautadas. Todos sus movimientos están motivados y dan tiempo al actor para cambiarse de traje (Thiercy 1986: 52).

sacerdote de Zeus. Nada se informa en esta edición sobre el lugar de acceso de Blepsidemo, de la expulsión de Penía y de la llegada y la expulsión del *sycophantes*.⁵⁰ El hecho es que, aunque la cuestión sigue siendo significativa, no podemos dar una respuesta conclusiva en este aspecto.

No todos los desplazamientos de los personajes están lexicalizados. Sin embargo, los verbos de movimiento, puros o contruidos con preverbios, señalan siempre un mismo centro, el de la escena: llegadas y partidas aparecen mayormente informadas a través de: *πάριμι, εισέρχομαι, προσέρχομαι, πρόσειμι, ἄπειμι, ἀφικνέομαι, ἀποτρέχω*. El *oikos* es un centro dentro de otro. Las entradas y las salidas se consignan preferentemente con los siguientes verbos: *εισφέρω, εἴσειμι, ἐκφέρω, ἐκπέμπω, ἐξέρχομαι*. Debe tenerse en cuenta que muchas de estas lexicalizaciones, cuando no están incorporadas a una orden o a un parlamento narrativo, son del todo redundantes, porque repiten, a través de un canal acústico, lo que es información en primera medida visual.

Si bien el desplazamiento de los personajes es una característica de la comedia aristofanesca en general, en esta pieza la espacialidad alcanza una relevancia inusual. Los espacios no son meros receptáculos o sedes de acontecimientos, sino que se integran de manera significativa al sentido de la comedia. La ubicación en el espacio correcto resulta vital. Observemos, por ejemplo, que Crémilo consigue enriquecerse sólo cuando el dios ingresa a su casa. Por otra parte, Plutos únicamente puede sanarse si es transportado al templo de Asclepio y recostado específicamente sobre el *adyton*. La obra concluye con la colocación de Plutos en el *opisthodomos* en la Acrópolis.

A través del personaje de Plutos se expresa en la obra una valoración positiva de la permanencia. El dios manifiesta su incomodidad para con los

⁵⁰ No sabemos si la indefinición obedece voluntariamente a una decisión de los editores. Una puesta en escena de la pieza bien podría utilizar los *eisodoi* connotativamente, para subrayar emociones, manifestar ideologías, predeterminar a los personajes. Por ejemplo: los malvados podrían ingresar por un lado y los nobles por el otro. Por otra parte, si cada pasillo tiene asignado de antemano una localización geográfica precisa, esto interferiría también en la interpretación final de la obra. ¿A dónde es expulsada Penía? ¿Hacia la villa, hacia el extranjero o hacia la campiña?

espacios ajenos, ya sean cerrados o abiertos. Cuando Crémilo le insiste para que ingrese a su hogar, se queja a viva voz:

Ἄλλ' ἄχθομαι μὲν εἰσιῶν νῆ τοὺς θεοὺς
εἰς οἰκίαν ἑκάστοτ' ἄλλοτρίαν πάνυ· (vv. 234-235)

La inadecuación del espacio subterráneo se enfatiza con la triple repetición de *κατά* en un mismo verso, sugiriendo un lugar sin salida.:

ΠΑ. εὐθὺς κατώρυξέν με κατὰ τῆς γῆς κάτω· (v. 238)

Con la misma connotación negativa, *θύραζε*, por su parte, puede relacionarse semánticamente con *θυραῖος*, voz que designa entre los griegos a alguien ajeno a la propia familia:⁵¹

ΠΑ. γυμνὸς θύραζ' ἐξέπεσον ἐν ἄκαρεῖ χρόνου. (v. 244)

Para Plutos, el dolor más grande no es su ceguera, sino los condicionamientos que ella le impone, obligándolo a ir de aquí para allá, tropezando:

προσπταίοντα περινοστεῖν (v. 121), περινοστῆ (v. 494)

El preverbio *περί*, del verbo *περινοστέω*, implica un desplazamiento sin fin ni finalidad. La idea del *nostos* (regreso), por otra parte, es un tópico recurrente en la literatura griega, donde se asocia con el valor negativo que, según los testimonios escritos, tenía el vagabundear por la tierra. En la cultura griega el viaje no es considerado un desplazamiento positivo. Ajenos a la idea de la excursión por placer, toda empresa que exigiera un desplazamiento tenía para los griegos un objetivo bien definido. En los relatos míticos aparece el vagabundeo, comúnmente asociado a la locura, como un castigo divino.⁵² Así Ío, por ejemplo, está condenada a vagabundear hacia Egipto, y para Odiseo el viaje es una desgracia:

You cannot have honor, which sustains the identity of Homeric heroes, unless you are in place, and are seen to be in place. Odysseus's different false

⁵¹ Sólo quien está dentro de la casa considera *θύραζε* como el exterior (Paradiso 1987: 253).

⁵² Padel (1995). La autora cita Homero, *Odisea* 17.578; Esquilo, *Agamenón* v. 1282, *Coéforas*, v. 1042; Sófocles, *Edipo en Colona*, vv. 50, 746; Eurípides, *Heraclidas*, v. 224. El destino de Belerofón, lo y Orestes son tres ejemplos paradigmáticos de este tipo de castigo.

identities express the atopic pain of his untethered wandering. (Padel 1995: 108)⁵³

En el sistema de valores y creencias de la cultura griega, posición y posesión se identifican, por lo que la vida "sin hogar" deviene una verdadera pesadilla. En íntima conexión con el vagar sin rumbo fijo se inscribe la idea del exilio, una de las penalidades más graves de la sociedad ateniense. Sobre la base de estas concepciones, el final de la comedia adquiere dimensiones imprevistas. Porque además de la celebración festiva de la riqueza de todos los honestos, se afirma la conquista por parte de Plutos de un lugar propio y permanente, con todas las connotaciones positivas que esto sugiere para un griego antiguo.⁵⁴

Otro paradigma espacial de funcionamiento binario se establece a partir de las primeras palabras del esclavo en la comedia, que destacan precisamente la importancia del papel del conductor y los requisitos mínimos que debe cumplir quien cumpla esta función. La ceguera de Plutos, por ejemplo, lo hace inepto para guiar la caminata del amo.⁵⁵ El presupuesto que fundamenta las quejas de Carión queda expuesto a manera de *gnome* en el v. 15:

Οἱ γὰρ βλέποντες τοῦς τυφλοῦς ἡγούμεθα

Estas reflexiones del esclavo organizan visualmente el espacio, distribuyéndolo entre "el adelante" y "el atrás", que no es más que la relación entre los "primeros" y los "últimos" que el lenguaje de todos los tiempos utiliza con implicancias valorativas. La posición de los personajes no permanece estable. Las moviidades son significativas en el proceso semiótico de la comedia. Cuando Crémilo toma las riendas de la acción, en el momento en que Plutos

⁵³ Padel trata especialmente el vagabundeo asociado con la locura, tema de su libro.

⁵⁴ Podríamos todavía apuntar dos o tres datos anecdóticos de la espacialización de la lengua, característica que comparten las retóricas de todos los idiomas. Una expresión como *κατὰ χώραν* (v. 367), por ejemplo, vuelve a plantear el problema de la correcta ubicación espacial. Se aplica a la mirada y se contrapone a la mirada extraviada del loco. Por otro lado, la forma insultante y de expulsión *εἰς κόρακας* (vv. 604, 782) significa también un desplazamiento negativo hacia un no lugar, alejado, inidentificado; sugiere el vagabundeo permanente.

⁵⁵ ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν ἀνθρώπου τυφλοῦ (v. 13)/ἀκολουθεῖ (v. 16).

revela su nombre, Crémilo deviene el conductor, y guía a Plutos hacia el templo de Asclepio. El texto lo señala repetidas veces:

τὸν θεὸν/(...) ἄγωμεν εἰς Ἀσκληπιοῦ. (vv. 620-21)

ἐχρῆν / αὐτόν τ'ἄγειν τὸν Πλοῦτον (...) (vv. 624-5)

ἄγοντες ἄνδρα τότε μὲν ἀθλιώτατον, (v. 654)

πρῶτον μὲν αὐτὸν ἐπὶ θάλατταν ἤγομεν (v. 656)

Cuando Plutos recobra la visión gracias a la cura milagrosa de Asclepio, recupera el papel de guía en la marcha de regreso, posición simbólica del triunfo y de la reconquista del poder.

Οἱ δ' ἠκολούθουν κατόπιν ἐστεφανωμένοι (v. 757)

Suponemos que la procesión final hacia la Acrópolis está encabezada por Plutos. Delante de él iría el sacerdote con las antorchas (v. 1195).

Las relaciones entre los personajes secundarios exponen otros desplazamientos. Ya hemos comentado el intercambio de lugar entre el hombre justo y el *sycophantes*, índice de la redistribución de la riqueza. Las relaciones espaciales resultan ser el vehículo físico que pone en evidencia las relaciones emocionales; los cuerpos se expresan en el espacio. Así la vieja amante genera una fuerza de expulsión involuntaria.⁵⁶ El joven no quiere permanecer donde ella está. Se opone al ingreso conjunto a la casa de Crémilo. Con movimientos escénicos exagerados, esta repulsión produce comicidad.

NE· Τῷ θεῷ γοῦν βούλομαι
ἐλθὼν ἀναθεῖναι τοὺς στεφάνους τοῦσδ' οὓς ἔχω.
XP· Ἐγὼ δέ γ' αὐτῷ καὶ φράσαι τι βούλομαι.
NE· Ἐγὼ δέ γ' οὐκ εἴσειμι. (vv. 1088-91)

Las relaciones dinámicas de los personajes en la performance también pueden ser mensurables en su grado de distancia. La proxemia informal se extiende desde una distancia íntima hasta una pública, pasando por los grados más próximos de distancia personal y social. (Elam 1980: 65). En *Plutos*, merece destacarse la relación de distancia íntima entre el hombre y la divinidad -

⁵⁶ En este sentido se asemeja a Penía, igualmente anciana.

planteada en la narrativa de Carión sobre la estancia de los personajes en el templo de Asclepio. Así como el contacto físico con el suelo adquiere el significado de una muerte simbólica durante la incubación, el contacto dios-paciente parece también ser necesario, tanto para la curación y el renacimiento simbólico, en su grado positivo, como para el castigo, como en el caso de Neoclides, quien, en lugar de sanar, quedó aún más ciego:

(...) εἶτ' ὄξει διέμενος Σφητίῳ
κατέπλασεν αὐτοῦ τὰ βλέφαρ' ἐκστρέψας (...) (vv. 720-1)

καὶ πρῶτα μὲν δὴ τῆς κεφαλῆς ἐφήψατο,
 ἔπειτα καθαρὸν ἡμιτύβιον λαβὼν
 τὰ βλέφαρα περιέψησεν. (...) (vv. 728-730)

Sin duda, este tipo de rito denota una distancia nueva con respecto a la divinidad, si se la compara con la distante religión olímpica.⁵⁷

5. Los objetos

'Stagecraft' cannot be an objective or dispassionate enquiry into what happened on a day in the theatre in the fifth century but must revert to the questions and doubts of interpretation and semantics.
 Goldhill (1986: 281)

El estudio de la problemática objetual se inscribe en el ámbito más complejo de la espacialidad escénica. Pueden ser considerados objetos, dentro del teatro, los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado y los accesorios (Ubersfeld: 1989). Hemos optado por excluir del análisis la vestimenta de los personajes, excepto en el caso en que ella sea transportada como un objeto o intercambiada sobre la escena. Arbitrariamente, incluiremos elementos como las guirnaldas, casi objetos accesorios por su tamaño reducido y la facilidad con la que el personaje puede desprenderse de ellas. Los accesorios

⁵⁷ "Sentiments of closeness between man and god (...) are less frequently expressed than those of distanced respect. But there were particular cults which insisted on a personal relationship between deity and mortal -those of the hero-healers, the oracular gods and the mystery religions (...)" (Bruitt Zaidman & Schmitt Pantel 1992: 14).

forman parte de la vestimenta general, pero ofrecen mayores posibilidades de movilidad escénica.⁵⁸

Las pinturas de vasos que representan escenas cómicas muestran a menudo objetos grandes y pequeños sobre el escenario, como altares, árboles, sillas, además de objetos fáciles de llevar, como contenedores de variadas formas, instrumentos musicales, comidas, escaleras, tablitas, equipajes, etc.⁵⁹ Estos pequeños objetos cotidianos ayudan a crear un espacio virtualmente representativo del mundo doméstico, si se tiene en cuenta su naturaleza; pero, a la vez, algunos de ellos, como la vara o bastón, son específicos indicadores del género cómico. Junto con la máscara, el traje abultado y el falo resultan fuertes signos visuales de la teatralidad.⁶⁰ Este doble juego de familiaridad y extrañamiento es característico del género cómico, que en otros niveles textuales mezcla también tópicos, ideologías y valoraciones que aparecen disociados en la práctica social. La persistencia con que Aristófanes subraya la idea de que lo cómico puede también ser serio, es decir, que un extremo no es excluyente del otro, está relacionada con esta variedad de elementos aparentemente contradictoria que forman parte de la comedia antigua. La clasificación de los objetos da cuenta de esta diversidad.

Podría objetarse la consideración del cuerpo del comediante como un objeto. Nosotros sólo haremos referencia al cuerpo cuando alguna de sus partes

⁵⁸ Nuestra selección parece adecuarse a la definición de "props", propuesta por la clasificación de Fischer-Lichte (1992: 107). Designaría a aquellos objetos que el actor usa en la representación, sobre los cuales focaliza su gesto intencional. Por ejemplo el peinado, o los accesorios para el cabello, funcionan como elementos de estilo. Pero, si el actor se arregla su cabello o se pone una cinta en él, estos objetos se convierten en "props". Lo mismo vale para los elementos que integran el decorado, como una mesa, una silla, etc.: deben ser usados por el actor. Nos apartamos de su definición al incluir los objetos evocados y aquellos que sirven de decorado, en tanto el discurso los nombre.

⁵⁹ Taplin (1993: 35-36). Ussher (1979: 38) observa que los elementos de la utilería permanente sobre el escenario son muy pocos y simples. En cambio, los objetos transportados resultan muy numerosos.

⁶⁰ Por su reiterado uso en las distintas comedias, concientizan al espectador acerca de su presencia en una representación dramática, circunstancia que se engloba dentro del fenómeno de la denegación (cfr. Ubersfeld 1989: 36-7).

se señale con insistencia en el texto, lo que es una forma de aislarla del resto y prestarle atención.⁶¹

5.1. Objetos de presencia escénica

Crémilo y Carión ingresan a escena coronados (v. 21). Carión transporta, además, una olla con parte de la carne que utilizó para el sacrificio en el templo de Apolo.⁶² Los objetos en el teatro griego funcionan siempre, en primera instancia, como referentes icónicos. Sin embargo, no se limitan a este rol.

La corona, o mejor, la guirnalda, juega un papel prominente en la comedia. Así lo documentan referencias textuales y muestras arqueológicas. Había gran variedad de ellas, fabricadas con materiales muy diversos y para múltiples propósitos, no obstante resultan muy difíciles de clasificar aquellas que se representan en las estatuillas. Así pues, la presencia de un personaje coronado podía sugerir disímiles interpretaciones para la audiencia, si es que algún otro signo de su vestimenta no ayudaba a delimitar su ocasional función. Stone (1984²: 207) distingue tres categorías de guirnaldas en los personajes de Aristófanes: la de uso religioso, el accesorio festivo y de algarabía, y la corona cívica. Los tres usos expresan alegría, experimentada en un contexto social.⁶³ Resultan, por tanto, muy adecuadas para el género cómico. Aristófanes aprovecha humorísticamente la versatilidad de las guirnaldas para ocasionar confusiones entre los personajes y con la audiencia (Stone 1984²: 208).⁶⁴

Corona y ollita, ambos, son índice de la coyuntura dramática de la acción. Traen información de un evento ya pasado, como la respuesta oracular de Apolo en Delfos, ocurrida antes y fuera de escena. La corona indica que la visita a

⁶¹ Definido en su *status* textual, el objeto aparece como un sintagma nominal, no animado, susceptible de una figuración escénica (Ubersfeld 1989).

⁶² Probablemente el tipo de ropa también indicaba el regreso de un viaje.

⁶³ La observación es de Ganszyniec ("Kranz", *RE*, 1922), citado por Stone (1984: 220).

⁶⁴ Cfr. *Nubes*, vv. 255-57; *Aves*, v. 463; *Asambleístas*, vv. 130-33.

Apolo ha sido promisorio. Ambos objetos manifiestan un uso religioso y tienen un valor anafórico dentro del texto espectacular.

Carión señala la corona, seguramente hecha de laurel, como signo de protección contra la golpiza del amo. El laurel es el emblema de Apolo, y por lo tanto símbolo de la divinidad. El objeto, entonces, transporta desde las afueras el espacio del dios y lo hace manifiesto sobre la *orchestra*. Mientras portara la corona, la persona se revestía de una aureola sagrada, estaba bajo la protección del dios.⁶⁵ Sin embargo Crémilo se las ingeniará para poder pegarle a su esclavo:

KA. Οὐ γάρ με τυπήσεις στέφανον ἔχοντά γε.
 XP. Μὰ Δί' ἀλλ' ἀφελὼν τὸν στέφανον, ἦν λυπῆς τί με,
 ἵνα μᾶλλον ἀλγῆς. (vv. 21-3)

En este sentido, la corona tiene un rol "causativo",⁶⁶ ocasiona el comentario de otro personaje. La acotación humorística de Crémilo sirve para caracterizarlo como patrón. Así lo entiende Groton (1991) que estudia, precisamente, el uso de las coronas y los harapos en *Plutos*. Para Groton, la ironía que alcanza al argumento y al tema de *Plutos* se manifiesta también en los muchos usos inesperados que se les da a las guirnaldas y a los harapos en esta pieza.⁶⁷ Por otra parte, la actitud despreocupada de Crémilo frente a un objeto sagrado adelanta rasgos de la libertad con que los personajes manipulan o aluden a objetos rituales.

Carión y Crémilo no son los únicos coronados de la comedia. Cuando Plutos regresa del templo de Asclepio, lo hace acompañado por un número indeterminado de gente que lo sigue en el festejo. Son los honestos enriquecidos, y lo siguen coronados con guirnaldas:

Οἱ δ' ἠκολούθουν κατόπιν ἑστεφανωμένοι (v. 757)

⁶⁵ En la comedia nueva los esclavos se refugian en los altares para que no les peguen.

⁶⁶ La denominación corresponde a la clasificación propuesta por Ketterer (1986a: 209ss.) en su estudio de los objetos en la comedia plautina y remite a aquellos objetos que, por el poder de lo que significan, pueden generar acción o comentario de un personaje. La reacción que el objeto causa caracteriza a la figura dramática.

⁶⁷ Groton destaca el valor simbólico y a menudo irónico de los objetos y la vestimenta. Sólo al final la ropa y los accesorios reflejarían la verdadera situación socio-económica.

Aquí la guirnalda es índice festivo, un elemento común de las procesiones. El mismo uso tiene la guirnalda del joven, quien llega "como para ir a una fiesta" (v. 1039), portando también una antorcha. Espera ofrecer al dios recién curado su corona:

XP. στεφάνους γέ τοι καὶ δῶδ' ἔχων πορεύεται. (v. 1041)

NE. Τῷ θεῷ γούν βούλομαι
ἐλθὼν ἀναθεῖναι τοὺς στεφάνους τοῦσδ' οὗς ἔχω. (vv. 1088-9)

La corona y la antorcha identifican al personaje como un parrandista. Expresan su disposición "psicológica" y adelantan al espectador, antes que sus propias afirmaciones, el cambio de fortuna. Todos los ejemplos que hemos señalado refieren hechos previos ocurridos fuera de escena: la consulta al Oráculo, la cura de Plutos, y el enriquecimiento del joven. La presencia del objeto exhibe las repercusiones de acontecimientos extraescénicos.

El final de la comedia probablemente muestre a los ancianos coreutas, y al resto de los personajes, coronados para la procesión que guiará a Plutos hasta la Acrópolis. Esta vez las guirnaldas ayudan a la composición de un hecho que ocurre en escena y anuncian, además, un acontecimiento futuro (la entronización de Plutos en el *opisthodomos*). En este último sentido, cumplen un rol katafórico. La utilización de guirnaldas en este episodio es del todo conjetural, pues nada se dice de ello en el diálogo. Pero es de suponer que así ocurriera, porque es bastante común que las comedias de Aristófanes terminen con escenas festivas y es altamente probable que entonces los personajes estén coronados. Quizás, incluso, el uso frecuente de guirnaldas habría ayudado a indicar al espectador la cercanía del final de la obra (Stone 1984: 210). En este caso, adquirirían un nuevo valor, esta vez metateatral.

Lo mismo podría decirse de las antorchas. Aparecen con certeza en varios éxodos (*Nubes*, *Avispas*, *Paz*) y podrían también estar presentes en muchos otros (*Acarnienses*, *Aves*, *Lysistrata*, *Thesmoforiantes*, *Ranas* y *Asambleístas*). Por su luminosidad resultan un componente visual de utilidad para la celebración triunfal de la comedia. La antorcha (δύς) está hecha de una madera resinosa,

como la del pino. En la vida cotidiana de los griegos servía para iluminar los caminos de los viajeros nocturnos. En la comedia es símbolo de jauja y celebración, sobre todo dionisiaca:

XP. Ἄλλ' ἐκδότης δεῦρο δῶδας ἡμένας (v. 1194)

En la parábasis de *Nubes* (v. 543), Aristófanes habla de las escenas de antorchas, como de un tipo de rutina, que él evita por estereotipada y vulgar. En *Plutos*, el joven amenaza a la vieja con la antorcha, transformando la función primera del objeto. Esto ya había ocurrido en *Avispas* (vv. 1330, 1390). Probablemente en todos estos casos nos encontremos en presencia de una escena rígida del género, de actuación especialmente corporal, que Aristófanes desacredita, pero que no deja de usar, como sucede con otras rutinas:

ΓΡ. Ἄ ἄ, τὴν δῶδα μή μοι πρόσφερ'. (v. 1052)

Las ollas que transporta la vieja, "canéfora de una nueva especie", como la llama Van Daele (1930: 147), completan la mimesis de una procesión final. Nuevamente el objeto produce comentarios humorísticos del *bomolochos*, rol que cumple en esta instancia Carión:

ΓΡ. (...) οἷσω τὰς χύτρας.
 XP. Καὶ μὴν πολὺ τῶν ἄλλων χυτῶν τὰναντία
 αὐταὶ ποιοῦσι. Ταῖς μὲν ἄλλαις γὰρ χύτραις
 ἢ γραῦς ἔπεστ' ἀνωτάτω, ταύτης δὲ νῦν
 τῆς γραῦς ἐπιπολῆς ἔπεισιν αἱ χύτραι. (vv. 1203-7)

Las marmitas, sobre la cabeza de la vieja, son comparadas con las "otras ollas" (v. 1204), destacándose, de este modo, la imagen peculiar de la conjunción entre el objeto y el personaje.⁶⁸

La escena del *Plutos* está sembrada de objetos rituales. Los *καταχύσματα*, conjunto de golosinas compuesto por nueces, dátiles, higos secos y frutas secas, que se usaban para la aspersion en el momento de la integración doméstica (Vernant 1973: 142), forman parte del grupo. *Plutos* impide que la mujer de Crémilo vuelque sobre su cabeza las golosinas que transporta. La integración

debe hacerse dentro del hogar.⁶⁹ Sin embargo, aun así los καταχύσματα resultan un objeto visible para los espectadores, frustradamente acarreados, ostentados y paralizados en su función simbólica:

ΓΥ. Φέρε νυν, -νόμος γάρ ἐστι, - τὰ καταχύσματα
ταυτὶ καταχέω σου λαβοῦσα.
ΠΛ. Μηδαμῶς.
Ἐμοῦ γὰρ εἰσιόντος εἰς τὴν οἰκίαν
πρώτιστ' ἀναβλέψαντος οὐδὲν ἐκφέρειν
πρεπῶδές ἐστιν, ἀλλὰ μᾶλλον εἰσφέρειν. (vv. 788-93)

Los καταχύσματα están al servicio de comentarios metateatrales. Frutas secas y dátiles también eran arrojados a los espectadores durante el curso de una representación para ganar su benevolencia (Van Daele 1930: 127). Aristófanes también reniega de este tipo de episodios.⁷⁰ Un elemento esencial del rito, como los καταχύσματα, descontextualizados, se desentienden de su carácter ritual, para pasar a ser símbolo del “soborno” de los autores cómicos en su intento de captar los favores de la audiencia:

Οὐ γὰρ πρεπῶδές ἐστι τῇ διδασκάλῳ
ἰσχάδια καὶ τραγάλια τοῖς θεομένοις
προβαλόντ', ἐπὶ τούτοις εἶτ' ἀναγκάζειν γελᾶν(vv. 797-9)

Finalmente, merece destacarse la escena en la que la vestimenta, transformada en objeto, se convierte en foco de atención, cumpliendo, además, un rol causativo, al ocasionar comentarios entre los personajes y movimientos en la acción. Nos referimos al traspaso de vestimentas entre el hombre justo y el delator, trueque guiado y digitado por Carión. El hombre justo, vestido con lujoso manto (*himation*, v. 881), lleva una capa vieja y unos calzados gastados con la intención de ofrecerlos al dios:

⁶⁸ Al generar un comentario del personaje cumplen un rol causativo.

⁶⁹ No nos parece convincente la justificación que da Paradiso (1987) de la ejecución fuera de escena de las fases rituales de integración (aspersión), separación (incubación) y renacimiento. En razón de que todos los ritos de pasajes son de pasaje material, la autora estima que éste no se confía a las convenciones escénicas. No creemos que limitaciones de este tipo contaran para Aristófanes. Como también lo ha reconocido Paradiso, en *Nubes*, por ejemplo, la iniciación de Strepsiades ocurre en escena.

⁷⁰ Cfr. *Avispas*, vv. 58ss.; *Paz*, v. 772.

ΚΑ. Τὸ τριβώνιον δὲ τί δύναται, πρὸς τῶν θεῶν,
 ὃ φέρει μετὰ σοῦ τὸ παιδάριον τουτί; φράσον. (vv. 842-3)

ΚΑ. Τὰ δ' ἐμβάδια; (v. 847)

Según los testimonios de la comedia, el τριβών era la capa típica de la gente pobre, los esclavos, los filósofos y los espartanos. Está íntimamente conectado con la idea de pobreza, de la que funciona como indicador (índice) (Stone 1984²: 163).⁷¹ El hombre justo abandona la capa como gesto simbólico de haberse enriquecido. Sabemos que la ha usado durante trece años (v. 846).

El calzado, por su parte, también tiene connotaciones sociales, pues comunica el *status* económico de quien lo calza. El ἐμβάς era un calzado rústico, cubierto en la parte superior, hecho de cuero o paño (Stone 1984²: 223). El hombre justo ha pasado varios inviernos con él (v. 847).

Carión quita la vestimenta al delator, para ofrecerla a Plutos, y coloca encima de este último el τριβώνιον y los ἐμβάδια del hombre justo.⁷² El cambio de vestimenta, escena típica de la comedia,⁷³ sanciona el cambio de fortuna y el cambio de roles. La vestimenta cumple aquí la función de un “utilitario” y un rol diegético en la comedia; sirve a Carión para degradar y burlar al delator. Después del intercambio, el *sycophantes* se reconoce vencido (vv. 944-5). Carión certifica su categoría de personaje mayor, al manipular los objetos a su antojo. Este hecho señala un poder inusual en un esclavo.⁷⁴

Por otra parte, hombre justo y delator dan forma a la primera escena de *alazones* e ilustran, de este modo, la instauración de un nuevo orden. Los objetos tienen aquí un valor primordial. La presencia simultánea de la capa lujosa y la capa raída (ἱμάτιον y τριβώνιον) –igual relación podemos suponer para

⁷¹ A través de su *tribonion* agujereado, Carión ve la cura de Plutos en el templo de Asclepio (vv. 714-715).

⁷² El delator venía vestido con su *himation* (v. 926), por ello consideramos justa la propuesta de Rutherford y Willems de quitar el verso 897. La edición de Coulon lo coloca entre corchetes. Van Leewen trata de mover la línea luego del v. 957. Holzinger, sin embargo, la mantiene en su lugar.

⁷³ Es frecuente que los actores se vistan y desvistan delante de los espectadores (sólo *Nubes* y *Paz* no presentan cambio de vestimenta sobre la escena). Sobre la funcionalidad del cambio de traje en la comedia antigua en vistas a demostrar, sobre todo, la desigualdad de los sexos, ver Said (1987).

⁷⁴ En *Aves*, por ejemplo, el gran manipulador de objetos es Peisetero, en concordancia con su rol de héroe cómico. Cfr. Fernández (1994).

los calzados-, y la insistencia con que estos objetos son ostentados, comentados y manipulados, permite percibir sobre los bienes materiales la diacronía del cambio en forma sincrónica. Τριβώνιον y ἱμάτιον representan emblemáticamente a la pobreza y a la riqueza, y, por primera vez, se los enfrenta visualmente sobre el escenario. Por otra parte, estos objetos del vestuario forman parte de las pertenencias cotidianas, por lo que se logra ofrecer al espectador una impresión cercana de lo que el cambio social implica.

De entre los accesorios que lo adornan, el hombre justo menciona un anillo, que, contra lo que él espera, no lo protege de mordeduras de *sycophantes*:

ΔΙ. Οὐδὲν προτιμῶ σου· φορῶ γὰρ πριάμενος
τὸν δακτύλιον τονδὶ παρ' Εὐδάμου δραχμῆς. (vv. 883-4)

El anillo se usaba como amuleto contra la mordedura de serpiente, escorpión u otros animales, así lo explica Van Daele (1930: 131). Stone (1984: 245), en cambio, interpreta la presencia del anillo como un rasgo más del ascenso económico del justo. Usado por los hombres con el propósito de establecer un sello personal, probablemente era visible incluso para la audiencia.

La vieja, que ha perdido a su joven amante con la curación de Plutos, llega a la casa de Crémilo con un plato (ἐπὶ τοῦ πίνακος, v. 996) de pastel (πλακοῦντα, v. 995; ἄμητα, v. 999) y golosinas (τραγήματα, v. 996). Retenidos en sus manos, o en las de su sirviente, lo que debía ser un signo de amor deviene símbolo de despecho y abandono. Era costumbre enviar a los enamorados este tipo de obsequio, y el joven los ha rechazado. Su connotación negativa reside precisamente en este hecho y no en el objeto en sí. Una vez más, los objetos informan sobre acciones ocurridas fuera de escena. Confirman y reafirman lo que sus portadores también explican con palabras.⁷⁵

⁷⁵ El pastel también puede interpretarse como símbolo sexual, ver Henderson (1991: 144)

Si exceptuamos los objetos que forman parte de la vestimenta y las golosinas de los enamorados, todos los otros que suponemos poblaban momentáneamente el escenario están relacionados con un mismo paradigma ritual: guirnalda, olla, antorcha y *καταχύσματα*. Este tipo de objetos es muy frecuente en el teatro de Aristófanes y evidencian la práctica de rituales como parte de los hechos cotidianos de la vida de los griegos, difícilmente separable del resto de sus actividades. Los elementos que sirven de instrumentos rituales tampoco difieren de los utensilios domésticos. La olla, por ejemplo, cuando transporta la carne que se ofrece como sacrificio a un dios, excede sus valores culinarios. Su apariencia externa, sin embargo, podría no diferenciarse.

Como personificación del concepto de riqueza, por su valor alegórico, Plutos puede ser considerado también un objeto. Es un caso interesante de objetuación de un personaje animado, que no pierde, por esto, su condición vital. Simultáneamente el dios personifica varias facetas relacionadas con la riqueza. Cuando se identifica con los bienes materiales y el dinero (*ἀργυρίδιον*, vv. 148 ss.), signos visuales del enriquecimiento, no se diferenciaría de las otras pertenencias que aparecen en escena. Los hombres, incluso, pueden tomar una parte de él:

ὅπως ἄν ἴσον ἕκαστος ἐνταυθοῖ παρὼν
ἡμῖν μετὰσχῆ τούδε τοῦ Πλούτου μέρος. (vv. 225-226)⁷⁶

Por el rol actancial que cumple, como objeto del deseo de búsqueda de los personajes, Plutos impulsa el desarrollo de la acción dramática. Su obtención y retención mueven los hilos de la intriga. El final de la comedia puede entenderse como la cosificación completa del personaje. Bien puede pensarse, de acuerdo con la conformación de la Acrópolis, que su instauración en el *opisthomos* como guardián de los tesoros del estado se concrete bajo la forma de una estatua.

⁷⁶ Cfr. nuestro análisis de la alegoría en el Cap. II.

5.2. Objetos evocados

A diferencia de los objetos de presencia escénica, los evocados son muy numerosos y, en la mayoría de los casos, aparecen formando parte de una larga enumeración o aglomerados en la misma escena, inclusive en un mismo parlamento, con una clara función: la de poblar el ambiente que ocupan y fabricar un espacio extraescénico en la mente del espectador. Esta primera función, de ninguna manera excluyente de otras, puede llamarse "decorativa" y su rol es referencialmente icónico. El hecho de que los espacios evocados parezcan extremadamente poblados, podría hacer suponer la presencia de mayor cantidad de objetos en la escena cómica de los que el diálogo nombra.

Como su número es elevado y su funcionamiento de disímiles relevancias, nos ocuparemos sólo de aquellos que nos parezcan los más importantes. Somos conscientes de que toda palabra que se pronuncie sobre el escenario o toda acción que se lleve a cabo en él se torna significativa y no puede obviarse.

5.2.1. Coronas y guirnaldas

Hemos ya destacado la importancia de las guirnaldas de los protagonistas al comienzo de la comedia, como símbolo del dios Apolo. Otros versos, de naturaleza paratrágica, vuelven a relacionar a la divinidad pitia con el laurel y las guirnaldas. Pregunta Carión:

“Τί δῆτα Φοῖβος ἔλακεν ἐκ τῶν στεμμάτων;” (v. 39)

Στέμμα puede aludir al laurel en forma de guirnalda que adornaba a la Pitia y a su trípode, o a las guirnaldas colocadas alrededor de la mesa donde la persona que consultaba el Oráculo escribía su pregunta. Ambas posibilidades brinda el escolio (*sch. Rav.* 39).

La otra alusión aparece en boca de Crémilo; es también paratrágica, y vuelve a destacar la naturaleza simbólica del laurel:

Ἔχω τιν' ἀγαθὴν ἐλπίδ' ἐξ ὧν εἶπέ μοι
ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σείσας δάφνην. (vv. 212-3)

Groton (1991: 18) establece, a partir de estas referencias, una conexión entre la guirnalda y la súplica. Este mismo motivo se hace presente en la conversación entre Crémilo y su amigo Blepsidemo. Este último, incrédulo de la honestidad de Crémilo, especula sobre la posibilidad de haber obtenido su riqueza mediante el robo del tesoro del dios, en Delfos, y lo imagina exponiendo su caso en las cortes:

Ἄρῳ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον
ἰκετηρίαν ἔχοντα μετὰ τῶν παιδίων
καὶ τῆς γυναικός, κοῦ διοίσοντ' ἄντικρυς
τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὀτιοῦν τῶν Παμφίλου. (vv. 382-5)

La ἰκετηρία es la rama de olivo que porta el suplicante. El escolio recuerda que la pintura de Pánfilo, "Los Heraclidas", representaba, expuesta en el pórtico, a los hijos de Heracles implorando protección a los atenienses contra la persecución de Euristeo (*sch Rav.* 385).

Con guirnaldas de olivo salvaje también eran coronados los vencedores de los Juegos Olímpicos. Este hecho servirá de ejemplo a Penía para confirmar la pobreza de Zeus, que no dispone de un presente más valioso para los competidores:

ἀνεκέρυττεν τῶν ἀσκητῶν τοὺς νικῶντας στεφανώσας
κοτίνου στεφάνῳ; (vv. 585-6)

Se alude, indudablemente, a un tipo de guirnalda cívico-religiosa, símbolo de la victoria. En el mundo que Crémilo piensa instaurar, perdería su valencia simbólica; su material no es tan noble como el oro. Según Ganszyniec,⁷⁷ las coronas de tipo cívico, como las de los vencedores, comenzaron siendo de olivo, pero terminaron, efectivamente, siendo de oro. La guirnalda de olivo, otorgada por Zeus, bien puede coronar a Penía. Las coronas del reino de Plutos serán seguramente más valiosas:

XP. Ἄλλὰ σέ <γ> ὁ Ζεὺς ἐξολέσειεν κοτίνου στεφάνῳ στεφανώσας. (v. 592)

⁷⁷ Citado por Stone (1984²: 212, n. 5).

Con esta coronación, Aristófanes resignifica los símbolos tradicionales. En razón de que los símbolos son vehículos de interpretación de la cultura, el nuevo mundo tendrá los suyos.

El dios Asclepio, según lo ve Carión, también está coronado (ἔχων τὰ στέμματα, v. 685). Los στέμματα son el premio de Asclepio y debían de rodear su cabeza (*sch. Ven.* 685). Habría existido la máxima: "Asclepio siempre con guirnalda", que confirmaría esta presunción (Groton 1991: 19).

Durante el camino de regreso a la casa de Crémilo, Plutos es seguido por gente coronada: vuelve el motivo de la guirnalda festiva. La mujer de Crémilo también quiere coronar a Carión con una guirnalda por su relato de buenas noticias:

ΓΥ. (...) κάγῳ δ' ἀναδῆσαι βούλομαι
εὐαγγελιά σε κριβανιτῶν ὄρμαθῶ
τοιαῦτ' ἀπαγγείλαντα. (vv. 764-6)

La guirnalda hecha de panes cocidos (κριβανιτῶν) resulta cómica en su apariencia y podría ser indicial de la glotonería del esclavo.⁷⁸

También coronado, Crémilo sacrifica, dentro de su casa, un cerdo, un macho cabrío y un carnero (ἔστεφανωμένος, v. 820). Es frecuente el uso de guirnalda en conexión con la ejecución de sacrificios, como así también con los cultos de iniciación.

Encontramos, además, un empleo singular, retórico, del olivo y las guirnalda, utilizado como término de dos comparaciones. Por un lado, el esclavo cuelga los zapatos viejos del hombre justo sobre la frente (cabeza) del delator "como a un olivo salvaje" (v. 943).⁷⁹ Por el otro, el joven amante debe cuidarse de no acercar demasiado su antorcha a la vieja, porque puede arder "como una vieja rama (corona) de olivo" (v. 1054):

ὥσπερ κοτίνῳ προσπαταλεύσω τουτῶι. (v. 943)

ὥσπερ παλαιὰν εἰρεσιώνην καύσεται. (v. 1054)

⁷⁸ Podría también ser un chiste obsceno.

⁷⁹ La comedia ha recordado en el agón que las guirnalda de los vencedores se fabricaban con olivo salvaje.

La εἰρσιώνη podía ser una rama de olivo o de laurel entrelazada con lana. Después de ser llevada en procesión, se la decoraba con frutos, panes, aceite y miel, y se la colgaba en la puerta de la casa hasta el año siguiente.⁸⁰

En el primer caso, la comparación apunta al aspecto ridículo del delator portando la ropa gastada. Se desnaturaliza al *sycophantes* comparándolo con un árbol. En el segundo caso, se juega con la similitud entre la vieja y la rama de olivo: la piel de la vieja tiene tantas arrugas como una hoja seca. En ambos casos los objetos pierden la simbología religiosa y la naturaleza ritual y se los utiliza en el diálogo despojados de toda la connotación que el uso cultural les ha impuesto. Vale decir, se los des-simboliza.⁸¹

Por último, no podemos dejar de mencionar el uso cuasi-metafórico del verbo περιστεφανόω, con el que Crémilo describe el desplazamiento de aquellos que lo siguen en vistas de su nueva condición de hombre rico:

XP. (...) Ποῖος οὐκ ὄχλος
περιστεφάνωσεν ἐν ἀγορᾷ πρεσβυτικός; (vv. 786-7)

Se puede observar que entre los objetos percibidos y los objeto evocados, la guirnalda resulta el más citado. Su uso es múltiple y demuestra, con creces, la habilidad de Aristófanes en el empleo de los objetos, disposición sólo equiparable a la de algunos dramaturgos del siglo XX.

5.2.2. Χρήματα

En el agón de la comedia, espacio donde Crémilo y Penía exponen y contraponen sus argumentos, se nombra una serie de objetos vinculados con la vida de los ricos y la vida de los pobres. Forman parte de las pertenencias que

⁸⁰ Cfr. *Caballeros*, v. 729. Era transportada por los niños en los festivales de verano y otoño de Pyanopsia y dedicada a Apolo.

⁸¹ Las relaciones que se establecen son complejas. Por un lado, se relacionan con las guirnaldas anteriores de la pieza, de clara connotación cívica o ritual. Pero, a la vez, se les devuelve su naturaleza primigenia, pre-cultural.

hacen más placenteros o más molestos los quehaceres domésticos y las acciones de la vida cotidiana. La selección de los objetos es significativa, porque aquí integran la argumentación, la ejemplifican y fundamentan. Penía enumera los objetos de una “vida de ricos” y Crémilo, defensor de la riqueza, denuncia los males de las pobreza, haciendo un catálogo de los objetos que forman parte de la vida de los pobres.

La enumeración está al servicio de la ideología que representan ambos personajes. Por esto los objetos que identifican los bienes de los ricos, por ejemplo, connotan, en su gran mayoría, una vida de lujo y ocio y no son objetos de primera necesidad: cama (κλίνη, v. 527), alfombra (δάπις, v. 528), perfume (μύρον, v. 529), capa teñida y bordada (ἱμάτιον βαπτὸν ποικιλόμορφον, v. 530).

Crémilo contrapone a ellos otros bienes, también prácticos, de valoración opuesta. Ningún usuario podría sentirse cómodo con ellos: en lugar de capa, harapos (ράκος, v. 540), donde cama, litera de juncos (στιβάς, v. 541), en vez de alfombra, cobertor podrido (φορμὸς σαπρὸς, v. 542).

Completan la lista piojos, mosquitos y pulgas (φτεῖρ, κώνωψ, ψύλλα, v. 537), en lugar de almohada (προσκεφάλαιον), una piedra (λίθος, v. 543), por asiento (θρόνος), la punta de un cántaro roto (στάμνου κεφαλὴ κατεαγός, v. 545), como mortero (μάκτρα), el costado de un tonel partido (πιθάκνης πλευρὰ ἐρρωγυῖα, v. 546).

Los objetos forman pares antitéticos, de modo que la contraposición haga evidente la desgraciada vida del pobre. La enumeración también incluye los alimentos: en lugar de pan de trigo (ἄρτος), brotes de malva (μαλάχης πτόρθοι, v. 544), en vez de de torta de cebada (μάζα), hojas de rábanos tiernos (φυλλεῖα ἰσχνῶν ῥαφανίδων, v. 544). La selección manifiesta un ostensible contraste entre alimentos naturales y elaborados, signo de la desventaja de uno y otro estilo de vida.

En virtud de que en esta escena los objetos nominados cumplen una finalidad práctica en la vida de los hombres -cubren los rubros de vestimenta y alimentación-, alertan sobre la importancia y el poder de los objetos en la vida

cotidiana. Provocan en los usuarios, además, dos emociones también encontradas: placer y disgusto. Adquieren una relevancia inusual en el discurso al formar parte de las evidencias de las argumentaciones retóricas. Exceden la función descriptiva habitual. No valen por el uso que le dan los hombres, sino por sí mismos. Ellos simbolizan en sí un estilo de vida.

Por otra parte, algunos de ellos ponen sobre el tapete el poder creativo del hombre en la producción de los objetos. Por ejemplo, el ingenio del pobre para aprovechar ciertos elementos como una piedra, un cántaro roto o el costado de un tonel con fines utilitarios.

Cuando Crémilo enriquece, después de que Plutos recupera la vista y es finalmente acogido en su casa, los objetos, nuevamente, serán índices de las recientes condiciones de vida. Carión describe la abundancia de comida y objetos relacionados con la actividad culinaria. La selección puede estar determinada por los atributos estereotipados del esclavo glotón:

Ἡ μὲν σιπύη μεστή ἴσσι λευκῶν ἀλφίτων,
οἱ δ' ἀμφορῆς οἴνου μέλανος ἀνθοσμίου.
Ἄπαντα δ' ἡμῖν ἀργυρίου καὶ χρυσίου
τὰ σκευάρια πλήρη ἴσιν, ὥστε θαυμάσαι.
Τὸ φρέαρ δ' ἐλαίου μεστόν· αἱ δὲ λήκυθοι
μύρου γέμουσι, τὸ δ' ὑπερῶον ἰσχάδων. (vv. 806-811)

Como Crémilo antes, ahora Carión señala la transformación de los objetos.

El cambio se produce en el material:

Ὅξιν δὲ πᾶσα καὶ λοπάδιον καὶ χύτρα
χαλκῆ γέγονε· τοὺς δὲ πινακίσκους τοὺς σαπροὺς
τοὺς ἰχθυηροὺς ἀργυροὺς πάρεσθ' ὄρᾶν.
Ὅ δ' ἱπνὸς γέγον' ἡμῖν ἐξαπίνης ἐλεφάντινος. (812-815)⁸²

De todos los elementos de la lista, sólo el perfume queda fuera del paradigma alimentario. El perfume es uno de los accesorios caracterizadores de la vida de ricos y uno de los elementos ausentes en el mundo de Plutos, según las argumentaciones de Penía. A través de la mención del perfume,

⁸² Heberlein (1980) señala la inutilidad de este cambio, porque la riqueza adopta una forma inconveniente, con utensilios de oro, plata y, sobre todo, marfil. Por esto relaciona el

especialmente destacado por su intrusión en la lista, puede hacerse patente la derrota de Penía y la ineficacia de sus amenazas en el mundo de la utopía.

Por otra parte, la abundancia de este tipo de bienes (ἀγαθά, v. 804) construye una escena que remeda un tópico frecuentado por el drama cómico: la utópica Edad de Oro, identificada luego con el país de Cucaña,⁸³ un espacio poblado de cosas para comer y beber. En este sentido, las alusiones al sacrificio de Crémilo también exponen una desmesurada cantidad de víctimas: un cerdo, un macho cabrío y un carnero (v. 820). Más adelante, el delator hace referencia al gran número de trozos de pescado y carnes que hay en el interior de la casa (v. 894).⁸⁴

Las necesidades materiales de los pobres también aparecen consignadas en la escena de la vieja y su joven amante. Cuando él era pobre, reclamaba de la vieja los bienes de los que él y su familia carecían: ἰμάτιον, ὑποδήματα, (v. 983), ἱματίδιον, (v. 985), πυρῶν μέδιμνος τέτταρος, (v. 986). Estos objetos aparecen con su valor comercial (v. 982) y asignan un precio a los amores del joven, ciertamente muy medido (v. 988). Este detalle podría apoyar la caracterización del joven como medido.

En el diálogo de Hermes con el esclavo, ambos “insaciables”, se nombran variedades considerables de comidas: pastel (ψαιστόν, v. 1115), carne sacrificial, (ἱερεῖον, v. 1115), pastel de vino (οἰνοῦττα, v. 1121), miel (μέλι, v. 1121), higos (ἰσχάς, v. 1122), galleta (πλακοῦς, v. 1126), pata (κωλῆ, v. 1128), entrañas (σπλάγχνα, v. 1130; κοιλία, v. 1169), copa de vino (κύλιξ, v. 1132), pan bien

enriquecimiento con la leyenda de Midas. Nosotros consideramos que no debe entenderse la transformación en su aspecto práctico, sino sólo ilustrativo. Más detalles en el Cap. VI.

⁸³ El país de Cucaña tiene una clara connotación materialista.

⁸⁴ A pesar del derrocamiento de Zeus y su dinastía, el rito del sacrificio es una práctica de la que ni siquiera el héroe cómico puede desprenderse. El hecho podría explicarse por la estrecha relación que existe entre el sacrificio y la alimentación. Toda la carne comestible debía provenir de una matanza sacrificial (Detienne 1989: 11). En *Plutos*, el sacrificio que se lleva a cabo en la casa de Crémilo se extiende hacia el exterior a través del humo y el olor percibido por los personajes. El esclavo sale de la casa a causa del excesivo humo (vv. 819ss.), el delator huele desesperado los trozos de pescados y carnes asadas (vv. 893-4), y Hermes pide un pedazo de carne de la que sacrifican dentro (vv. 1136-8). Por otra parte, los actores portan en escena los restos del sacrificio anterior, en honor a Apolo (vv. 227-8). El rito crea solidaridad en el grupo y negocia las relaciones de entendimiento con los dioses. En este caso con el renovado *Plutos*.

cocido (ἄρτος πεπεμμένος, v. 1136), carne grande (κρέας νεανικόν, v. 1138) y pastel bien cocido (ναστὸς πεπεμμένος, v. 1142).

Todos ellos son alimentos consagrados, de uso ritual, ofrendas para la divinidad. Sin embargo, pierden en esta escena, como en otras, su carácter sacro, para valer como manjares. Los objetos se vinculan con los personajes y les alcanza la degradación de quien los nomina.

5.2.3. Utensilios rituales

La escena crucial de la comedia, la curación de Plutos, se produce fuera de escena. Como este hecho forma parte de una práctica ritual, la incubación en el templo de Asclepio, no es extraño que el relato del mensajero (Carión) haga referencia a los utensilios que forman parte del rito, las diferentes ofrendas para el dios: galletas y ofrendas preparatorias (πρόθυμα, v. 660; πόπανον, v. 680), una olla con puches de harina (ἀθάρης χύτρα, v. 673), pasteles e higos (φθόις, ἰσχάς, v. 677); el mortero, mazo y cofrecito (θυείδιον, δοίδυξ, κιβώτιον, vv. 710-1), para preparar los remedios (φάρμακον καταπλαστόν, vv. 716, 717), los componentes del emplasto: tres cabezas de ajos de Tenos, zumo de higuera y lentisco y vinagre de Esfeto (σκορόδων κεφαλαί τρεῖς Τηνίων, ὀπός, σχῖνος, ὄξος Σφήττιον, vv. 718, 719, 720), conjugan jugos y zumos picantes, para hacer sufrir a Neoclides. Panacea, por su parte, cubre la cabeza de Plutos con el paño o velo rojo que se utilizaba para simbolizar un acto de separación (καθαρόν ἡμιτύβιον, φοῖνιξ, v. 729, 731 735).

El *racconto* de Carión es uno de los pasajes más vivaces de la pieza. Lo cómico y lo serio se entrelazan en difícil disociación. Los detalles de los elementos del rito ayudan a conformar la “verosimilitud” seria del relato. Los comentarios de Carión, en cambio, desvirtúan todo verismo. Como en la escena con Hermes, las ofrendas son apreciadas en tanto apetitosos manjares y

encaminan los movimientos del esclavo.⁸⁵ Diegéticos en su funcionamiento, guían la acción del personaje. La intervención de los objetos en esta escena trae a colación problemáticas tan ancestrales para los griegos, como la repartición de las ofrendas en los sacrificios y el valor de la astucia de Prometeo.

5.2.4. El vino de las mujeres

En la comedia antigua las mujeres aparecen determinadas por dos atributos de su naturaleza deficiente: su avidez sexual y su adicción al vino. De esta forma, el vino forma parte de los símbolos de diferenciación genérico-sexual.⁸⁶ En el código cómico el vino ha adquirido connotaciones ciertamente percibidas por la audiencia competente. Así como ciertos elementos parecen representar la virilidad masculina, el escudo por ejemplo, el vino sin duda es un emblema de la debilidad femenina. Siguiendo estos patrones, Carión se ríe de su ama (δέσποινα):

Ταχέως, ταχέως φέρ' οἶνον, ᾧ δέσποιν', ἵνα
καὐτῇ πίης, -φιλείς δὲ δρῶσ' αὐτὸ σφόδρα, (vv. 644-5)
καὶ πρὶν σε κοτύλας ἐκπιεῖν οἴνου δέκα,
ὁ Πλούτος, ᾧ δέσποιν', ἀνειστήκει βλέπων· (737-8)

Es del todo coherente, por lo tanto, que se relacione el perfume de la piel de la vieja con el vino de Tasos que guarda:

ΓΡ. ὄζειν τε τῆς χροιάς ἔφασκεν ἡδύ μου,
ΧΡ. εἰ Θάσιον ἐνέχεις, εἰκότως γε, νῆ Δία. (vv. 1020-21)

El vínculo es tan fuerte, que finalmente la vieja será metafóricamente reemplazada en el discurso por el vino. En realidad, por las heces del vino, viejas

⁸⁵ Roba una olla de puches de harina que llevaba una viejita y se la come.

⁸⁶ En *Lysistrata* las mujeres se hacen cargo de los defectos que la mirada masculina les ha asignado y se comportan de acuerdo con estas pautas. Juran con vino y sobre el vino (vv. 195-239), cfr. también *Thesmoforiantes* vv. 735-6. Crémilo relaciona también a la vieja con esta adicción femenina (cfr. v. 972).

y podridas. El joven necesitará de un filtro para poder beber lo que le queda de la vieja:

XP. Ὅμως δ' ἐπειδὴ καὶ τὸν οἶνον ἡξιόους
 πίνειν, συνεκποτέ' ἔστί σοι καὶ τὴν τρύγα.
 NE. Ἄλλ' ἔστι κομιδῇ τρυγὴ παλαιὰ καὶ σαπρά.
 XP. Οὐκοῦν τρυγοῖπος ταῦτα πάντ' ἰάσεται. (vv. 1084-7).

En razón de su conexión con el vino, tanto la esposa de Crémilo como la vieja son incluidas dentro de su grupo genérico. Es la mera mención del objeto la que las relaciona con sus pares femeninos.⁸⁷ Pertenece a esa clase de “pertenencias” que otorgan un valor metonímico adicional al que las porta o hace uso de ellas; lo transforman en representante de una clase social, una profesión, o, en este caso, un género.⁸⁸

5.3. El cuerpo como objeto

No es del todo frecuente considerar el cuerpo del personaje, encarnado en el comediante, como un objeto en sí mismo. Sin embargo, cuando se llama la atención sobre alguna de sus partes, sucede el mismo fenómeno que con la vestimenta. Se puede hablar entonces de cuerpo-convertido-en objeto.⁸⁹

En este sentido, la parte del cuerpo más veces nombrada en el diálogo son los ojos, especialmente los de Plutos, aunque no los únicos. La explicación de este hecho resulta más que evidente. En los ojos ciegos de Plutos se centra el destino de los personajes de la comedia. La separación de los ojos del resto del cuerpo llega al punto de hablarse de “ojos recién comprados” (νεωνήτοισιν ὀφθαλμοῖς, v. 769). Sobre los ojos recayó el castigo de Zeus y sobre los ojos recae

⁸⁷ El funcionamiento del objeto vino es similar a aquellos elementos que identifican profesiones. En *Aves*, por ejemplo, Metón porta instrumentos geométricos; el inspector, dos urnas; el vendedor de decretos, un libro con leyes.

⁸⁸ Correspondería a la función “etiquetante” (“labeling”) -una de las dos funciones connotativas de los objetos, en la propuesta de Ketterer (1986a). “Certain props label characters: old men carry staffs, cooks carry spoons or pots, soldiers have swords, etcetera.” (p. 208)

⁸⁹ En el caso de la vestimenta, Groton (1991: 20) habla de “costumes-turned-props”.

la cura milagrosa de Asclepio. Los ojos de Plutos alcanzan nuevamente la videncia, los de Neoclides, en cambio, quedan aún más ciegos (v. 747). Es del todo hipotética la posibilidad de que la máscara de Plutos diera cuenta de su ceguera primero, y de su videncia después, recorriendo un camino inverso al de Edipo.⁹⁰

En la escena de la vieja y el joven amante estamos ante otro caso de desmembramiento del cuerpo. Del cuerpo de la vieja se destacan: las manos (χείρ, v. 1018), la piel (χρoιά, v. 1020), la mirada (βλέμμα, v. 1022), los dientes (ὀδοός, v. 1057), una muela (γομφίος, v. 1059), el afeitado del rostro (ψιμύθειον, v. 1064), las arrugas (ρυτίς, ῥάκος, vv. 1051, 1065), los pechos (πιθοί, v. 1067). Se hace hincapié en el estado deplorable de la vieja a causa de su vejez. El cuerpo del viejo es normalmente objeto de burla.⁹¹

En una escena de corte erótico, es del todo adecuado que el cuerpo de la mujer se torne significativo en las relaciones entre los amantes.⁹² La riqueza ha devuelto al objeto-cuerpo su verdadero valor y es la causa por la que el joven lo rechaza. Ha perdido su valor de uso. El cuerpo-objeto puede ser interpretado como un signo del tipo de relación "interpersonal". Como en casos anteriores, aparece valorado desde la óptica de quien hace uso de él. No es un mero utilitario.

6. Conclusiones

Los objetos, escénicos y extra-escénicos, pueblan el escenario. La variedad, de todos modos, es sólo aparente, porque pertenecen en su mayoría a los

⁹⁰ Los griegos llamaban la atención sobre el aspecto de los ojos. "Ojos legañosos" era una forma habitual de desprestigio y burla, (cfr. *Plutos*, v. 581).

⁹¹ Tratamiento similar recibe Plutos, cuando es descrito como desdentado, encorvado, arrugado, circunciso (vv. 265-7). Sin embargo todos son atributos del dios, y no se aísla cada parte del cuerpo, como en el caso de la vieja.

⁹² En otras comedias de Aristófanes aparece también el cuerpo de la mujer como objeto, lo que trae no pocas connotaciones ideológicas. Cfr. *Lysistrata*, vv. 1162-72, cuando se enumeran las partes del cuerpo de Diallage.

mismos paradigmas de siempre: rito y comida. Forman, por esto, un todo coherente y solidario. De entre todos ellos, la guirnalda aparece con inusual frecuencia, en tanto signo de impronta visual como lexema en el discurso de los personajes, y vale, en primera instancia, como signo de diversas prácticas sociales: súplica, festejo, protección divina.

La variedad se encuentra en su funcionamiento, pues cumplen diferentes roles en el texto espectacular: icónico primero, indicial luego, simbólico la mayoría de las veces. La *polis* griega había establecido un sistema simbólico que manejaba las relaciones entre los dioses y los hombres, y entre los hombres entre sí. Los objetos de la comedia dan prueba de ello.

Procedimientos como la resemantización o des-simbolización permiten un uso creativo de los objetos.⁹³ Este último recurso remite a los lábiles límites entre lo profano y lo sagrado en el mundo griego. Nada en su intrínseca naturaleza distinguía a los objetos rituales de los de uso diario, pues los implementos que se usaban en la cocina sacrificial o en la comida se transformaban en sacros con sólo depositarlos en lugares consagrados. Con la misma facilidad pierden en la comedia este valor agregado. El procedimiento también vale en dirección contraria: se re-simbolizan los objetos ante la presencia de una nueva realidad.

Como índice de la coyuntura de la acción, los objetos ayudan a la coherencia. Los anafóricos, por ejemplo, resultan otro dispositivo más de los que dispone el autor para informar de lo que ocurre fuera de escena.

Todos los objetos, escénicos y extraescénicos, son objetos culturales, evidencian la mano del hombre en la manipulación de la naturaleza (rito, cocina, vestimenta, etc.). Los que pueden ser considerados bienes, apuntan a la ideología de la comedia, y al igual que los personajes, las profesiones y los espacios, quedan organizados binariamente entre los que refieren riqueza y los que denotan pobreza. No se los presenta objetivamente, sino a través de la lente

⁹³ Tratados de semiótica teatral como los de Ubersfeld (1989) y Fischer-Lichte (1992) señalan, como un hecho inusual de la época clásica, el uso creativo de los objetos en el teatro aristofanesco. Sin embargo la tragedia tampoco se desentiende de los objetos. Recordemos el uso simbólico de la alfombra o la red en *Orestíada*, por citar el ejemplo más común.

valorativa del que los usa. Como sucede normalmente, el objeto delinea el tipo de personaje que lo manipula, su *status*, algunas veces su disposición psicológica, sus emociones. Cuando así sucede, las más de las veces, se expresa con ellos sentimientos negativos (se amenaza quemar con la antorcha, se disfraza al delator).⁹⁴

No aparece muy desarrollada la idea del hombre creador de objetos,⁹⁵ pero sí se infiere la habilidad del usuario. Los pobres, por ejemplo, se las arreglan para cumplir las mismas funciones con objetos de menor eficacia.

Carión es el personaje que toca más objetos, en relación con su rol relevante en la comedia. Es otro de los datos que dan cuenta de su poder. Por otro lado, se presenta un personaje objeto en la figura alegórica de Plutos.

Vale decir que los objetos, especialmente los rituales, se manifiestan como componentes de una unidad que logra dar identidad a la pieza, identidad que se corresponde, en gran medida, con la de la propia comunidad ateniense extrateatral. Rito y religión crean una coherencia social que se espeja sobre el escenario cómico.

La problemática del espacio no se limita a la exposición de los objetos, de la geometría de los lugares físicos o de las relaciones humanas. En su relación con los espacios escénicos, en su actitud hacia el movimiento y en su valoración de las actitudes espaciales en general, los personajes también comunican algo de su "psicología".⁹⁶ La comedia habla a través de sus espacios. Concepciones culturales como la permanencia, el vagabundeo, el *oikos*, lo privado, se reflejan y se crean en el desarrollo de la trama.

⁹⁴ Por ejemplo se reclaman palos y bastones para expulsar a Penía (v. 476). Antes, los campesinos hablaban de trabas y cadenas para sujetar las pantorrillas del esclavo (vv. 275-6).

⁹⁵ En realidad, la idea aparece esbozada en las *technai* adjudicadas al poder de Plutos y que Penía se atribuye a sí misma. Las distintas actividades enumeradas implican la elaboración de objetos (vv. 160ss. y 512ss.).

⁹⁶ *Plutos* también plantea otras problemáticas no señaladas, como la diferenciación entre los movimientos libres y los comandados, que evidencian los lazos de poder.

De acuerdo con nuestro análisis, el espacio es uno de los temas privilegiados de la comedia, tan importante como la economía o la ética. Para los griegos, la posición y la posesión jugaron un rol capital en su cultura. La escena representa el lugar privado por antonomasia, la casa. Sin embargo se recuperan a través del diálogo espacios públicos sagrados, como los templos. Los personajes, por su parte, guardan relaciones estrechas con los lugares que habitan. La permanencia aparece como uno de los valores más preciados.

Los personajes de la comedia antigua están en constante movimiento. La dirección de cada uno de estos desplazamientos es significativa. El estudio de la proxemia pone de relieve la naturaleza opuesta de las fuerzas de Penía y Plutos, que conjuntas, se anulan y equilibran. Es la idea expresada por Pobreza en el agón, sólo que mucho más evidente y persuasiva, sin necesidad de argumentos. Aprehensible, en gran parte, por la visión, el manejo del espacio es un componente esencial del espectáculo teatral de todos los tiempos.

La delimitación de los espacios parece ser una preocupación que entronca con los ritos ancestrales. Sin embargo, la experiencia de la teatralidad, lejos de ahondar en esta diferenciación, borra barreras y favorece a las ambigüedades. En primer lugar porque la comedia ocupa un lugar que le es ajeno, como el teatro de Dioniso en Atenas, creado y pensado para la tragedia. Ubicado a las afueras de la ciudad, el teatro aleja a los ciudadanos de sus hogares. La comedia, no obstante, devuelve al espectador a los quehaceres de todos los días, a las charlas de los mercados, los discursos de la Asamblea o las cortes, al ajetreado paseo por las ocupadas calles de Atenas. Expone sobre ese escenario cuestiones privadas o sociales de la vida cotidiana y transpone la imagen de su universo socio-cultural. El teatro al aire libre, donde se contaminan espacios escénicos y extraescénicos, genera una práctica y experiencia teatral muy distinta a la de nuestros días.⁹⁷

⁹⁷ Incluso espectadores y actores ingresaban por los mismos corredores y, aunque los lugares estaban delimitados entre *orchestra* y *theatron*, compartían un espacio más amplio, a plena luz del día, rodeados por lugares concretos, como la Acrópolis, que podía aprovecharse como referente extraescénico real. Fischer-Lichte (1992: 99) señala la importancia de que la audiencia estuviera

CAPÍTULO V

RECEPCIÓN Y CONTEXTO

Hemos planteado en la "Introducción" la necesidad de analizar las condiciones de producción y recepción de la obra teatral. El presente capítulo trata, pues, dos cuestiones relacionadas con esta pretensión de recrear la situación de enunciación de una performance virtual de la pieza. En primer lugar, en razón de las contrapuestas posiciones de la crítica sobre la problemática del efecto de la comedia en la sociedad ateniense, hemos considerado pertinente presentar muy resumidamente el estado de situación del debate y dar nuestra opinión al respecto. Este capítulo, por lo tanto, resulta un tanto más general que los restantes y podrá dar la impresión de que se abordan cuestiones del *Plutos* de manera tangencial. Sin embargo, sólo es posible postular una interpretación de la comedia que repare en el receptor original sobre la base de estas consideraciones más generales.

En segundo lugar, tratándose de una obra que aborda tópicos económicos y éticos de discusión en la época, se hace forzoso relacionar la concepción ideológica de la comedia con otros textos que traten sobre los mismos temas. Presuponemos que el significado de una obra yace en el texto, el que incluye también al contexto.¹ "La interacción entre el receptor –sea éste lector o espectador- y el texto, forma también parte del discurso, en virtud de que cada lector construye el significado de acuerdo con su sistema de símbolos" (Ober 1989: 40-41). Por tal motivo, no debe interpretarse que abandonamos el texto en favor del contexto, sino que no puede comprenderse uno sin el otro.

¹ "The meaning of words, sentences, images, and so on changes depending on the broader context, since the interpretation of any given symbol depends on associating it with other symbols." (Ober 1989: 40)

1. Repercusión social de la representación cómica

Given human differences, there was most likely a multiplicity of audience responses.
Taaffe (1993: 5)

La preocupación por el aspecto pragmático de la lectura de un texto ha sido el sello de la crítica literaria a partir de los setenta.² Desde la hermenéutica, la estética de la recepción, las teorías semióticas de la interpretación, la deconstrucción, etc., se han expresado variados modos de aproximación teórica a dicha problemática. La recuperación del rol del lector o destinatario en general no ha implicado una manera homogénea de entender el valor de cada uno de los componentes del proceso de semiosis interpretativa: alocutor, alocutario y contexto. Existen posiciones extremas como la de la deconstrucción, por ejemplo, que sobredimensiona el papel del destinatario. La gran mayoría de los modelos teóricos, en cambio, entiende que este papel está previsto y dirigido por el texto, en una especie de cooperación interpretativa. Algunas escuelas enfocan la cuestión de la recepción empírica (la lectura de un texto en determinada época), otras prefieren centrarse en el efecto (Iser).³ Todas las teorías de la recepción desvían la atención hacia el lector, quien encuentra la significación del texto en razón de su propio sistema de expectativas.⁴

Datos provenientes de variadas fuentes informan sobre pormenores de la recepción del drama cómico griego. No obstante, resultan insuficientes a la hora de hacerlos valer en la interpretación de una pieza. Nada más lejos de nuestro

² Nuestro comentario sobre la teoría de la recepción se basa principalmente en Eco (1990: 44-63), que resume los aspectos puntuales de la problemática y, a la vez, presenta una propuesta metodológica a la que adherimos. No desconocemos, sin embargo, la crítica que este modelo ha generado, sobre todo en determinados círculos académicos norteamericanos, encabezados por R. Rorty (*Consecuencias del pragmatismo*). Eco ha respondido a la calificación peyorativa de pragmatismo débil que su modelo interpretativo ha recibido. La polémica Eco-Rorty aparece desarrollada en Collini (1992).

³ Eco (1990) distingue dos líneas independientes de investigación, que hasta un determinado momento se desarrollan independientemente, incluso ignorándose una a otra. Por un lado, el estructuralismo semiótico y, por el otro, la hermenéutica. En la primera línea aparecen nombres como los de Barthes, Todorov, Genette, Kristeva, Lotman, Rifaterre, Corti y Chatman; en la segunda, Ingarden, Gadamer, Jauss e Iser resultan los autores más significativos. *Der Akt des Lesens* (1976), de Iser, sería el primer intento por conectar ambas líneas.

⁴ Estos lectores recibieron distintos nombres que responden a concepciones también diversas: lector ideal, implícito, virtual, modelo, presupuesto, metalector, archilector, etc. La sistematización de este enfoque resultó una herramienta novedosa y productiva; implicaba una superación del estructuralismo que sacralizaba el texto en cuya coherencia yacía el significado. Para los estudiosos

propósito que trazar hipótesis sobre la recepción “real” del *Plutos* representado en el 388. Creemos que es posible, en cambio, inferir la imagen del espectador modelo en el marco del discurso dramático de la obra y recrear, de este modo, un espectador virtual, de modo de hacer valer sus expectativas en los sentidos de la comedia.⁵

Por la estrecha relación con la vida política del momento, por la invectiva a las figuras políticas descollantes, por la crítica a las medidas políticas más provocadoras, la comedia antigua recibió el nombre de “comedia política”. En rigor, este rótulo sólo sería aplicable a algunas piezas del género. Otras, en cambio, se adecuarían mejor a otras clasificaciones alternativas -“comedias mitológicas”, “sociales”, “de intriga”, etc. El hecho de que las comedias de Aristófanes sean las únicas conservadas, no nos permite apreciar la variedad del género en su conjunto. De todas formas, Aristóteles confirma la diversidad temática, cuando distingue dos tendencias en la evolución del género cómico:

τὸ δὲ μῦθος ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. Τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μῦθους. (1449b 5-9)

Si aceptamos la división propuesta por el filósofo, la comedia aristofánica conservada, representa, en su mayor parte, a uno de los dos filones.⁶ Convengamos, entonces, que la comedia antigua no era, pues, una creación homogénea.

de la literatura clásica, sin embargo, resulta innegable que ya la *Poética* aristotélica ofrecía indicios de interpretación textual orientada hacia el receptor.

⁵ El concepto de lector modelo formulado por Eco (1979), entendido como una serie de instrucciones, como una estrategia diseñada por el propio texto, diferente del lector empírico, nos ha resultado especialmente fecundo. El texto es percibido como un dispositivo que produce su propio lector modelo, el que hace conjeturas sobre el mismo. El lector empírico, en cambio, es un actor que hace conjeturas sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto (Eco 1990: 59).

⁶ Sobre la base de la distinción aristotélica, entre comedias herederas del yambo (políticas) y comedias al estilo de las de Megara, Edwards (1993) postula una estrecha correspondencia entre los cambios políticos de la Atenas del siglo V y la escisión evolutiva del género cómico. El año 450, que señala la consolidación del ala democrática más radical, bajo los liderazgos de Efiltes primero y Pericles después, se impone como la fecha del nacimiento de la comedia política, a la que adhiere Aristófanes. En tanto Crates, Frínico y Ferécrates continuaron desarrollando la forma “no política” en forma simultánea. Para Edwards la comedia política resulta, pues, una derivación tardía y Cratino, el primer cultivador de la especie.

Algunas de las características más sobresalientes de la forma prevalentemente política de la comedia -la actitud crítica hacia la autoridad, la puesta en escena de la abolición de las relaciones jerárquicas, el humor escatológico y obsceno- han inducido a encontrar en la performance cómica elementos comunes a la práctica del carnaval, de acuerdo con la interpretación que ha ofrecido Bajtín (1987) sobre este tipo de eventos. El género cómico, cuyas raíces se encuentran en los ritos de fertilidad, en las burlas de los *komoi* y en la poesía yámbica, resulta, evidentemente, una práctica social equiparable a la categoría del grotesco popular bajtiniano, el cual, alegre y triunfante, se opone con su fuerza regeneradora a la cultura oficial de la iglesia y del estado.⁷

No ha pasado inadvertido el hecho de que Bajtín haya omitido la figura de Aristófanes en los orígenes de la literatura carnavalesca -donde, en cambio, incluye la sátira menipea y el diálogo platónico.⁸ De todos modos, sus reflexiones ofrecen un marco teórico productivo para el estudio de la comedia antigua.⁹ Cuando se equipara la competencia cómica con el carnaval, se postula de suyo una interpretación simbólica de la performance. Bajtín parece entender que la fuerza liberadora del carnaval es primariamente interna, y, por lo tanto, no ejerce ningún poder transformador en el nivel de la política práctica. Una lectura en clave carnavalesca implica, entonces, negar la posibilidad de que las críticas sociales, las burlas y los programas políticos de la escena puedan tener algún

⁷ Las saturnalia y el carnaval, las celebraciones que dieron origen al grotesco, deshacen las jerarquías y distinciones y establecen la igualdad entre todos los participantes, en forma temporal, ofreciendo una visión utópica del mundo a través de las inversiones (el mundo al revés).

⁸ (...) Old Attic Comedy (...) was the first literary art form which incorporated carnival elements into its compositions. For that reason, it should be properly inserted in the ancients' list of serio-comic genres referred to by Bakhtin." (Suárez 1987: 111)

⁹ Por varias vías se ha tratado de explicar la omisión de Aristófanes en los escritos bajtinianos, sobre todo cuando se sabe que Bajtín había sido alumno de uno de los más importantes clasicistas de su tiempo, el ruso Zielinski. Para Rössler (1991), la supuesta inadecuación de Aristófanes al modelo bajtiniano se debe a la ausencia de la mezcla de prosa y verso en sus comedias, postulada como una de las características fundamentales. Preocupado por los orígenes de los géneros en prosa, Bajtín desecha a Aristófanes, influenciado también por una visión estática y uniforme de la cultura ateniense del siglo V. Sin embargo, Rössler se encarga de demostrar cómo la mayoría de los atributos de la literatura carnavalesca describen perfectamente características de la comedia antigua. Edwards (1993), por su parte, entiende que Bajtín se sentía políticamente incómodo con Aristófanes. En tanto para Platter (1993), Bajtín minimiza la importancia de Aristófanes en la historia de la risa en general en razón de asociarlo a la vida de la ciudad y a las instituciones democráticas de Atenas.

efecto en el mundo fuera del teatro.¹⁰ No se le niega, empero, la potencialidad subversiva, en correspondencia con su naturaleza contestataria.

Sin embargo, se imponen algunas observaciones a la aplicación del modelo bajtiniano en el estudio de la comedia antigua. Aunque los orígenes rituales del género permitan establecer interesantes relaciones de parentesco con la fuerza liberadora de lo carnavalesco, la comedia se conforma como un producto ideológicamente ambiguo. Carrière (1979) advierte precisamente sobre la fuerte tensión constitutiva en el seno de la comedia, producida en virtud de su proyección de un pasado mítico, restaurado normalmente al final de la pieza, y de su mirada hacia el presente que pretende transformar. En consonancia, califica a la comedia de "agressivement critique et puissamment conformiste" (p. 42). El carnaval bajtiniano, en cambio, desconocería esta dualidad.

También para Edwards (1993) la comedia presenta contradicciones no resueltas que la desvían de los valores políticos y sociales con los que el grotesco bajtiniano se identifica (pp. 96-7). Desde su perspectiva, la sátira de la comedia antigua no se dirige contra el poder y la autoridad en general, sino exclusivamente contra individuos identificables y específicos. Podría decirse que responde a la ideología conservadora y regresiva de sus autores, tanto en lo político como en lo social.¹¹

Por otro lado, la interpretación bajtiniana del carnaval depende fuertemente de un sistema clasista, ya que se presenta como la rebelión de los oprimidos contra la autoridad. El festival cómico, por el contrario, no se ajusta a un esquema de clases de este tipo (Henderson 1990). Los ciudadanos de Atenas propiciaban, organizaban y producían las competencias dramáticas para los

¹⁰ En la misma dirección Brelich (1982: 107) habla de la irrealidad programática de la comedia, que se coloca deliberadamente fuera de la realidad.

¹¹ "The implicit antiauthoritarian character of the grotesque is exploited by these poets to convey undisguised political messages opposes in intent and origin to the very popular class in which the grotesque finds its roots. The comic poets use a medium sponsored by the demos to attack the leaders whom the demos has chosen for itself. Political comedy constitutes an appropriation of the popular grotesque"(Edwards 1993: 102-3). El estado democrático ateniense, en los años de Pericles y de sus sucesores, constituía de por sí una saturnalia (instauración de un mundo al revés) y esto explicaría, según Edwards, el hecho tan especial de que el *demos* fuera el blanco de su propia risa. Identifica la tensión propia de la comedia como una oposición entre el conservadorismo de los comediógrafos y la tendencia universalmente crítica y popular del grotesco. La comedia política habría estado en manos de autores que apoyaron posiciones conservadoras frente a las políticas democráticas que prevalecían.

ciudadanos.¹² La separación entre festival popular y estado no encaja con las condiciones de producción de la comedia griega.¹³ Henderson observa estas discrepancias y se opone a cualquier tipo de identificación: el festival cómico de los griegos antiguos, estructurado institucionalmente, no exhibe un mundo opuesto al oficial, sino paralelo, al punto de que pueda ser considerado una gloria distintiva de la democracia.

Recientemente Goldhill (1991) llama la atención sobre la “licencia” del evento carnavalesco, en relación con el marco ritual que controla y constriñe la subversión a un tiempo y espacio específicos. En estos términos, el festival dramático cómico, como el carnaval, también forma parte de un ritual, por lo que puede atribuírsele el valor simbólico que adquiere la inversión en los ritos de pasaje.¹⁴ Estos últimos incluyen una protesta contra el orden establecido, al modo del carnaval bajtiniano,¹⁵ pero los antropólogos han entendido que funcionan, sin embargo, como preservadores y fortalecedores de ese mismo orden que momentáneamente alteran.¹⁶

¹² Sobre la composición de la audiencia, tema muy discutido, mayormente se sostiene que sólo los hombres acudían al teatro. De haber habido mujeres entre los espectadores, no parecen haber entrado en consideración de los autores, que siempre que se dirigían o hablaban de la audiencia presuponían un público masculino. El número de asistentes también es un dato incierto. *Ranas* menciona 10.000 espectadores (v. 677) y Platón 30.000 (*Simposio* 175 e); en la actualidad se estima que la capacidad del teatro de Dioniso era de 15.000 espectadores (lo que equivaldría al 7 % de la población del Ática para la época). Tampoco se conoce con certeza el precio de los asientos. Testimonios del siglo IV elevan el precio de los mejores asientos a dos óbolos, y hablan de la existencia de pagos subvencionados desde la época de Pericles (Csapo & Slater -1995: 287-8- discuten el tema en detalle). De todas formas el beneficio sólo alcanzaba a los ciudadanos, por lo que el resto (metecos, jóvenes, esclavos) debía pagar si quería asistir. Sobre las evidencias textuales de la concurrencia de mujeres a los espectáculos de tragedia, ver MacDowell (1996: 13ss.). Dover (1972) defiende la hipótesis de la presencia femenina en los lugares más alejados: “(...) when the adult male citizens had seated themselves women, children, foreigners and slaves saw as much of the plays as they could.” (p. 17)

¹³ Recordemos que Bajtín (1987) plantea una diferencia de principio entre las formas del culto y las ceremonias oficiales de la Iglesia o el Estado Feudal y los espectáculos carnavalescos, deliberadamente no oficiales.

¹⁴ Van Gennep (*The Rites of Passage*, 1908) resulta el referente insoslayable en el estudio de los ritos de pasaje. Con posterioridad, Gluckman (*Order and Rebellion in Tribal Africa* 1963 y *Custom and Conflict in Africa* 1965) sintetiza su propuesta. Brehlich (1982) también ha interpretado la recepción de la comedia en términos similares: “Allo spettacolo del suo proprio mondo riprecipitato nella sfera dell'*aischros*, il pubblico ride, riscoprendo l'indispensabilità del rispetto dei valori” (p. 116).

¹⁵ Llamo “carnaval bajtiniano” a la conceptualización del fenómeno social, no a la práctica misma.

¹⁶ Antropólogos y carnavalistas bajtinianos, cada uno a su modo, ofrecen una interpretación similar del fenómeno de la inversión. Si bien Bajtín parecería reconocer en las celebraciones de este tipo posibilidades de rebelión que amenazan implícitamente el orden establecido al promover una conciencia popular, no da muestras de que esa rebelión se actualice fuera del carnaval. Los antropólogos funcionalistas, por su parte, interpretan que la subversión del ritual se encuentra

Sin necesidad de echar mano de Bajtín, los clasicistas arriban a conclusiones similares. Reckford (1987), por ejemplo, enfatiza el rol festivo de la representación cómica, en razón de su vinculación con el ritual dionisiaco. Las licencias liberadores del festival -las expresiones de agresividad, los insultos y los sentimientos obscenos-¹⁷ quedan autocontenidos en la producción cómica y no cuentan en el mundo de todos los días. La comedia goza de la misma inmunidad que sus ancestros, los rituales de celebración.¹⁸

Con frecuencia, la problemática de la recepción de la comedia antigua se ha tratado en la Filología Clásica como una cuestión tangencial derivada de la polémica más general sobre la “ideología del autor”.¹⁹ Acorde a los modelos de análisis literarios de la época, Gomme (1975/1938¹) da por cierta la imposibilidad de que la obra literaria pueda expresar alguna ideología política. Aristófanes cumplía con la imparcialidad propia del artista.²⁰ En este desarrollo, por lo tanto, debía entenderse que el público no podía interpretar las alusiones políticas de la comedia del mismo modo que escuchaba a los *rhetores* en la Asamblea y en las cortes.

También Dover (1972) ofrece una clave de lectura apolítica de la comedia antigua. La devaluación a los políticos de turno, a los intelectuales, a los generales, junto con el destronamiento de los dioses, la violencia, la sexualidad desinhibida y el lenguaje obsceno, conforman, desde su perspectiva, formas de

controlada en sus propios límites y le asignan una función social primordial: preservar el orden y no amenazarlo. Al decir de Goldhill (1991), exorcizan las tensiones sociales.

¹⁷ Todos ellos comportamientos censurados fuera de la escena.

¹⁸ También Redfield (1990) asegura que el género cómico anula cualquier programa político-social serio. “In order to maintain his advantage, however, the poet must abandon any claim to rule, to take an factual part in debate. Comedy does not state a program, but rather expresses a wish... Aristophanes conservatism was imposed on him by the genre. He is the critics of the critics” (p. 331).

¹⁹ Hay un consenso bastante amplio para asignarle a Aristófanes una ideología moderada. De Ste Croix (1972) califica su orientación política de “Cimonian”, opinión a la que adhiere Sommerstein (1992³). También Dover (1994: 35) encuentra en las comedias de Aristófanes la expresión de la clase media o alta, en lo relacionado al liderazgo político.

²⁰ En contra de las opiniones de famosos críticos de su tiempo, como Croiset y Murray, Gomme no descarta que Aristófanes representa en escena los conflictos de su tiempo, sólo que lo hace como dramaturgo y no como político. Por esto no señala quiénes tienen razón y quiénes están equivocados, aunque él tenga opinión formada al respecto. Compartimos la idea de la inoperancia del conocimiento de la ideología de un autor para interpretar mejor su obra, lo cual no significa que una comedia no exprese a través de su propio discurso ideas políticas y sociales. Gomme plantea una dicotomía del tipo literatura vs. política y se basa en un concepto atemporal y único de poeta literato, no contaminado con otros oficios o roles sociales.

autoafirmación del hombre medio contra el mundo invisible y contra la autoridad.²¹ Por su parte Heath (1987), partiendo del presupuesto de que el humor desarticula cualquier intencionalidad seria, arriba a conclusiones similares. En un explícito enfrentamiento con de Ste Croix (1972),²² considera los temas políticos como parte de la estructura literaria de la pieza. Y, aunque todo el teatro antiguo mantiene una relación muy cercana con la política, las fantasías cómicas son tan extremas que sería un absurdo pensarlas como propuestas programáticas. Los espectadores reían sin percibir un empeño político serio en lo que se les decía desde la escena.

Ahora bien, en las pocas anécdotas que recuerdan algunas particularidades de recepciones concretas de piezas cómicas o episodios relacionados con ellas, se ha creído ver la posibilidad de encontrar las claves para determinar el tipo de repercusión social del evento cómico. Entre ellas, la elección de Cleón como estratega, unas semanas después de que *Caballeros* lograra el primer premio en la Lenea del 424,²³ ha devenido en el fundamento extratextual más firme para sostener que las propuestas de las comedias sólo pueden interpretarse como fantasías autocontenidas, sin atisbos de intencionalidad seria. Sin embargo, nosotros consideramos que el apoyo popular al liderazgo de Cleón, en el plano político, no puede constituirse en la prueba de la inexistencia de una recepción "político-programática" de la comedia. La victoria otorgada por los jueces, aun contando con la aprobación de la audiencia toda, no podía ser una garantía para el fracaso político de Cleón. Los condicionamientos de una y otra votación -la que dio la victoria a *Caballeros* en el teatro, la que dio la victoria de Cleón en la Asamblea- pudieron responder a motivaciones diversas.

La comedia antigua gozaba de una libertad excepcional para el escarnio o la burla a personajes individualizados, recurso que se conoce con el nombre de

²¹ MacDowell (1995: 22-23) hace notar que no todas las personas ridiculizadas son necesariamente poderosas.

²² de Ste Croix es el principal defensor de la tesis que sostiene que Aristófanes es un defensor de los valores y creencias de los *kalokagathoi*.

²³ Aristófanes ha convertido a Cleón en objeto de burla de muchas de sus comedias pero, en *Caballeros*, no sólo insiste contra el demagogo, sino que lo convierte en el centro de todas las críticas de la pieza.

onomasti komodein.²⁴ Si bien hay claros ejemplos de que la comedia antigua griega infringe la definición legal de “calumnia”, al menos como aparece legislada para los oradores del siglo IV, esto no significa que para la comedia haya habido un permiso oficialmente sancionado acerca de su libertad difamatoria.²⁵ La aplicación de decretos especialmente promulgados para restringir esta modalidad cómica, sobre los que nos hemos expedido en el capítulo I, fue cuestionada por gran parte de la crítica. Es evidente, al menos, que Aristófanes no los ha respetado “a pie juntillas” y es de suponer, entonces, que la posición cultural de la comedia habría bastado para determinarla a permanecer fuera del marco del comportamiento social permitido para el resto de las relaciones socio-personales de la Atenas clásica (Halliwell 1991).²⁶ Esta visión acentuaría el carácter singular de las representaciones cómicas y sugeriría que el mensaje de la comedia no contaba seriamente en el centro de la vida política ateniense.

Sin embargo, Cleón habría llevado a cabo una acción legal contra Aristófanes por haber sido calumniado en *Babilonios* (426).²⁷ El episodio se recuerda en *Acarnienses* (vv. 377-82, 659-64) y *Avispas* (vv. 502-6, 1284-91).²⁸

²⁴ El fenómeno fue así rotulado por la crítica helenística y está emparentado con otros rasgos del género como la obscenidad y la exposición de temas políticos. Se lo traduce generalmente como “sátira personal” o “invektiva personal”. Halliwell (1984) analiza las interpretaciones antiguas del *onomasti komodein*, tal como se encuentran comentadas en los *scholia* y concluye que se parte del presupuesto de que la sátira aristofanesca reproduce una verdad histórica sobre los individuos ridiculizados y de que el blanco del poeta se focaliza en aquellos cuyas deficiencias morales lo merecen. Muchos especialistas repiten las interpretaciones de los *scholia* sin una revisión crítica.

²⁵ A través de sus *tropoi* satíricos, la comedia parecería infringir prohibiciones sancionadas, como la denigración a un muerto, el escarnio a los estrategas que estaban en servicio, la burla a individuos que trabajaban en el ágora, o a la cobardía (βίψασπία).

²⁶ No todos los estudiosos de la comedia griega comparten la opinión de Halliwell. Para Henderson (1990: 288), por ejemplo, no hay razón para pensar que los poetas cómicos fueran exceptuados de las leyes contra la calumnia.

²⁷ La obra fue producida por Calístrato y se ha especulado si el enjuiciamiento fue entablado contra Calístrato o el propio poeta. Al parecer Aristófanes criticaba a Cleón por su política con las ciudades del imperio ateniense. Sommerstein (1992³: 32-3) considera que el tipo de procesamiento que pudo haber iniciado Cleón al presentar su caso en el Consejo podría ser el conocido como *eisangelia* (contra actos que específicamente no están prohibidos por la ley). El Consejo no debe de haber remitido el caso a la Asamblea o las cortes para su juicio y sentencia. Halliwell interpreta el episodio de la acción legal llevada a cabo por Cleón contra Aristófanes como una acusación por difamación del pueblo en su conjunto, y no de su persona. El tema ha sido muy discutido. *La Constitución Ateniense* de Pseudo-Jenofonte (2.18) afirma que la prohibición a la burla estaría exclusivamente acotada a la crítica al pueblo (*demos*) en su conjunto. *Acarnienses* (vv. 515-17) podría aludir a esta misma restricción.

²⁸ No es del todo improbable que pudiera tener que enfrentar otros procesamientos, si consideramos como una expresión de referencia cierta los versos 659-64 de *Acarnienses*: Πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω / καὶ πάν ἐπ’ ἐμοὶ τεκταινέσθω. / Τὸ γὰρ εὖ μετ’ ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον / ξύμμαχον ἔσται, κοῦ μὴ ποθ’ ἄλλῳ / περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος / δειλὸς καὶ λακαταπύγων.

Estos testimonios probarían la existencia de un amparo legal para que Cleón iniciara su acusación contra Aristófanes y podría darnos la pauta de que las acusaciones de la comedia eran percibidas como reales fuera del teatro. En una sociedad sensible a las cuestiones del honor, de la vergüenza, de la reputación, es bastante improbable que un fenómeno como el de la calumnia, aún contenido dentro de la representación festiva, pudiera no tener repercusiones fuera del escenario. No hay datos sobre el desenlace del juicio. No obstante, si bien es del todo aventurado afirmar, como lo hace Heath (1987: 17), que Cleón fracasó en su intento, las sucesivas críticas al demagogo y al propio *demos* en la comedia aristofanesca, indicarían que el procesamiento no tuvo efecto intimidatorio.²⁹

De todos modos, la acusación de Cleón contra Aristófanes, sea por satirizar al pueblo en su conjunto frente a los aliados y extranjeros, sea por atacar exclusivamente a su persona, persiste como un argumento válido para sustentar la tesis de la repercusión social de la performance dramática cómica. Dado que la mayoría de los temas que se plantean en la comedia se someten a votación en la Asamblea o en las cortes, Henderson (1990) juzga que los poetas cómicos influenciaban la formulación de la ideología del pueblo y la posición pública de los individuos. Cubrirían el rol de los intelectuales en épocas de la completa soberanía popular.³⁰

La acusación del Sócrates platónico contra la falsa imagen que la comedia (se entiende *Nubes*) ha ofrecido de él -propiciadora de su mala fama, procesamiento y sentencia (*Apología*, 18b-d-),³¹ es otro de los indicios más

²⁹ El ensañamiento de Aristófanes contra Cleón no tiene paralelo. No es la mera burla, sino la implícita intención de dañar su reputación. Considera su campaña contra Cleón como un servicio a Atenas (ver MacDowell 1995: 354).

³⁰ Para MacDowell (1995), el único logro de Aristófanes consistió en brindar buenos consejos y entretener a su audiencia. "In particular, he hoped that *Akharnians* would make them -(the Athenians)- seriously consider open negotiations for peace, that *Horsemen* would make them more critical of Kleon's speeches in the Assembly and Council, that *Clouds* would make them more sceptical about science and rhetoric, that *Wasps* would make the jurors take their responsibilities more seriously, and that *Frogs* would encourage the setting aside of past quarrels in order to save Athens from defeat in the war." (p. 355)

³¹ ἐμοῦ γὰρ πολλοὶ κατήγοροι γέγονασι πρὸς ὑμᾶς καὶ πάλαι πολλὰ ἤδη ἔτη καὶ οὐδὲν ἀληθὲς λέγοντες, οὓς ἐγὼ μᾶλλον φοβοῦμαι ἢ τοὺς ἀμφὶ Ἄνυτον, καίπερ ὄντας καὶ τούτους δεινοῦς· ἀλλ' ἐκεῖνοι δεινότεροι, ὧ ἄνδρες, οἱ ὑμῶν τοὺς πολλοὺς ἐκ παίδων παραλαμβάνοντες ἔπειθόν τε καὶ κατηγοροῦν ἐμοῦ μᾶλλον οὐδὲν ἀληθές, ὡς ἔστιν τις Σωκράτης σοφὸς ἀνὴρ, τὰ τε μετέωρα φροντιστὴς καὶ τὰ ὑπὸ γῆς πάντα ἀνεζητηκῶς καὶ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιῶν. οὗτοι, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, <οἱ> ταύτην τὴν φήμην κατασκεδάσαντες, οἱ δεινοὶ εἰσὶν μου κατήγοροι· οἱ γὰρ ἀκούοντες ἠγοῦνται τοὺς ταῦτα ζητούντας οὐδὲ θεοὺς νομίζειν. ἔπειτὰ εἰσὶν οὗτοι οἱ κατήγοροι πολλοὶ καὶ πολὺν χρόνον ἤδη κατηγορηκότες, ἔτι δὲ καὶ ἐν ταύτῃ τῇ ἡλικίᾳ λέγοντες πρὸς ὑμᾶς

frecuentemente citados para postular un efecto persuasivo de la comedia en la opinión pública. Se ha intentado desvalorizar el testimonio de estas líneas,³² oponiéndolas a otro pasaje, también platónico, donde Sócrates y Aristófanes dan muestras de una amistad que bien pudo haber sido real.³³

Sobre la recepción de la comedia antigua, entonces, podría decirse que hay evidencias para las posiciones más encontradas y han instalado un debate que todavía persiste, entre los especialistas. Hemos observado que en él se confunden problemáticas relacionadas, pero no idénticas. No es lo mismo, aunque puedan vincularse, la intencionalidad inferida del texto, no digamos del autor,³⁴ que la recepción empírica de una representación cómica. Volviendo a los pasajes platónicos arriba comentados, la anécdota del *Simposio*, por ejemplo, no puede utilizarse como fundamento para desautorizar los reclamos del Sócrates de la *Apología*. La plausible amistad de Aristófanes con el filósofo no nos informa sobre la recepción de *Nubes*. Nada puede oponerse a la evidencia de la explícita crítica de la comedia a la nueva intelectualidad de Atenas, simbolizada en la figura del “sofista” Sócrates. La recepción concreta de la pieza es una instancia distinta, en la cual se conjugan factores que escapan a la directrices interpretativas del texto. Pero, además, en el caso de *Nubes*, sabemos con certeza que la respuesta del público estuvo lejos de la esperada por el autor.

Tratándose de Platón, sería oportuno traer a cuento otros pasajes de su autoría en los que se argumenta, desde la perspectiva de su concepción filosófica, acerca de la peligrosa influencia de la comedia, no ya desde el punto de vista

ἐν ἧ ἂν μάλιστα ἐπιστεύσατε, παῖδες ὄντες ἔνιοι ὑμῶν καὶ μειράκια, ἀτεχνῶς ἐρήμην κατηγοροῦντες ἀπολογουμένου οὐδενός, ὃ δὲ πάντων ἀλογότατον, ὅτι οὐδὲ τὰ ὀνόματα οἷόν τε αὐτῶν εἶδέναι καὶ εἰπεῖν, πλὴν εἴ τις κομφοδοπιὸς τυγχάνει ὄν. ὅσοι δὲ φθόνῳ καὶ διαβολῇ χρώμενοι ὑμᾶς ἀνέπειθον -οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ πεπεισμένοι ἄλλους πείθοντες-οὗτοι πάντες ἀπορώτατοί εἰσιν (...) (*Apología*, 18b-d).

³² Nos referimos a Heath (1987).

³³ (...) -καὶ ὄρων αὐτῶν Φαίδρου, Ἀγάθωνος, Ἐρυξιμάχου, Πανσανίας, Ἀριστοδήμου τε καὶ Ἀριστοφάνου· Σωκράτη δὲ αὐτὸν τί δεῖ λέγειν, καὶ ὅσοι ἄλλοι; πάντες γὰρ κεκοινωνήκατε τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας (*Simposio*, 218a7-b4), y (...) ἐξεγρόμενος δὲ ἰδεῖν τοὺς μὲν ἄλλους καθεύδοντας καὶ οἰχομένους, Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιᾷ (...) (*Simposio*, 223c3-6). Cfr. también 221b1-4 y 177e1-2. Estos pasajes constituyen para Heath (1987) la muestra más clara de que la comedia de Aristófanes no puede considerarse políticamente seria.

³⁴ El fantasma del Aristófanes es revivido una y otra vez en el análisis de sus comedias. No obstante, muy poco puede afirmarse sobre la vida y el pensamiento del escritor. De sus textos sólo puede extraerse información sobre el autor implícito y el autor ficcionalizado, vale decir, la imagen del autor que se forja de sí mismo, sobre todo, en la parábasis. Sobre este último aspecto, ver Hubbard (1991). Acerca de la vida de Aristófanes sólo conocemos anécdotas que provienen

político, sino ético. Estos comentarios ofrecen una reflexión orientada hacia el efecto de la performance sobre la audiencia.³⁵ Para Platón, como para Aristóteles, la representación teatral consistía en una experiencia pública que trascendía el mero entretenimiento y el goce "literario". Muy probablemente sus opiniones acerca del efecto social del teatro surgieran de la propia experiencia y de las observaciones personales sobre las festividades dramáticas. La concepción de los antiguos sobre la función de la literatura siempre tendió a apreciar sus valores informativos y educativos principalmente. Pensemos, si no, en el papel que jugó Homero en la educación de los jóvenes atenienses.

Podrá parecer que nos hemos desviado de la problemática del espectador modelo, hacia el análisis del receptor empírico. Sin embargo, así como las implicancias del texto y las explicaciones provistas por el lector se interrelacionan, de la misma forma son recíprocamente dependientes el espectador implícito y el histórico.³⁶ De todas formas, nosotros creemos que se puede alcanzar una comprensión mejor de la problemática de la recepción analizando las previsiones de las expectativas que el texto construye con respecto a sus receptores.³⁷ En razón de su tendencia a reflexionar sobre el arte dramático

directamente de su obra. Por su parte, las biografías antiguas resultan una serie de episodios estereotipados que se repiten en uno y otro poeta. Ver Lefkowitz (1981).

³⁵ Ἄρ' οὖν οὐχ ὁ αὐτὸς λόγος καὶ περὶ τοῦ γελοίου; ὅτι, ἂν αὐτὸς αἰσχύνοιο γελοιοποιῶν, ἐν μιμῆσει δὲ κωμωδικῇ ἢ καὶ ἰδίᾳ ἀκούων σφόδρα χαρῆς καὶ μὴ μισῆς ὡς κνηρὰ, ταῦτόν ποιεῖς ὅπερ ἐν τοῖς ἐλέοις; (*República* 606 c) Sobre los efectos nocivos de la actuación, tanto cómica como trágica, ver *República* 395e-6a. En *Leyes* la cuestión gira en torno a la posible aceptación de sarcasmos proferidos "sin cólera" en las comedias. Se concluye negando la distinción entre bromear o no bromear (παίζειν καὶ μὴ) para la consideración de acciones lícitas o ilícitas: ποιητῆ δὴ κωμωδίας ἢ τινος ἰάμβων ἢ μουσῶν μελωδίας μὴ ἐξέστω μήτε λόγῳ μήτε εἰκόνι; μήτε θυμῷ μήτε ἄνευ θυμοῦ, μηδαμῶς μηδένα τῶν πολιτῶν κωμωδεῖν· ἐὰν δέ τις ἀπειθῆ, τοὺς ἀθλοθέτας ἐξείργειν ἐκ τῆς χώρας τὸ παράπαν αὐθημερόν, ἢ ζημιοῦσθαι μναῖς τρισὶν ἰεραῖς τοῦ θεοῦ οὐδ' ἂν ἀγῶν ᾦ. (*Leyes* 935e3-9). En Aristóteles (*Política* 1336b20-23), la *aischrología*, la obscenidad y el ridículo aparecen como formas emparentadas que perjudican a la niñez.

³⁶ Cfr. Pugliatti (1989: 7).

³⁷ La relación que se establece entre el espectador y la representación de una obra cómica difiere notablemente de la relación que vincula a la tragedia con su público. Como bien ha observado Chapman (1983: 70), en tanto la tragedia se representa en frente a ("in front of") los espectadores, la comedia se actúa hacia ("to") la audiencia. Thiery (1987), por su parte, encuentra paralelos entre la formación del coro y la participación del público. Sostiene que en las obras en que el coro representa a ciudadanos atenienses, se incluye al público en la acción de la comedia, a la manera de un coro de segundo grado. Cuando, en cambio, el coro es "anormal", se retiene a la audiencia en su función espectadora. Los coros, formados por ciudadanos atenienses no profesionales, representarían la comunidad cívica ateniense. Su desaparición encuentra correspondencias con la exclusión de los espectadores de la acción de la comedia.

y el arte del espectáculo, la comedia se interroga sobre su esencia y su funcionamiento. En este tipo de pasajes, el espectador se incorpora al diálogo como tópico del discurso y son frecuentes las alusiones sobre la relación del público con los temas y rutinas de las piezas. Diríamos que autor, obra y espectador son los tres tópicos centrales de los comentarios metateatrales.³⁸

La comedia reclama, con insistencia, el reconocimiento de la seriedad de su temática, de la justicia del discurso cómico y de la categoría de *didáskalos* para el poeta. Veamos algunos ejemplos:

Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωδία.

Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ. (*Acarnienses*, vv. 500-1)

Ἄλλ' ὑμεῖς τοι μὴ ποτ' ἀφήσθ' ὡς κωμωδήσει τὰ δίκαια.

Φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι. (*Acarnienses*, vv. 655-6)

(...) ὁ ποητής

(...) τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια. (*Caballeros*, vv. 509-10)

Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει

ξυμπαραίνειν καὶ διδάσκειν. (*Ranas*, vv. 686-7)

Aristófanes aspira para su comedia la categoría de género serio, con un manifiesto propósito educativo: dar buenos consejos e instruir a la ciudad. En este aspecto, la identificación con la tragedia, su referente más alejado y, a la vez, más próximo, es más que explícita.³⁹ En *Ranas*, Esquilo pregunta a Eurípides los motivos para admirar a un poeta. Y Eurípides responde:

Δεξιότητος καὶ νοουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀθρώπους ἐν ταῖς πολέσιν. (vv. 1009-10).

El poeta cómico y el poeta trágico coinciden, entonces, en las mismas pretensiones. En el caso de Aristófanes, podría suceder que su postura no fuera más que otra retórica repetida del género: el comediógrafo siempre se presentaría como un ciudadano inteligente.⁴⁰ Sin embargo, la insistencia con que Aristófanes se autodefine en estos términos podría deberse también al carácter novedoso de

³⁸ "The dramatic world can be extended to include the 'author', the 'audience' and even the 'theatre'; but these remain 'possible' surrogates, not the 'actual' referents as such." (Elam 1980: 110)

³⁹ Taplin (1983), a propósito del v. 500 de *Acarnienses*, también llama la atención sobre la novedad de reclamar la misma relación con la justicia que la tragedia.

⁴⁰ Sommerstein (*Antike Dramentheorie un ihre Rezeption*, 1992) señala que hay evidencias de que los otros autores cómicos también reclamaban originalidad y habilidad en sus técnicas dramáticas. No

su actitud.⁴¹ Todo nos hace suponer que el género cómico era considerado una especie menor, ciertamente de tardío reconocimiento oficial, sólo destinado al entretenimiento. A través de este tipo de comentarios, Aristófanes (el autor ficcionalizado) re-educar a su público ateniense acerca de cómo debe ser entendido su arte.

Pero para el poeta no todas son glorias.⁴² El fracaso de la primera versión de la *Nubes* (423) permite adentrarnos en las sutiles y lábiles relaciones del poeta con su público. A través del coro, el autor endilga a su audiencia, incapaz de interpretar con justeza, la causa de su derrota. La segunda versión de la comedia es la ocasión justa para reprochar el fracaso:⁴³

Οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
ὡς ὑμᾶς ἠγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς
καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμοδιῶν
πρώτους ἤξιος' ἀναγεῖσθ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
ἔργον πλείστον· εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἡττηθεῖς, οὐκ ἄξιος ὢν. ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν οὐνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
'Ἄλλ' οὐδ' ὡς ὑμῶν ποθ' ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς. (*Nubes* vv. 520-7)⁴⁴

El pasaje, más que interesante, ya no expone la *sophia* del poeta como un hecho confirmado, sino el deseo del mismo de ser percibido como *sophos* (v. 520) por los espectadores (νομιζοίμην, v. 520), de modo de no ser derrotado por hombres vulgares (v. 524), como le ha sucedido anteriormente. Quizá con el duro aprendizaje de la derrota Aristófanes haya comprendido que los inteligentes representan sólo una parte de su audiencia (v. 527, el genitivo partitivo marca la

obstante, sólo Aristófanes reivindica para sí el rol de consejero de los atenienses (citado por MacDowell 1995: 3 n.1).

⁴¹ Aristófanes reivindica sus ideas originales (*kainon*), cfr. *Avispas* vv. 10043, 1053, *Nubes* 547 y *Asambleístas* vv. 583-5. Bremer (1995) interpreta que Aristófanes crea para cada comedia un nuevo concepto (καινὰς ιδέας) de presentar la acción cómica y, como consecuencia de esto, cada obra tiene una forma distinta y parece novedosa.

⁴² Se conoce con certeza la victoria de *Acamenses*, *Caballeros* y *Ranas*. Probablemente haya fracasado con sus obras más innovadoras: *Nubes*, *Avispas*, *Paz* y *Aves*. (Bremer 1993).

⁴³ El primer premio lo obtuvo Cratino con *La botellas* y el segundo Amipsias con *Connos*.

⁴⁴ También la parábasis de *Avispas* refiere el mismo acontecimiento: Μέμψασθαι γὰρ τοῖσι θεαταῖς ὁ ποιητὴς νῦν ἐπιθυμεῖ./Ἀδικεῖσθαι γὰρ φησιν πρότερος πόλλ' αὐτοὺς εὐ πεποηκῶς· (vv. 1016-7) y Τοιῶνδ' εὐρόντες ἀλεξίκακον τῆς χάρας τῆσδε καθαρῆν./πέρυσιν καταπροῦδοτε καινοτάτας σπεύραντ' αὐτὸν διανοίας./ἄς ὑπὸ τοῦ μὴ γνῶναι καθαρῶς ὑμεῖς ἐπόησατ' ἀναλδεῖς· (vv. 1043-5)

proporcionalidad).⁴⁵ Ya sabía de antemano que los atenienses eran “de juicio rápido” (ταχυβούλοις, *Acarnienses*, v. 630) y cambiante (μεταβούλοις, *Acarnienses*, v. 632).

No se podrá afirmar con certeza hasta qué punto la demanda del público moldea el contenido y la forma de la comedia, pero nos atrevemos a aventurar una respuesta en tal sentido. El coro de iniciados en *Ranas* plantea una dicotomía entre los componentes cómicos y serios dentro de su canto:

Καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶ-
πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, (...) (vv. 389-90)

Se ha creído encontrar en este pasaje la primera expresión de lo serio-cómico (σπουδογέλοιοι), concepto célebre a partir de la conceptualización bajtiniana.⁴⁶ Aunque esto pueda ser así, sin embargo, no debe perderse de vista que la coordinación establecida por el μὲν y el δὲ, relaciona antitéticamente ambos campos⁴⁷ y a la vez los distancia. A partir de lo cual, se infiere que “las cosas cómicas” y “las cosas serias” podrán expresarse yuxtapuestas, pero no mezcladas, como lo serio-cómico parecería indicar.⁴⁸ Lo serio y lo cómico forman parte de la comedia, pero estos versos expresan la impresión de que no pierden su especificidad. La misma idea, nos parece, subyace en los siguientes versos claramente metateatrales de *Asambleístas*

Σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι
τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ,
τοῖς γελῶσι δ' ἠδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ. (vv. 1154-6)

La concepción de una audiencia doble resulta una de las constantes de las referencias aristofanescas acerca de su público.⁴⁹ En franca oposición a sus adversarios, asociados a las vulgaridades más bajas del género, Aristófanes se

⁴⁵ La identificación del autor con su audiencia inteligente, talentosa, se manifiesta a nivel del léxico. En *Acarnienses*, (v. 629), el poeta es δεξιός. Cfr. también *Avispas* v. 1049, donde llama σοφοί a la parte más exquisita de su audiencia y *Nubes* v. 527.

⁴⁶ Suárez (1987) y Rösler (1991), cada uno por su lado, defienden la inclusión de Aristófanes dentro de la literatura cómico-seria y citan este pasaje como prueba del reconocimiento de los dos filones en la comedia antigua.

⁴⁷ Denniston (1954²: 369ss.) explica que el carácter antitético de las partículas puede variar en su fuerza, pero siempre relacionan elementos contrastantes.

⁴⁸ Bajtín (1986) define los géneros serio-cómicos, entre otros rasgos, por la representación seria y a la vez cómica, la pluralidad de tonos, la mezcla de lo alto con o lo bajo, de lo serio y lo ridículo.

⁴⁹ Bremer (1993: 140) observa que en el prólogo de *Ranas* la polaridad entre los dos tipos de espectadores se expresa escénicamente en la actuación de Dioniso y Jantias.

gloría de dirigirse con exclusividad a los espectadores inteligentes. Deja las banalidades para sus eventuales competidores. Concibe el enfrentamiento de manera tan tajante que llega inclusive a determinar que aquellos espectadores que se rieran con ellos, no podrían hacerlo con él:

“Ὅστις οὖν τούτοισι γελᾷ, τοῖς ἐμοῖς μὴ χαιρέτω (Nubes 560)⁵⁰

Ahora bien, puede decirse que en *Asambleístas* se manifiesta una quiebra en la concepción del contenido de su propia comedia y en la previsión de la audiencia a quien va dirigida la pieza. La gran diferencia la establece la aceptación de los dos tipos de espectadores entre sus receptores (representados en este caso en los jueces, v. 1154) -los que esperan escuchar "cosas serias" y los que sólo quieren disfrutar de la comicidad. Unos y otros no se confunden, ni se mezclan, del mismo modo que no lo hacían lo serio y lo cómico en el pasaje de *Ranas*. ¿Qué tipo de comedia podía satisfacer a un público que se percibía tan rígidamente contradictorio?

Tanto *Asambleístas* como *Plutos* presentaron, ante los ojos de la crítica, inconsistencias y fallas que fueron interpretadas como falencias compositivas o, en el mejor de los casos, como mensajes superpuestos para comunicar una verdad en clave. La percepción de disímiles receptores para su comedia podría postularse como una de las razones que explique las manifiestas ambigüedades de las últimas obras. La imagen de una audiencia “bifronte” que ofrece *Asambleístas* confirmaría la diversidad de receptores modelos inferidos del texto.⁵¹

Entendemos, por lo tanto, que Aristófanes finalmente concilió las demandas de las dos audiencias. Habrá habido quienes interpretaron la comedia como un mensaje educador serio, otra gran parte de los espectadores sólo habrá disfrutado

⁵⁰ El mismo enfrentamiento entre su comedia (“más ingeniosa”) y la de sus adversarios (“grosera”) en los vv. 64-66 de *Avispas*.

⁵¹ Entendemos que los comentarios metateatrales no deben tomarse como la expresión de la poética real de Aristófanes. Muchos de ellos entran en contradicción, como ya señalamos, con su propia práctica. Las imágenes del autor y de los espectadores son tan ficticias como las de los personajes. El autor construye para sí una imagen tan engañosa como la de sus protagonistas (Heath 1987), por esto nunca podrá decirse nada acerca de la ideología del Aristófanes real.

del entretenimiento.⁵² El resto de las especulaciones seguirá fomentando el debate.

1. 1. La invectiva personal en *Plutos*

(...) in fact we *do* find references to many of the significant events and trends of the day in the *Ploutos*.
Dillon (1987: 167)

En razón de que hemos tratado el tema de la invectiva personal en relación con la recepción de la comedia y de que ha sido este rasgo uno de los definitorios para caracterizar la comedia antigua política, se hace pertinente determinar el alcance de esta modalidad crítica según se presenta en *Plutos*.

Si *Plutos* ha sido tildada de comedia social, esto se debe, en gran parte, al reconocimiento de la escasa relación de la obra con las problemáticas políticas de su tiempo, -nadie puede negar que el tema de la pobreza refleja preocupaciones de la sociedad ateniense, pero el modo general que asume la presentación del tema permite entenderla como una constante de todos los tiempos (Dillon 1987). Es esta “sensación” de universalidad la que fue señalada como una característica que traza el camino hacia la comedia nueva.⁵³ Frente a esta posición, reiteramos nuestro reparo en considerar la comedia política como la única representante de la comedia antigua. “Concentration on Aristophanes’ extant plays has created a misleading narrow picture of the genre” (Henderson 1995: 177).⁵⁴ Las comedias de Crates y Ferécrates podrían tener puntos de parentesco con la “universalidad” de *Plutos*.

Asimismo, no se puede negar que, en relación con la producción anterior del comediógrafo, el carácter tópico del discurso se reduce en *Plutos* a una serie

⁵² David (1984) también repara en los citados versos de *Asambleístas* para su interpretación de *Plutos*. No desarrolla la evolución que nosotros planteamos. En tanto McGlew (1997: 50) postula un “espectador ideal” para *Plutos* que repare en las disparidades entre lo posible y lo bueno, entre el mundo imaginado de Crémilo y el de todos los días, donde la honestidad no tiene recompensa.

⁵³ Una prueba de la universalidad de los temas de la comedia nueva resulta la práctica frecuente de su reelaboración por parte de los autores romanos, en algunos casos con muy pocos cambios.

⁵⁴ En la misma dirección, Dobrov (1995): “ ‘Old Comedy’, in other words, was not a unitary phenomenon, but was most likely articulated by a number of ‘schools’ and approaches.” (p. 96)

mínima de alusiones a personajes y acontecimientos de su época.⁵⁵ Estas alusiones, por otra parte, también presentan características particulares. De entre los pocos ciudadanos burlados por su nombre (*onomasti komodein*), solamente algunos tuvieron un papel descollante en la Atenas de la época. Otros, en cambio, parecen haber sido insignificantes individuos, exclusivamente nombrados por su identificación con alguna conducta viciosa, que los convierte en los candidatos más oportunos para el abuso personal y la comicidad. De este modo aparece Patrocles (v. 84), “el que no se bañó desde que nació”,⁵⁶ Aristyllos (v. 314), otro nombre común de la comedia, ligado a la “coprofilia”,⁵⁷ Dexínico, (v. 800) un desconocido probablemente famoso por su glotonería, Pauson (602), asociado con la pobreza,⁵⁸ y Neoclides (vv. 665ss., 716-25), algún político corrupto, o un delator, cuya figura alcanza relevancia por compartir la incubación con Plutos.⁵⁹

El resto de las referencias tópicas aparece en su mayoría en una enumeración que abarca unos diez versos, y, dada su brevedad, no tiene incumbencia temática en el desarrollo de la comedia. Por la misma razón, las alusiones son difíciles de comprender para el lector moderno. Se ha especulado que el pasaje en su conjunto sea un agregado a la segunda versión de *Plutos*.⁶⁰

Los versos en cuestión corresponden a la *peitho* y forman parte de las evidencias que Crémilo y Carión ofrecen para ejemplificar el poder del dios. No se refieren en su totalidad a personajes de la política del momento. La mención de Filónides (hombre rico y feo, v. 179),⁶¹ y Lais (la más famosa prostituta, v. 179), por ejemplo, responde exclusivamente a la sátira personal, lo mismo que la

⁵⁵ El tema fue tratado exhaustivamente por Dillon (1987). Nos basamos principalmente en sus comentarios.

⁵⁶ Para el escoliasta era un ateniense rico, pero ἄλλως κακόβιός τις καὶ φιλοχρήματος καὶ σκνιφός (*sch.* 84). La burla a los sucios es una constante (cfr. *Nubes*, v. 836).

⁵⁷ También se nombra en *Asambleístas*, vv. 647ss.

⁵⁸ El escolio informa que es pintor (ζωγράφος). También citado en *Acamenses*, v. 854 y *Thesmofrantes*, v. 949.

⁵⁹ Es objeto de burla en *Asambleístas* vv. 254, 398ss. Hemos señalado ya la importancia dramática del personaje, por la negativa de Asclepio a sanarlo, hecho que se constituye en la prueba más fehaciente del asentimiento del dios en la curación de Plutos.

⁶⁰ Según MacDowell (1995), cuando Aristófanes revisa la obra para su segunda representación, remueve todas las alusiones fuera de época y concentra en un solo pasaje las nuevas referencias a personajes y eventos. “This looks very much like a package which has been thrust in at a convenient point; the continuity of the dialogue would be perfectly satisfactory without it.” (p. 325)

mención del vendedor de agujas (v. 175) que el escoliasta identifica con un tal Aristosseno. Distinto es el caso de Pánfilo (v. 175), Agirrio (v. 176) y Filepsio (v. 177). Los tres son personajes públicos reconocidos. Aun así resulta difícil de interpretar la anécdota que los involucra y que motiva la invectiva. Se dice que, a causa de la riqueza, Pánfilo “llorará”, Agirrio “se tira pedos” y Filepsio “cuenta historias”.⁶² Agirrio, por ejemplo, fue famoso por haber introducido el pago a los asambleístas, motivo mencionado en otras partes de la pieza (cfr. vv. 171 y 329ss.), pero ausente en esta referencia.⁶³ Clausura la enumeración Timotheo (v. 180), hijo de Conón, de cuya torre tampoco nada se sabe.⁶⁴

El pasaje contiene, además, otras líneas que aluden a eventos o circunstancias históricas. El oro del rey de Persia (v. 170), remite al rey Artajerjes II. Las relaciones entre Persia y Atenas habían sido estrechas durante la Guerra Corintia⁶⁵ y vinculados con este hecho se entienden los vv. 172-3, que aluden a la flota ateniense y la tropa mercenaria, que permanecía en Corinto, contra los espartanos.⁶⁶ Finalmente, el v. 178 recuerda la alianza de los atenienses con los egipcios, en contra los persas.⁶⁷ Sorprende que estos hechos no se mencionen relacionados, ni se ofrezca una valoración de los mismos, más allá de su enunciación en un contexto de brula.

Fuera de este pasaje, se encuentra la mención a Dionisio y Trasibulo:

‘Υμεῖς γ’ οἴπερ καὶ Θρασυβούλῳ Διονύσιον εἶναι ὄμοιον. (v. 550)

La idea que se desprende de esta mención, es que uno y otro no pueden ser confundidos. La identificación de ambos personajes, contra lo esperado, no es

⁶¹ También aparece en el v. 303, en la párodos. Van Leeuwen asocia a Filónides con el *xenikon* del v. 173.

⁶² Dillon (1987) comenta cada una de las posibilidades de interpretación del pasaje. Pánfilo, general en el 389/388, llamado demagogo por algún escoliasta, podría llorar luego de su condena por malversación de fondos públicos. Las historias que cuenta Filepsio, por su parte, podrían vincularse con un pasaje de Demóstenes (24.134). Para el escoliasta se ganaba la vida contando historias y anécdotas.

⁶³ Aristófanes condena esta medida populista. Cfr. *Asambleístas* vv. 102ss., 184ss. 292, 300 ss., 392, 547-8. Sobre el desempeño político de Agirrio, ver Strauss (1986: 101ss.).

⁶⁴ A la muerte de su padre, el héroe de Cnidos (394), heredó una gran fortuna.

⁶⁵ La victoria de Conón en Cnidos estrechó los lazos de Atenas con Persia, pero esta relación fluctuó durante mucho tiempo, porque la política de Artajerjes y de Atenas fue muy ambigua.

⁶⁶ Cfr. Jenofonte, *Hell.* 4.4.9, 4.5.1-2.

⁶⁷ Cfr. Jenofonte, *Hell.* 4.8.24. Que Aristófanes no hable de la Guerra Corintia en el desarrollo de *Plutos* no es un dato tan llamativo, si tenemos en cuenta que varias comedias escritas durante la Guerra del Peloponeso tampoco hacen alusión a este hecho.

certera. Lo más probable es que el verso se refiera a Trasibulo, el héroe de Phyle y líder de la restauración democrática en el 403 y a Dionisio, tirano de Siracusa, pero bien puede aludir a otros ciudadanos menos ilustres.⁶⁸

La reducción de la burla y la sátira individual no es un fenómeno atribuible exclusivamente a *Plutos*. Desde *Avispas* se observa esta misma tendencia.⁶⁹ Pero, por otra parte, no se debe sobredimensionar el alcance y la importancia de la invectiva,⁷⁰ que sólo estuvo en el centro de la acción en dos de las comedias de Aristófanes, *Caballeros* y *Nubes*. Hemos ya descartado las hipótesis que atribuyen a los decretos de prohibición de la licencia cómica o a la disminuida participación del coro,⁷¹ la responsabilidad de la decadencia de la cantidad y calidad de las críticas e insultos a individuos particulares. Dillon (1987), por su parte, plantea la conjunción de dos causas en la génesis de este hecho: por un lado, las obras van tendiendo progresivamente a la unidad y, por el otro, el interés de la audiencia en el compromiso político decrece paulatinamente.⁷²

Las dos causas, interna y externa, pueden ser rebatidas. Las alusiones tópicas poco tienen que ver con la unidad de la obra. La “ilusión teatral” no se quiebra necesariamente por las menciones a individuos de existencia real. En todo caso se los ficcionaliza incorporándolos al discurso, pero no se alude a la representación dramática ni se provoca ninguna fractura en la acción, como podría parecer. También resulta controvertida la aceptación de la apatía política

⁶⁸ Para la misma época existía un Trasibulo de Kollytos (*Hell.* 5.1.26) y un Dionisio, del que poco se sabe. “Although the brevity of the allusion precludes certainty, there is a general agreement that Penia is speaking of the greater historical personages, for good reasons” (Dillon 1987: 167-8). Sin duda Trasibulo y Dionisio de Siracusa eran temas controvertidos de conversación en la época. El primero fue muy poderoso, al punto de haber ocasionado rumores sobre sus intenciones de derrocar el gobierno a favor de la oligarquía (*Lysias* 28), precisamente él que había liberado a Atenas de la oligarquía en el 411 y 403. Dionisio, por su parte, debía considerarse un enemigo de Atenas, por su alianza con Esparta. Sin embargo, en el 393 habría sido honrado con un decreto. Dillon (1987: 167ss.) discute detalladamente estas identificaciones.

⁶⁹ En *Lysistrata* los ataques políticos directos también son evitados. *Asambleístas*, por su parte, tiene más alusiones tópicas que *Plutos*, igualmente se agrupan mayormente en un solo discurso (vv. 193-201).

⁷⁰ La invectiva personal puede entenderse como una forma de ejercicio de control a través de la burla.

⁷¹ Es el caso de Reckford (1987) que postula que la licencia para la burla se fue con el coro, pues ésta necesitaba del espíritu festivo para sobrevivir. Decadencia del coro y decadencia de la invectiva no serían, para este autor, fenómenos aislables.

⁷² La tendencia hacia la unidad interna, según Dillon, se demuestra en la integración paulatina de la parábasis en el tema de la pieza, entendida como una muestra de la necesidad del poeta por

del ciudadano del siglo IV.⁷³ En cambio, sí es muy probable que la mudanza del patrón del género, paulatina y gradual, según se observa, obedezca a un desplazamiento del gusto de la audiencia, cuyas motivaciones desconocemos, audiencia a la que, por otra parte, Aristofanes debía obedecer para obtener la tan preciada victoria.

2. Competencia enciclopédica⁷⁴

(...) que la lengua es pensamiento y que el pensamiento admite un más allá del lenguaje, que desborda siempre su expresión lingüística
Vernant (1982: 1)

Entre los elementos que conforman el universo que antecede al texto se encuentra la ideología. Es decir, el conjunto de suposiciones acerca de la naturaleza humana y su comportamiento, de opiniones sobre moralidad y ética, de principios políticos generales, compartidos por la gran mayoría de los miembros de una comunidad. La ideología, a diferencia de la filosofía y de la teoría, no está necesariamente articulada, ni es lógicamente consistente, ni se utiliza conscientemente en el proceso de decisión (Ober 1989).⁷⁵ Una comunidad comparte una serie de valores, pero su consenso no es compulsivo; por esto, el problema reside en determinar la extensión y la especificidad de la ideología compartida, así como los límites precisos de dicha comunidad.

producir una obra más coherente y respetando la ilusión dramática. Sin embargo, todavía en la comedia nueva hay abuso directo contra individuos, cfr. Webster (1953: 100).

⁷³ La fundamentación de Dillon suena convincente y se basa en numerosas evidencias históricas, como la necesidad de pago para la concurrencia a la Asamblea o la falta de *quorum* y la existencia de tropas profesionales y mercenarias en el ejército. El mismo tipo de profesionalismo se observa en la clase política. No obstante, Rothwell (1995) desecha cada uno de estos presupuestos por falsos.

⁷⁴ Define Eco (1981): "Para actualizar las estructuras discursivas, el lector confronta la manifestación lineal con el sistema de códigos y subcódigos que proporciona la lengua en que el texto está escrito y la competencia enciclopédica a que esa lengua remite por tradición cultural" (p. 109). A ese sistema complejo de códigos y subcódigos, dentro de los cuales se encuentra el ideológico, denomina Eco competencia enciclopédica.

⁷⁵ Ober (1989: 38 ss.) señala las limitaciones de la concepción tradicional marxista sobre la ideología, al identificarla con las ideas de la clase dominante, usadas para promover una falsa conciencia entre las clases más bajas. La definición de Althusser, para quien la ideología es el lugar de lucha entre las concepciones de la masa y la elite, implica una superación al respecto. Finley, por su parte, define a la ideología como "(...) the matrix of attitudes and beliefs out of which people normally respond to the need for action, ... without a process of ratiocination leading them back to the attitudinal roots or justification of their response (...)" (*Authority and Legitimacy in the Classical City State* 1982: 17; citado por Ober, 1989: 9).

Nadie puede negar que *Plutos* trata de economía y de ética, de pobres y de ricos, de honestos y de malvados, todos ellos conceptos determinados por el sistema axiológico de la época. La estipulación de un código de valores éticos, sociales y políticos crea un marco de referencias dentro del cual la interpretación ideológica de *Plutos* podría recuperar presupuestos e implicancias, muchas veces más significativos que el mensaje explícito.

A la hora de determinar qué textos podrán ofrecernos un conocimiento del pensamiento popular griego, toda selección nos parece arbitraria.⁷⁶ En el caso de los textos filosóficos, por ejemplo, nuestra posición es extremadamente cautelosa. Filósofos como Platón y Aristóteles, que han expresado ideas políticas muy bien definidas, parecen adecuarse mejor al pensamiento de la elite en clara confrontación con la opinión común, la *doxa*.⁷⁷ Los oradores, forenses y políticos, también responden a principios inestables determinados por circunstancias extremadamente variables.⁷⁸ Sin embargo, son las fuentes más importantes de las que se valen los estudiosos para la reconstrucción del sistema de valores y de creencias del pueblo griego y nos servirán para determinar de qué manera Aristófanes repite o recrea, en *Plutos*, una tradición.⁷⁹

⁷⁶ Los textos literarios (épica, lírica y drama) expresan muchas veces pensamientos con definición ideológica en boca de sus personajes. Resulta sumamente difícil asegurar si el autor o la sociedad en su conjunto están de acuerdo con ellos.

⁷⁷ Sabemos que Platón, por ejemplo, como heredero de Sócrates, se enfrentó críticamente a la *polis* democrática. El rechazo de la opinión general como criterio de referencia valorativa hace aparecer al filósofo como un ser marginal (García Gual 1989: 24). Aristóteles, por su parte, en pos de la paz social, parece proponer una política de centro que logre un equilibrio y compromiso entre las facciones opuestas. Como muchas veces parte de las proposiciones consideradas correctas por la buena reputación, aunque más no sea para refutarlas, sus escritos pueden acercarnos en mayor medida el pensamiento del hombre medio de su tiempo. Consideramos principalmente los textos que abarcan el periodo entre la mitad del siglo V y la mitad del siglo IV, aproximadamente.

⁷⁸ Los discursos de los oradores han sido estudiados como exponentes de los símbolos que permiten reconstruir la ideología del pueblo. Pero se ha hecho notar que contienen también ideas no populares.

⁷⁹ Los sistemas ideológicos pertenecen a la enciclopedia del lector o espectador. El texto prevé un espectador modelo dotado de determinada competencia ideológica (cfr Eco 1981). Es esta competencia la que nosotros tratamos de bosquejar a través de las estructuras ideológicas de otros textos de la época.

2.1. Riqueza vs. Pobreza

Politics and economics were inseparably connected.
Ehrenberg (1951²: 326)

Podría pensarse y, de hecho muchos así lo hacen, que la brecha entre pobres y ricos se expande luego de la guerra del Peloponeso. Hay un sentimiento general de crisis económica y social en toda la literatura de la época (French 1991: 28), oradores y filósofos se preocupan por la división ricos/pobres y señalan su deseo de prevenir dicho antagonismo.⁸⁰ La pobreza extendida a todos los hombres honestos, como se plantea en *Plutos*, podría comprenderse, en esta misma dirección, como un fenómeno post-bélico. De este modo, la aparente universalidad de la temática de la comedia sólo podría comprenderse como un producto de su propia época. Sin embargo, el enriquecimiento de los malvados y la pobreza de los justos pueden considerarse también un pensamiento tradicional griego, en tanto encuentra su expresión en Solón y Theognis.⁸¹ Un examen de la situación socio-política de Atenas puede darnos la pauta de en qué medida *Plutos* ofrece una reflexión sobre los problemas de su tiempo.

El colapso del 404 dejó a Atenas sin aliados, sin murallas y prácticamente sin flota. Se interrumpe el suministro de granos, muchos esclavos huyen y cesa el trabajo en las minas de plata. El año 395 representa otra nueva quiebra. Aliada con Beocia, Atenas se enfrenta nuevamente a Esparta en lo que se dio en llamar la Guerra Corintia (395-386) La situación económica, sin embargo, es mejor que la de años anteriores. Conón había regresado, en el 398, con el subsidio del rey de Persia y una flota de ochenta trirremes.⁸² En el término de diez años Atenas había reconstruido sus murallas. En el 389 Trasibulo restuara la influencia ateniense en el Egeo y para el 388 las fortificaciones del Pireo habían sido terminadas. Atenas sigue siendo un centro de intercambio comercial

⁸⁰ Sobre la tensión ricos/pobres, cfr. Lysias 27.1-2, Demóstenes 21.66-7, 143, 210, Hypérides 4.33-6.

⁸¹ Cfr. Theognis 383-4 y 315: Πολλοί τοι πλουτοῦσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται. Otros ejemplos en Olson (1990: 226 n.12).

⁸² Conón se había exilado luego de Arginusas. Una de las fuentes más importantes para la reconstrucción de la historia de la época sigue siendo *Hellenika* de Jenofonte. En lo político, Strauss (1986) presenta la época como un período de facciones extremas y desunión.

importante.⁸³ El cuadro no parece más decadente que el que pueda hacerse de su situación durante la guerra del Peloponeso, previa a su derrota del 404.⁸⁴

En *Plutos* el antagonismo ricos/pobres desata el conflicto de la pieza. Crémilo desea para su hijo una vida alejada de las privaciones que él sufre y por esto consulta al oráculo de Apolo. Sabe con certeza que para hacerse rico deberá pasarse al “bando” de los deshonestos. No obstante, la riqueza es (a)preciada y considerada un fin y un bien en sí misma.

Se asocia la riqueza con la idea de posesión. De allí la construcción de la alegoría sobre la expresión “tener a Plutos” (vv. 265, 269, 285, y, sobre todo vv. 391-2: τὸν Πλοῦτον ... ἔχω). La riqueza llena, colma (μεστήν, vv. 232-3; εἰσφέρειν, vv. 792-3; μεστή, vv. 803-806; πλήρη, vv. 808-9), aunque nunca del todo (σοῦ δ' ἐγένετ' οὐδεὶς μεστός οὐδεπώποτε, v. 193, similar v. 188). Esta concepción, lejos de ser una novedad, está muy arraigada en el pensamiento griego. Es posible encontrarla ya en la “Elegía a las Musas” de Solón:

Πλοῦτου δ' οὐδὲν τέρμα πεφασμένον ἀνδράσι κείται (Fr. 1 D, 73)⁸⁵

También Jenofonte (*Los ingresos públicos*) reproduce el afán de tesorización sin límites, pero referido con exclusividad a la plata.⁸⁶ Los objetos, como los muebles, pueden colmar las necesidades, pero nunca nadie posee tanta plata como para no exigir más. Esta noción está muy desarrollada en Aristóteles, quien, en sus disquisiciones sobre el arte adquisitivo y la clasificación de la crematística, reconoce en la moneda el elemento básico y el fin del comercio. Este tipo de riqueza carece de límites:

⁸³ De entre todos estos hechos, *Plutos* sólo alude a la inestabilidad de la política exterior ateniense, a la vacilación de los políticos y al uso del oro persa para soborno (Webster 1953: 24).

⁸⁴ “In fact the demographic information we have points to rather surprising conclusions: first, that there was no radical disequilibrium in the distribution of wealth in Classical Athens, and, second, that despite the losses resulting from defeat, no drastic shift in the proportions of citizen-classes is evident.” (Dillon 1987: 159) *Contra* David (1984), para quien la creciente hostilidad de las masas hacia los ricos generó un conflicto social que precipitó la declinación de la ciudad-estado.

⁸⁵ Es clave la conciencia económica en el pensamiento y la obra de Solón. Recordemos que, entre sus reformas, prohíbe la esclavitud por deudas y distribuye a la población en cuatro clases censitarias según los ingresos y no según los orígenes nobles o plebeyos (idea de *status*). “Leyes a un tiempo para el rico y el pobre, encajando a cada uno una recta sentencia, escribí”, 24 D 18-20 (García Gual 1989: 72).

⁸⁶ ἀργυρίτις δὲ ὅσα ἂν πλείων φαίνηται καὶ ἀργύριον πλέον γίγνηται, τοσοῦτω πλείονες ἐπὶ τὸ ἔργον τοῦτο ἔρχονται. καὶ γὰρ δὴ ἐπιπλα μὲν, ἐπειδὴν ἱκανὰ τις κτήσεται τῇ οἰκίᾳ, οὐ μάλᾳ ἔτι προσωνοῦνται· ἀργύριον δὲ οὐδεὶς πω οὕτω πολὺ ἐκτήσατο ὥστε μηκέτι προσδεῖσθαι· ἀλλ' ἦν τισὶ γέννηται παμπληθές, τὸ περιττεῖον κατορῶτοντες οὐδὲν ἥττον ἡδονταὶ ἢ χρώμενοι αὐτῶ. (4,6-7).

(...) οὕτω καὶ ταύτης τῆς χρηματιστικῆς οὐκ ἔστι τοῦ τέλους πέρας, τέλος δὲ ὁ τοιοῦτος πλοῦτος καὶ χρημάτων κτήσις. (...) πάντες γὰρ εἰς ἄπειρον ἀὔξουσιν οἱ χρηματιζόμενοι τὸ νόμισμα. *Política* 1257b

En *Plutos*, la plata es sólo una de las formas de expresión de la riqueza, a la par de los bienes materiales. La idea de transacción comercial, sin embargo, está muy poco desarrollada. Aparece el dinero como “paga” en los tres óbolos que recibía quien participaba de la Asamblea (v. 329), en las deudas que han esclavizado a Carión (147-8), en la compra de los esclavos (v. 519), en el precio del anillo del hombre justo (v. 884), etc.

Del mismo modo que el deseo de riqueza no tiene fin entre los hombres, tampoco el magnánimo poder de la riqueza tiene límites.⁸⁷ Todas las cosas están sometidas a ella (“Ἀπαντα τῷ πλουτεῖν γὰρ ἐστ’ ὑπήκοα, v. 146) y, en virtud de que sólo se consigue con hechos ilegales y delictivos (ιερόσυλοι, v. 30; τοιχωρύχος, vv. 869, 939), siempre llega de manera injusta (ἀδίκως, v. 503; οὐκ ἐκ δικαίου, v. 755). En consonancia, los ricos se destacan por su cobardía (vv. 202ss.), su avaricia (vv. 237-8, 589), su impiedad (ἄθεος, vv. 491, 496), su maldad (πονηροί, vv. 31, 96, 491, 496, 781, 862, 869, 939, 957; πανούργοι, v. 37; μοχθηρός, v. 109), su apariencia desagradable y enferma (ποδαγρῶντες / καὶ γαστρώδεις καὶ παχύκνημοι καὶ πίονες, vv. 559-60), su extralimitación (ὑβρίζειν, v. 564). Estos juicios provienen tanto de Crémilo como de Penía. La evidencia de la que parte el protagonista -sólo a los deshonestos les llega la riqueza- justifica esta construcción conceptual discursiva. Sin embargo, en el debate con Penía, Crémilo debe defender los privilegios de una vida de ricos como un bien para los hombres. Entonces, le endilga a la pobreza ser la causa de todas las perversiones humanas.

Por otro lado, todas las actividades del hombre parecen estar motivadas por la riqueza: los personajes de la política se mueven por el dinero (vv. 170 ss.), el *demos* se agolpa en la Asamblea para recibir su *misthos* (v. 329), el sexo exige también su paga (vv. 149-54, 179) y los médicos han desaparecido por los bajos salarios (vv. 407-9).

Si bien *Plutos* parece concentrar la mayor cantidad de ataques contra la riqueza, el mismo pensamiento es rastreable en la producción anterior del

⁸⁷ Cfr. Theognis 718: πλοῦτος πλείστην πᾶσιν ἔχει δύναμιν.

dramaturgo.⁸⁸ En *Nubes*, por ejemplo, Strepsíades critica el lujo aristocrático de su mujer (vv. 46-8), y en *Caballeros* (vv. 1375-80) se satirizan las modas y modales de los jóvenes ricos.⁸⁹ Todo el agón de *Nubes* puede considerarse una burla a los ricos aristócratas, al igual que el siguiente pasaje de *Ranas*:

ΞΑ. Πῶς γὰρ οὐχὶ γεννάδας
ὅστις γε πίνειν οἶδε καὶ βινεῖν μόνον; (vv. 739-40)

En la tragedia, la crítica a la riqueza y al comportamiento de los ricos se manifiesta con especial virulencia en *Suplicantes* de Eurípides:

(...)
· οἱ μὲν ὄλβιοι
ἀνωφελεῖς τε πλειόνων τ' ἐρῶσ' ἀεὶ. (vv. 238-9)

Este tipo de acusación persiste en el siglo IV. Demóstenes hace lo propio en *Contra Meidias*, a quien ataca por su comportamiento de rico insolente.⁹⁰ La riqueza excesiva es presentada como causa no sólo de extrema ostentación, sino de lujo ofensivo y decadencia. No debe obviarse el sentimiento de envidia de los más necesitados ante las posesiones de los ricos (cfr. *Retórica* 1387a6-15), sentimiento que los oradores podían explotar.

La asociación de la riqueza con la corrupción de las virtudes también es rastreable en Platón⁹¹ y Aristóteles. Para este último los ricos se extralimitan para demostrar su superioridad, generando violencia y arrogancia.⁹²

Lysias, por su parte, advierte que los ricos son más proclives a cometer *hybris*, porque pueden “comprar” su inocencia. Los pobres, en cambio, se ven

⁸⁸ de Ste. Croix (1979: 360) considera que la crítica a los ricos es mayormente escasa en la obra de Aristófanes. Los ricos son nombrados con simpatía en *Caballeros* vv. 223-4, 264-5, *Avispas* vv. 626-7, *Paz* vv. 639-40, *Asambleístas* vv. 197-8. De los pasajes citados por de Ste. Croix (1989), Heath (1987: 30-1) sólo confirma los de *Avispas* y *Paz*.

⁸⁹ Cfr. *Avispas*, vv. 686-90.

⁹⁰ Meidias había intentado derribar a Demóstenes que estaba sirviendo como *choregos* en el teatro de Dioniso. ἐγὼ δ' ὅσα μὲν τῆς ἰδίας τρυφῆς εἵνεκα Μειδίας καὶ περιουσίας κτάται, οὐκ οἶδ' ὅ τι τοὺς πολλοὺς ὑμῶν ἀφελεῖ· ἃ δ' ἐπαιρόμενος τούτοις ὑβρίζει, ἐπὶ πολλοὺς καὶ τοὺς τυχόντας ἡμῶν ἀφικνούμεν ὄρω. (158). (...) ἂν δὲ πλούσιος ἂν τις ὑβρίζη, συγγνώμην ἔχετε. (183). Cfr también 109.

⁹¹ Τοῦντεῦθεν τοίνυν, εἶπον, προϊόντες εἰς τὸ πρόσθεν τοῦ χρηματίζεσθαι, ὅσῳ ἂν τοῦτο τιμώτερον ἡγῶνται, τοσοῦτῳ ἀρετὴν ἀτιμωτέραν. ἢ οὐχ οὕτω πλοῦτου ἀρετὴ διέστηκεν, ὥσπερ ἐν πλάστιγγι ζυγοῦ κειμένου ἐκατέρου, ἀεὶ τοῦναντίον ῥέποντε; *República* 550e.

⁹² Τῷ δὲ πλούτῳ ἃ ἐπεται ἦθη, ἐπιπολῆς ἐστὶν ἰδεῖν ἅπανιν ὑβρισταὶ γὰρ καὶ ὑπερήφανοι, πάσχοντές τι ὑπὸ τῆς κτήσεως τοῦ πλοῦτου ὥσπερ γὰρ ἔχοντες ἅπαντα τάγαθὰ οὕτω διάκεινται· ὁ δὲ πλοῦτος οἶον τιμῆ τις τῆς ἀξίας τῶν ἄλλων, διὸ φαίνεται ὄνια ἅπαντα εἶναι αὐτοῦ. Καὶ τρυφεροὶ καὶ σαλάκωνες, (...) *Retórica* 1390b32-1391a19. Cfr. también *Retórica* 1378 b- 28-29.

forzados a actuar con *sophrosyne*.⁹³ Exactamente la misma concepción expresada por Penía en *Plutos*:

ὄτι κοσμιότης οἰκεῖ μετ' ἐμοῦ, τοῦ Πλούτου δ' ἐστὶν ὑβρίζειν. (v. 564)

La riqueza también corrompe las relaciones entre amigos y parientes:

ἅμα δὲ καὶ πλούσιον καὶ πονηρότατον αὐτὸν ὄντα ἀνθρώπων ἀποδείξω καὶ εἰς τὴν πόλιν καὶ εἰς τοὺς προσήκοντας καὶ εἰς τοὺς φίλους. (Iseo 5.35)⁹⁴

Aprovechando esta actitud generalizada contra los ricos, los oradores, en la búsqueda de atraer a la audiencia, adoptaron ficcionalmente la máscara del pobre. Creaban la ilusión de pobreza, aun cuando el tema del litigio fuera la disputa de propiedades.⁹⁵

De entre los ricos satirizados en la comedia de Aristófanes, los “nuevos ricos” resultaron el blanco preferido de las críticas. Puede decirse, entonces, que la riqueza no sólo se acerca a los perversos, como plantea Crémilo, sino que corrompe incluso a los virtuosos, como plantea *Plutos*:

ΠΛ. (...) ἤνικ' ἄν δέ μου
τύχως' ἀληθῶς καὶ γένωνται πλούσιοι,
ἀτεχνῶς ὑπερβάλλουσι τῇ μοχθηρίᾳ. (*Plutos* vv. 107-9)

Esta idea formaba parte de los tópicos de la comedia antigua y encajaba perfectamente con su ideología conservadora. Cratino contrasta a los ricos de los viejos tiempos (ἀρχαίοπλουτος ἐξ ἀρχῆς) con los viles nuevos ricos, a los que designa con ingenioso neologismo: νεοπλουτοπότης.⁹⁶ La desconfianza que genera la riqueza repentina se transparenta en toda la primera parte de la escena de

⁹³ οἱ μὲν γὰρ πλούσιοι τοῖς χρήμασιν ἐξωνοῦνται τοὺς κινδύνους, οἱ δὲ πένητες ὑπὸ τῆς παρουσίας ἀπορίας σωφρονεῖν ἀναγκάζονται· (24.17). Los ejemplos en *Lysias* se multiplican: los oradores que miran sólo en su provecho, cfr. 18.16-9; contra los nuevos enriquecidos por la guerra, cfr.27.10-1; sobre el prejuicio popular contra los nobles ricos, cfr.16.18. Ver también *Isócrates* 20.11ss., *Demóstenes* 21.182.

⁹⁴ Cfr. también sobre el mismo tema en *Demóstenes* 48.52-5 y 45.

⁹⁵ Este hecho, sin embargo, no está exento de contradicciones, porque, junto a esta señal de una visión negativa de la riqueza, es posible también encontrar desarrollada una situación no menos ficcional, en la que el orador adula a los jueces imputándoles obligaciones financieras para con el estado (impuestos y liturgias) como si fueran hombres pudientes. Cfr. *Lysias* 28.3, *Demóstenes* 1.20, 7.35, 24.111, 160, 198, 28.20, 45.86.

⁹⁶ Fr. 208 E. Cfr. también *Crates*, fr. 42 E: ἀδικοχρήματος.

Crémilo y su amigo Blepsidemo (*Plutos*, vv. 335-90).⁹⁷ El robo y el fraude (incluido el político) aparecen como los medios privilegiados para enriquecerse.

Isócrates plantea cómo en la Atenas de su época se juzga sospechoso el estado de riqueza y “ser rico” es considerado el peor de los delitos. En otros tiempos, en cambio, la riqueza era algo seguro y admirable.⁹⁸

Un lugar de privilegio dentro de la comunidad de los nuevos ricos ocupan los oradores -los políticos por esos tiempos. Se los acusa de olvidar rápidamente las promesas hechas al pueblo cuando todavía eran pobres. Crémilo no puede negar la validez de esta argumentación de Penía:

ΠΕ. Σκέψαι τοίνυν ἐν ταῖς πόλεσιν τοὺς ῥήτορας, ὡς ὀπότεν μὲν ὡσι πένητες περὶ τὸν δῆμον καὶ τὴν πόλιν εἰσὶ δίκαιοι, πλουτήσαντες δ' ἀπὸ τῶν κοινῶν παραχρῆμ' ἄδικοι γεγένηται, ἐπιβουλεύουσί τε τῷ πλήθει καὶ τῷ δήμῳ πολεμοῦσιν. (vv. 567-70)

Sobornables por naturaleza (cfr. v. 379), los *rhetoires*, junto con los demagogos de turno, los delatores, los representantes de la democracia más radical, buscan enriquecerse a través de los fondos públicos.⁹⁹ Conforman una clase social opuesta a la de los καλοκάγαθοί, representados en los *hippeis* (*Caballeros*). Sin duda Cleón se erige en la figura paradigmática dentro de esta nueva clase de políticos :

ΞΟ (a Paflagón/Cleón) ᾠπερὶ πάντ' ἐπὶ πᾶσί τε πράγμασι δωροδόκοισιν ἐπ' ἄνθεσιν ἴζων, εἶθε φαύλωσ, ὡσπερ ἡῦρες, ἐκβάλοις τὴν ἔνθεσιν (*Caballeros* vv. 402-4)

ΑΑ. (a Paflagón) σὲ δ' ἐκ Ποτειδαίας ἔχοντ' εὖ οἶδα δέκα τάλαντα (*Caballeros* v. 438)

ΑΑ. (a Paflagón) δωροδοκήσαντ' ἐκ Μυτιλήνης

⁹⁷ La misma idea en los vv. 502, 754-5.

⁹⁸ ὅτε μὲν γὰρ ἐγὼ παῖς ἦν, οὕτως ἐνομίζετο τὸ πλουτεῖν ἀσφαλὲς εἶναι καὶ σεμνὸν ὥστ' ὀλίγου δεῖν πάντες προσεποιούντο πλείω κεκτήσθαι τὴν οὐσίαν ἢς ἔχοντες ἐτύγχανον, βουλόμενοι μετασχεῖν τῆς δόξης ταύτης: νῦν δ' ὑπὲρ τοῦ μὴ πλουτεῖν ὡσπερ τῶν μεγίστων ἀδικημάτων ἀπολογία δεῖ παρασκευάζεσθαι καὶ σκοπεῖν, εἰ μέλλει τις σωθῆσεσθαι (*Artidosia* 159-60). Aristóteles, en *Retórica* 1387a21-26, advierte que los nuevos ricos en cargos oficiales, como los arcontes, difieren de los que provienen de familias tradicionalmente ricas.

⁹⁹ Durante la época de *Plutos* se producen acusaciones sobre ganancias ilícitas contra un número considerable de personalidades. Andócides y Epícrates fueron condenados en el 391, en el 389 Nicofemo y su hijo Aristófanes, partidarios de Conón, fueron ejecutados, Pánfilo estaba para la misma época esperando su juicio por malversación. Hubo también procedimientos contra Ergocles y Filócrates del grupo de Trasibulo. Strauss (1986) interpreta todos estos episodios como la lucha de diversas facciones por prevalecer. No debe olvidarse, además, que los griegos consideraban la venganza como un obligación moral.

πλεῖν ἢ μνᾶς τετταράκοντα. (*Caballeros* vv. 834-5)¹⁰⁰

Bdelycleón advierte a su padre sobre los intereses de los demagogos (*Avispas*):

ΦΙ. Καὶ ποῖ τρέπεται δὴ ῥπειτα τὰ χρήματα τᾶλλα;
ΒΑ. Εἰς τούτους τοὺς ὄχι προδώσω τὸν Ἀθηναίων κολοσυρτόν,
ἀλλὰ μαχοῦμαι περὶ τοῦ πλήθους αἰεῖ. Σὺ γάρ, ὦ πάτερ, αὐτοὺς
ἄρχειν αἰρεῖ σαυτοῦ τούτοις τοῖς ῥηματίοις περιπεφθεῖς. (vv. 665-8)¹⁰¹

También Tucídides acusa a los políticos que sucedieron a Pericles de obrar movidos por las ambiciones y lucros personales.

οἱ δὲ ὕστερον ἴσοι μᾶλλον αὐτοὶ πρὸς ἀλλήλους ὄντες καὶ ὀρεγόμενοι τοῦ
πρώτος ἕκαστος γίγνετασθαι ἐπράποντο καθ' ἡδονὰς τῷ δήμῳ καὶ τὰ πράγματα
ἐνδιδόναι. (II 65.10)

Entre los oradores del siglo IV, Lysias imputa reiteradamente a los estrategas la acusación de volverse ajenos a la ciudad tan pronto como se enriquecen:

οὕτως, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ἐπειδὴ [δὲ] τάχιστα ἐνέπληντο καὶ <τῶν> ὑμετέρων
ἀπέλαυσαν, ἀλλοτρίους τῆς πόλεως αὐτοὺς ἠγήσαντο. ἅμα γὰρ πλουτοῦσι καὶ
ὑμᾶς μισοῦσι, καὶ οὐκέτι ὡς ἀρξόμενοι παρασκευάζονται ἀλλ' ὡς ὑμῶν ἄρξοντες,
(...) (28, 6-7)

οὔτοι μὲν γὰρ ἐν τῷ πολέμῳ ἐκ πενήτων πλούσιοι γεγόνασιν ἐκ τῶν ὑμετέρων,
ὑμεῖς δὲ διὰ τούτους πένητες. (27, 9-10)

Del mismo modo, el *Gorgias*, diálogo platónico del 395, presenta a los políticos entre los más grandes delincuentes:¹⁰²

οἱ δὲ πολλοί, ὦ ἄριστε, κακοὶ γίνονται τῶν δυναστῶν. (526b)¹⁰³

Plutos coincide con todos estos testimonios. Se reconoce la perversión de los ricos, pero la riqueza, sin embargo, sigue siendo apreciada y anhelada como un

¹⁰⁰ La misma acusación contra Cleón en *Nubes*: ἦν Κλέωνα τὸν λάρον δάρων ἐλόντες καὶ κλοπῆς ... (v. 591).

¹⁰¹ En *Ranas*, el coro de iniciados insta a abandonar a todos los que se corrompen por dinero (el ciudadano que busca ganancias propias, el arconte que acepta sobornos, etc.): ἀλλ' ἀνεγείρει καὶ ριπίζει κερδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν, / ἢ τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδαροδοκεῖται, / ἢ προδίδωσιν φρούριον ἢ ναὺς, ἢ τὰ πόρρητ' ἀποπέμπει / ἐξ Αἰγίνης Θωρυκίων ὧν εἰκοστολόγος κακοδαίμων, / ἀσκάματα καὶ λίνα καὶ πίτταν διαπέμπων εἰς Ἐπίδαυρον, / ἢ χρήματα ταῖς τῶν ἀντιπάλων ναυσὶν παρέχειν τινὰ πείθει ... (vv. 360-5). Cfr. también *Nubes*, v. 591; *Thesmofoinantes* vv. 946-7. Otros comentarios sobre los intereses económicos de los hombres influyentes en *Acarnienses* vv. 595-616 y *Paz* vv. 1170-90.

¹⁰² Ver también Aristóteles *Retórica* 1404a1-8, *Política* 1291b29-1292a38 y Platón *República* 493a-d.

¹⁰³ Ver la totalidad del pasaje 525d-526b. Demóstenes, en *Contra Timócrates* 124, afirma que los políticos, no satisfechos con haber salido de la pobreza a expensas de la ciudad, calumnian a la

estilo de vida. De la pobreza puede decirse exactamente lo mismo, pero de manera inversa. Los pobres son los honrados, pero la vida que impone la pobreza no es un ideal que pueda buscarse.

Austin & Vidal Naquet (1986: 31) han advertido que entre los griegos las categorías de pobreza y riqueza no se corresponden con dos extremos, como sucede en el mundo moderno, sino que se hallan en contacto entre sí. En razón de esta relación de contigüidad, según nos parece, pueden atribuírseles características muy similares. En *Plutos*, ambos conceptos devienen la explicación etiológica del comportamiento humano. Crémilo le informa al dios que él es causa de todo lo bueno y lo malo:

Μονώτατος γὰρ εἶ σὺ πάντων αἴτιος
καὶ τῶν κακῶν καὶ τῶν ἀγαθῶν, εὖ ἴσθ' ὅτι. (vv. 182-3)

Penía afirma casi exactamente lo mismo de sí misma:¹⁰⁴

(...) κὰν μὲν ἀποφῆνω μόνην
ἀγαθῶν ἀπάντων οὖσαν αἰτίαν ἐμέ
ὕμῖν δ' ἐμέ τε ζῶντας ὑμᾶς ... (vv. 468-70)

El criterio de riqueza no se halla determinado por el nivel de fortuna, sino por la necesidad de trabajar. “Para un griego se es rico cuando no se necesita trabajar para vivir y pobre cuando no se posee lo bastante como para vivir sin trabajar” (Austin & Vidal Naquet 1986: 31).¹⁰⁵ En *Plutos*, Penía se hace eco de esta percepción cuando concibe el reino de Plutos sin trabajadores y, por lo tanto, sin bienes de uso ni de consumo (vv. 527-32). Ella, en cambio, se asocia con la idea del trabajo, el que impone al hombre como una necesidad (vv. 533-4). La dicotomía léxica ricos/pobres, frecuente en los escritores de la época, sugiere que

gente común porque saben de su pasado. Sólo un político rico desde su juventud podría garantizar el rechazo del soborno, por esto en sus discursos se presentan como hombres de medios.

¹⁰⁴ El mismo paralelismo entre los vv. 510 ss. y vv. 160-7. “Ja, die Verwandtschaft dessen, was Armut und Reichtum bewirken, ist auch im einzelnen erstaunlich. Da sind zunächst die handwerklihen Arbeiten: σκυτοτομεῖν (162 = 514), χαλκεύειν (163 = 513), κναφεύειν und βυρσοδεφεῖν (166f. ^ σκυλοδεφεῖν 514), τεκταίνεσθαι (163 ^ ναυπηγεῖν und τροχοποιεῖν 513). Auch Diebstahl und Einbruch sollen beide bewirken: λαποδυτεῖν (165 ^ κλέπτειν 565), τοιχωρυχεῖν (165 ^ τείχους διορύττειν 565), und beide sind schliesslich treibende Kräfte auf politischem Gebiet (170ff., vgl. 567 ff.)” (Newiger 1957: 173).

¹⁰⁵ Afirma Cartledge (1990²): “(...) almost all Greeks were ‘poor’, by which term it was implied that they had to rather than chose to work for a living, weather or not they could call on supplementary free or servile labour to assist them. A society which defines wealth in terms of freedom from necessity to work, and which defines poverty so broadly, is by definition a poor society.” (p. 63)

la curva que señala el estado de riqueza de la población era muy pronunciada.¹⁰⁶ Ciertamente debía de haber una franja de la población que se posicionaba en un término medio, pero, en tanto tuvieran que trabajar, debían de verse en oposición a los ricos ociosos. Estos últimos no formaban un número lo suficientemente grande como para dominar las instituciones igualitarias, como la Asamblea o las cortes.¹⁰⁷

En *Plutos* la visión de la pobreza es igualmente contradictoria.¹⁰⁸ Desde la perspectiva del pobre, la pobreza está descrita en términos de privación. Frente a la plenitud que ocasiona la riqueza, la pobreza se asocia, en cambio, con imágenes de vacuidad. El hombre justo recuerda su empobrecimiento, por ejemplo, materializado en la sequía de las arcas (αὐχμὸς, v. 839). El pobre es el que sufre necesidades: le va mal, tiene hambre (vv. 219, 504, 536, 539, 562, 627-8), viste harapos (vv. 540, 714, 841ss., 882, 935), vive sin cama (v. 541), sin alfombra (v. 542), sin almohada (v. 543), come tomillo por los campos (vv. 253, 283) y las ofrendas de Hécate (v. 597).¹⁰⁹

En la lírica arcaica, Theognis expresó pensamientos similares: la pobreza es mezquina, cobarde (δειλῆ, 351, 649), un tirano más cruel que la vejez que paraliza la lengua y la acción (173ss.).¹¹⁰ Para Alceo, la Pobreza, un mal difícil de soportar, somete a los pueblos, junto con su hermana Ἀμυχανία :

ἀργάλεον Πενία κάκον ἄσχετον, ἃ μέγαν
δάμναι λᾶον Ἀμυχανίαι σὺν ἀδελφίαι. 142 D= 41 LP

¹⁰⁶ Cfr. *Asambleístas* vv. 394-425, 591-3; Platón, *República* 422e; Demóstenes 22.53, 44.4, 45.80; Isócrates 11.37, 6.59; Aristóteles, *Retórica* 1379a1-2, etc.

¹⁰⁷ Del total de la población ciudadana, un 5 a un 10 por ciento pertenecía a la clase ociosa. Los restantes debían trabajar para mantener a su familia. De entre ellos algunos tenían propiedades y era hoplitas. Gran cantidad de los ciudadanos medios serían campesinos capaces de alimentar a su familia con la producción de sus campos. El resto de la población incluiría campesinos más pobres, quienes debían incrementar la producción de sus labor agrícola con otra entrada, y residentes urbanos, con pequeños comercios o trabajabadores contratados. Por último, los indigentes sin propiedad y quizás imposibilitados de trabajar, algunos de los cuales debían de recibir ayuda del Estado. En época de la guerra del Peloponeso, la mayoría de los ciudadanos vivía en el campo y éste seguiría siendo el caso en el s. IV (Ober 1989: 129 ss.). David (1984) considera que el incremento en el número de pobres desde el 403 hasta el 388 no fue catastrófico. Los ricos, por su parte, también perdieron parte de sus ingresos, según lo demuestran los discursos de los oradores.

¹⁰⁸ Dover (1994) comenta una situación paralela en *Electra* de Eurípides, cuando Orestes combina la visión tradicional de la pobreza -una enfermedad que enseña el mal a través de la necesidad (v. 375)- con el reconocimiento de que no siempre sucede de esa manera (v. 362). Ver *Electra*, vv. 362-400.

¹⁰⁹ En *Asambleístas* se presenta de manera similar la vida del pobre: sin capa, sufriendo neumonía, sin lugar para dormir (vv. 408, 415-21, 566)

¹¹⁰ Καὶ γὰρ ἀνὴρ πενίῃ δεδμημένος οὔτε τι εἰπεῖν / οὔθ' ἔρξαι δύναται, γλῶσσα δὲ οἱ δέδεται. (177-8)

El papel que cubre ἄμηχανία en Alceo, igualmente corroborable en Theognis,¹¹¹ Crémilo, en cambio, se lo adjudica a πτωχεία (indigencia):

Οὔκουν δήπου τῆς πτωχείας πενίαν φαμέν εἶναι ἀδελφήν; (v. 549)

La pobreza conduce a la criminalidad, al robo (κλέπτειν, τοὺς τοίχους διορύττειν, v. 565; ἀρπάζειν, v. 597), a la corrupción.¹¹² Lo mismo se afirmaba de los ricos. En todo caso, las contradicciones avalarían la tajante afirmación de Plutos, de que absolutamente todos los hombres son perversos (v. 111) y de que la perversidad es una “moda” ateniense (vv. 46-7, 98-9, 362-3).¹¹³

La relación del pobre con la marginalidad se pone de manifiesto en este pasaje de Demóstenes. Muy probablemente se reproduzca aquí una asociación ética que reproduce la opinión común. Introduce a Strato en los siguientes términos:

(...) ἄνθρωπος πένης μὲν τις καὶ ἀπράγμων, ἄλλως δ' οὐ πονηρός, ἀλλὰ καὶ πάνυ χρηστός; (*Contra Meidias* 83)¹¹⁴

El giro “pobre, pero honrado” (πένης ... ἄλλως δ' οὐ πονηρός) vincula implícitamente pobreza con *poneria*, relación que es posible leer también en otros autores.¹¹⁵ En Isócrates se afirma que los pobres fueron encaminados al trabajo del campo y al comercio porque la pobreza conducía a la maldad.

τοὺς μὲν γὰρ ὑποδεέστερον πράττοντας ἐπὶ τὰς γεωργίας καὶ τὰς ἐμπορίας ἔτρεπον, εἰδότες τὰς ἀπορίας μὲν διὰ τὰς ἀργίας γιγνομένας, τὰς δὲ κακουργίας διὰ τὰς ἀπορίας· ἀναιροῦντες οὖν τὴν ἀρχὴν τῶν κακῶν ἀπαλλάξουσιν ὄντο καὶ τῶν ἄλλων ἀμαρτημάτων τῶν μετ' ἐκείνην γιγνομένων. τοὺς δὲ βίον ἱκανὸν κεκτημένους περὶ τὴν ἵππικὴν καὶ τὰ γυμνάσια καὶ τὰ κυνηγέσια καὶ τὴν φιλοσοφίαν ἠνάγκασαν διατρίβειν, ὀρθῶντες ἐκ τούτων τοὺς μὲν διαφέροντας γιγνομένους, τοὺς δὲ τῶν πλείστων κακῶν ἀπεχομένους. (7.44-5)

¹¹¹ En Theognis la pobreza es madre de la impotencia: μητέρ' ἀμηχανίης (385). En Herodoto (VIII, iii.112), los Andrianos tienen dos diosas en su tierra que nunca los abandonan: Πενίη y Ἄμηχανίη.

¹¹² Esta concepción también es rastreable en Theognis: la pobreza arrastra al hombre al error, corrompe su pecho, produce discordias (385ss.), enseña a los hombres a toda suerte de bajezas: αἰσχρὰ δὲ μ' οὐκ ἐθέλοντα βίη καὶ πολλὰ διδάσκεις (651). Para Tucídides la pobreza obliga a los hombres a ser audaces (III, xlv, 6-7).

¹¹³ Esta generalización para Dillon (1987) se correspondería con las aseveraciones de que todos los atenienses son homosexuales (*Nubes*, v. 1089ss.) o que todas las mujeres son adúlteras (*Thesmoforiantes*, v. 392ss.).

¹¹⁴ Cfr. el comentario de Dover (1994: 34) sobre este mismo pasaje. Exactamente la misma idea, prácticamente con las mismas palabras, en 21.95.

¹¹⁵ En *Sobre la corona* (257-65) Demóstenes vuelve a repetir este pensamiento, muy adentrado en la mentalidad griega, de que la riqueza era fuente de virtud y la pobreza, de *poneria*.

Como precisamente Platón y Aristóteles fueron los que especialmente desarrollaron una propuesta política sobre la base de estos presupuestos, la vinculación de la pobreza con la *poneria* es considerada por muchos una opinión de la elite:

Δήλον ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, ἐν πόλει οὐδ' ἂν ἴδης πτωχούς, ὅτι εἰσὶ που ἐν τούτῳ τῷ τόπῳ ἀποκεκρυμμένοι κλέπται τε καὶ βαλλαντιατόμοι καὶ ἱερόσυλοι καὶ πάντων τῶν τοιούτων κακῶν δημιουργοί. *República* 552d¹¹⁶

(...) ἡ δὲ πενία στάσιν ἐμποιεῖ καὶ κακουργίαν. *Política* 1265b12

El repudio a la pobreza viene, en otros casos, acompañado del repudio a la riqueza. Las sentencias memorables que se repiten a lo largo de la literatura griega y que tienen sus orígenes en la época arcaica, remiten a una concepción de la vida que alaba el punto medio. "Nada en exceso" (máxima atribuida a Solón) o "la medida es lo mejor" (atribuida a Cleobulo de Lindos) son dos de las frases que mejor condensan esta ideología. En *Suplicantes* de Eurípides (vv. 238-43) también se reprobaba por igual a los ricos, por inútiles y avaros, y a los pobres, por su dócil sometimiento a los demagogos: el justo intermedio encarna el estado ideal. El mismo pensamiento subyace entre los filósofos del siglo IV, como Platón, que propone una ciudad sin pobres ni ricos, porque, de este modo, tendrá las mejores costumbres:¹¹⁷

ἦ δ' ἂν ποτε συνοικία μήτε πλοῦτος συνοικῆ μήτε πενία, σχεδὸν ἐν ταύτῃ γενναιότατα ἦθη γίγνεται ἂν· οὔτε γὰρ ὕβρις οὔτ' ἀδικία, ζῆλοί τε αὐτῶν καὶ φθόνοι οὐκ ἐγγίγνονται. *Leyes* 679b¹¹⁸

La defensa de la pobreza corre por cuenta de Penía, durante el agón, donde se debate el tema de la felicidad de los hombres (vv. 460-2). Penía argumenta que ella los hace mejores, tanto en el pensamiento como en el cuerpo (καὶ τὴν γνώμην

¹¹⁶ El texto no habla de pobres sino de indigentes. Recordemos que para Crémilo ambos conceptos son hermanos.

¹¹⁷ En el *Banquete* de Plutarco (154d), Tales, uno de los siete sabios, responde a la pregunta sobre la mejor ciudad: "La que tiene ciudadanos ni demasiado ricos ni demasiado pobres." (García Gual 1989: 206-7)

¹¹⁸ Aristóteles, en *Política* 1295b, también propugna la moderación en la posesión. La pobreza y riqueza extremas producirían degeneración moral y mental.

καὶ τὴν ἰδέαν, vv. 558-9), por esto son molestos para sus enemigos (τοῖς ἐχθροῖς ἄνιστοί, v. 561), medidos (κοσμιότης, v. 564) y trabajadores (vv. 533-4).¹¹⁹

2.2. Artes y oficios

Hemos observado anteriormente que la maldad en *Plutos* se percibe materializada en las actividades y profesiones. Éstas quedan insertas, de este modo, en el esquema conceptual ideológico de la comedia.

Parece ser que los griegos veían una pluralidad de ocupaciones diversas sin un vínculo que las conectara. El trabajo no alcanzó nunca entre ellos un valor positivo, aunque de la defensa de Penía se infiera un reconocimiento implícito.¹²⁰ Esto explica de alguna manera por qué en el mundo utópico de *Plutos* -igual que en el de Praxágora en *Asambleístas*- el trabajo será tarea de esclavos.

En una clara parodia al mito prometeico, *Plutos* es presentado como el creador de todas las habilidades y destrezas y, como hemos ya señalado, también Penía tiene como meta demostrar que ella es la responsable del trabajo humano.¹²¹ Los dos hablan de la misma cosa, desde perspectivas diversas. Se trabaja para dejar de ser pobre, que es lo mismo que trabajar para ser rico. En ninguno de los dos casos se afirma un valor positivo del trabajo en sí mismo. Penía asocia la riqueza con el ocio (ἀργοῖς, v. 516), como un estado negativo. Sin embargo, el ocio debía de ser considerado causa de felicidad.

En ese contexto cultural las ocupaciones recibieron un ordenamiento jerarquizado. El ideal mayormente reconocido era el del terrateniente independiente y capaz de bastarse a sí mismo.¹²² Desde Homero y Hesíodo, la agricultura se instaló en la cima de las ocupaciones, distinguiéndose del resto de

¹¹⁹ Bowie (1983) considera que la mayoría de la audiencia debía de sentir simpatía por sus pretensiones. Además la pobreza era uno de los “méritos” de muchos de los héroes de la comedia antigua.

¹²⁰ Una alabanza al trabajo similar a la que hace Penía, se encuentra en Hesíodo: Ἔργον δ’ οὐδὲν ὄνειδος, ἀεργίη δέ τ’ ὄνειδος (*Trabajos y días* 311).

¹²¹ Heberlein (1981: 43) que interpreta irónicamente la argumentación de Penía, etiene que la teoría de *Plutos* creador de la cultura debe ser considerada la invención contraria a la de Penía, concebida concientemente por el autor para burlarse de ella.

¹²² “Athenian culture placed an extraordinary emphasis on personal autonomy, and the average Athenian had the economic wherewithal to protect his status: for most citizens, whether farmer, artisan or trader were independent producers” (Strauss 1986: 22-3).

las actividades económicas.¹²³ De esta manera puede explicarse el encomio implícito al campesinado en la comedia antigua, a cuya clase mayormente pertenecen gran parte de los héroes. Incluso después de la guerra del Peloponeso, la labranza siguió siendo la ocupación más importante del Ática rural. Penía presenta la actividad del campesino como una actividad idealizada en los siguientes términos:

ἢ γῆς ἀρότριος ῥήξας δάπεδον καρπὸν Διοῦς θερίσασθαι, (v. 515)¹²⁴

La situación lamentable del campesino refugiado en la ciudad que nos ofrece Aristófanes puede considerarse una exageración y una licencia cómica.¹²⁵

Entre las actividades consideradas menores, se encontraban el comercio y las actividades banáusicas (manuales). Para la teoría filosófica, las actividades inferiores convenían a las clases sociales bajas, a los extranjeros o a los esclavos; no eran dignas del hombre de bien. Sin embargo, en la práctica no había ocupación específicamente servil, ya que los esclavos hacían lo mismo que cualquier hombre libre. *Plutos* nombra una cantidad muy considerable de actividades manuales: los trabajos del cuero (σκυτοτομεῖν, vv. 162, 514), los herreros (χαλκεύειν, v. 163, 513), los carpinteros (τεκταίνειν, v. 163), los orfebres (χρυσοχοεῖν, v. 164), los cardadores de lana (κναφεύειν, v. 166), los curtidores (βυρσοδεψεῖν, v. 167; σκυλοδεψεῖν, v. 524), los lavadores de pieles (πλύνειν κῆδια, vv. 166, 514), los constructores de barcos (ναυπηγεῖν, v. 513), los costureros (ῥάπτειν, v. 513), los constructores de carretas (τροχοποιεῖν, v. 513), los fabricantes de ladrillos (πλινθουργεῖν, v. 514). Podría justificarse esta atención especial otorgada a las actividades manuales en razón de la extrema pobreza de sus vidas.

Jenofonte justifica el desprestigio de los oficios manuales, considerados infames para el hombre y defiende la agricultura y la guerra como actividades nobles.¹²⁶

¹²³ La agricultura se sitúa como uno de los fundamentos de la vida civilizada, en relación con el sacrificio, la cocina y la familia (Austin & Vidal-Naquet 1986: 26). Herodoto muestra que casi todos los bárbaros consideraban también menos respetables los oficios artesanales que la agricultura. Entre los griegos, los corintios son los que menos los desprecian (Herodoto, *Historias* II, 166-167).

¹²⁴ No es menos cierto que en los vv. 515-16 vuelve a referirse a la misma actividad de manera más realista, como un trabajo penoso.

¹²⁵ Cfr. Strauss (1986: 64). Ofrece una bibliografía sobre el tema y discute la situación histórica del campesinado durante la guerra del Peloponeso y luego de ella. Una opinión contraria sostiene David

Ἄλλὰ καλῶς, ἔφη, λέγεις, ὦ Κριτόβουλε. καὶ γὰρ αἱ γε βαναυσικαὶ καλούμεναι καὶ ἐπίρρητοὶ εἰσι καὶ εἰκότως μέντοι πάνυ ἀδοξοῦνται πρὸς τῶν πόλεων. καταλυμαίνονται γὰρ τὰ σώματα τῶν τε ἐργαζομένων καὶ τῶν ἐπιμελομένων, ἀναγκάζουσαι καθῆσθαι καὶ σκιατραφεῖσθαι, ἔνιαι δὲ καὶ πρὸς πῦρ ἡμερεύειν. τῶν δὲ σωμάτων θηλυνομένων καὶ αἱ ψυχὰι πολὺ ἀρρωστότεραι γίνονται. καὶ ἀσχολίας δὲ μάλιστα ἔχουσι καὶ φίλων καὶ πόλεως συνεπιμελεῖσθαι αἱ βαναυσικαὶ καλούμεναι (*Económico* IV, 2-3)

ἐκείνον γὰρ φασιν ἐν τοῖς καλλίστοις τε καὶ ἀναγκαιοτάτοις ἡγούμενον εἶναι ἐπιμελήμασι γεωργίαν τε καὶ πολεμικὴν τέχνην τούτων ἀμφοτέρων ἰσχυρῶς ἐπιμελεῖσθαι. (*Económico* IV, 4)

Platón, por su parte, excluye a los artesanos de las funciones dirigentes de la ciudad.¹²⁷

De este prestigio o desprestigio de las ocupaciones echa mano la comedia para degradar a muchos de sus blancos favoritos. Los demagogos, por ejemplo, son acusados de ejercer oficios considerados innobles. Así Cleón es presentado en *Caballeros* como curtidor de cueros, Hipérbolo aparece repetidas veces como vendedor de lámparas y Cleofón como fabricante de liras. Por el mismo desprecio al comercio, Trigeo es hostil con los vendedores de armas (*Paz* vv. 1210-64) y Diceópolis expresa el disgusto por la venta en general (*Acarrienses*, vv. 33-6).

En *Plutos*, las consideraciones acerca de las actividades humanas también acrecientan las tensiones en la ideología de la comedia. En primera instancia, la pobreza se valora como forma de nobleza, pero las ocupaciones de los pobres, especialmente la de aquellos que trabajan con las manos, reciben también comentarios que denotan su desprestigio. Blepsidemo desea, una vez rico, “tirarse pedos delante de los artesanos (χειροτεχνῶν, v. 617). En tanto Penía es degradada cuando se la confunde con una posadera, tabernera y vendedora de mercado (vv. 426, 427, 435). El vendedor de cebollas (πωλεῖν κρόμμυα, v. 167) figura en la misma lista de trabajadores que el ladrón de vestidos y de casas (λωποδυτεῖν/τοιχωρυχεῖν, v. 165). Por otra parte, el trabajo se asocia a la idea del esfuerzo, tanto en boca de Penía como de Crémilo (μοχθεῖν, v. 525; μοχθήσας, v. 556).

(1984): “(...) those who suffered most, economically, were the farmers, owners of small or moderate estates, who constituted a kind of an agrarian middle class” (p. 3).

¹²⁶ Ver también *Económico* VI 4-8.

¹²⁷ En cambio parece haberle reconocido al comercio una utilidad social (*República* 371c-d).

En la escena del *sycophantes* la problemática de las ocupaciones adquiere connotaciones particulares. Como señalan Konstan & Dillon (1981: 375), se produce un desplazamiento en lo ideológico. Se entabla una oposición nueva entre las ocupaciones provechosas (honestas) y las improductivas (nocivas). El problema económico sigue siendo el de la distribución desigual, pero presentado en términos sociales y no exclusivamente éticos. Se ataca la clase del parásito, la que explota el aparato del estado para su propia ganancia haciendo de la actividad política una profesión. La actividad del delator se enfrenta, de este modo, a la de los campesinos (v. 903), mercaderes (v. 904), y artesanos (v. 905).¹²⁸

3. Conclusiones

Todas y cada una de las concepciones acerca de la riqueza y de la pobreza encuentran su correlato en otros textos de la época,¹²⁹ por lo que se hace evidente que la desigualdad económico-social preocupaba a los ciudadanos de Atenas. La versión de la historia, en cambio, ofrece pruebas de que la situación económica no había empeorado ostensiblemente como se podía suponer. Por otro lado, la visión de la pobreza y de la riqueza plasmadas en *Plutos* coincide con las conceptualizaciones más tradicionales, sobre todo las de Solón o Theognis. Este dato echa por tierra cualquier intento por enmarcar la pieza en una ideología radical. Hemos hecho hincapié en que la comedia se vale de la noción de clase y no la de *status*, con lo cual la crítica a los ricos apenas si roza a los más acomodados. Por otro lado, el rechazo a los nuevos ricos debía ser una opinión consensuada por el grueso de la ciudadanía, aunque en la pieza aparezca como el reclamo de los más necesitados.

Las contradicciones ideológicas instaladas en la comedia no encuentran una resolución satisfactoria. Sin embargo, la observación de que el conjunto de estos pensamientos forman parte de la comunidad, sitúa estas tensiones en el seno de

¹²⁸ Encontramos la misma interpretación en Olson (1990): "There is a sharp division drawn throughout *Wealth*, first of all, between 'producers' and 'thieves', who are said early on to be the particular enemies of Plutus (202-207)" (p. 240).

la propia sociedad. En este sentido, *Plutos* refleja el debate de percepciones opuestas en una sociedad compleja en su sistema de pensamiento y de valores. Hemos ya mencionado (Cap. III) la inoperancia de disociar el ethos aristocrático y los ideales igualitarios del *demos*, porque el estado democrático se había apropiado de los valores de la aristocracia. El ideal igualitario, entonces, convive con conductas sociales que favorecen la competición, el reconocimiento de las jerarquías y la dominación.

La comedia no resuelve las tensiones y contradicciones de una sociedad ideológicamente intrincada. Sólo se constituye en un espacio de discusión pública. De este modo entiende Goldhill (1991) la función de la performance cómica:

The public space of the festival becomes not merely the arena for a contest between poets, but also for a contestation of the values, attitudes and beliefs of the citizens. (p. 174)¹³⁰

Plutos y *Penía* se adjudican los mismos efectos entre los hombres. Al modo de un debate, la comedia expone en su desarrollo ideas encontradas sobre la riqueza y la pobreza. La defensa de uno y otro estilo de vida formaba parte del repertorio conceptual de la Atenas del siglo IV.¹³¹ *Plutos* hace de esta división económico-social el eje de toda la comedia, al punto de que su disolución se consuma en la utopía. La distinción estaba arraigada profundamente en la sociedad griega y se esperaba que cada ciudadano ateniense se incluyera a sí mismo en alguna de estas clases, cuyos intereses sentiría como propios.¹³² Pero ninguno de los dos grupos era un todo homogéneo.¹³³ Se considera que la

¹²⁹ Esta relación parece cumplirse en todas sus comedias: "Aristophanes was an acute social and political observer: he was not a deep or original thinker." (Sommerstein 1992³: 5)

¹³⁰ Bowie (1993) brinda una opinión similar: "The plays (...) may not have been propagandistic for a particular political position, but may have worked to raise the audience's consciousness of the problems facing them; whilst at the same time permitting types of humour and behaviour that were not permitted at other times." (p. 11)

¹³¹ En la oratoria se aprecia claramente cómo se manipulan las distintas concepciones, según la conveniencia del momento. De esta forma puede comprenderse el trato positivo que reciben los ricos en Demóstenes, *Contra Leptines*, donde se sostiene y se defiende los privilegios de los económicamente poderosos. Sus argumentos contradicen la ideología prevalente en *Contra Meidias*.

¹³² "Athenians had an acute sense of class differences, especially after the civil war of 404/403. The leading political groups tended to champion a particular class, or to proclaim as Alcibiades had that they represented all the classes" (Strauss 1986: 26).

¹³³ Los vv. 197-8 de *Asambleístas*, por ejemplo, enfrentan a pobres y campesinos en sus opiniones. Los campesinos, aunados en una voz con los ricos, se enfrentan a la política imperial belicista de los atenienses. Cfr. Strauss (1986: 62ss.) sobre la interpretación del pasaje.

distribución desigual de la riqueza en la Atenas democrática fue la más problemática de las condiciones de inequidad social (Ober 1989: 192).¹³⁴

La competencia y la evaluación de las diferencias y de las alianzas que se expresan en la escena cómica contribuyen al mantenimiento y redefinición del orden político-social de la *polis*, en tanto se limita su expresión a un espacio y tiempo limitado y reducido. No obstante, no se puede negar la intencionalidad pedagógica de la comedia de Aristófanes, su pretensión de alcanzar un efecto popular, de influir en la opinión del *demos*, sólo que las estrategias de lectura que presenta el texto cómico establece un guión de interpretación múltiple. El texto prevé más de un espectador modelo y, por lo tanto, una recepción multívoca. Su contribución al orden social puede considerarse ambivalente: a un mismo tiempo controla las tensiones y las favorece.

Como en los otros espacios de discurso público, en la comedia se debaten los valores y las ideologías que conviven y luchan por prevalecer. Esto no significa ni la aceptación ni el cuestionamiento de un orden establecido.¹³⁵ La ambigüedad y la contradicción de la comedia sólo pueden entenderse dentro de este marco agonal.

In an agonistic society conflict is not a pathological dysfunction that institutions can expunge, but a central feature of social life. (Cohen 1995: 194)

¹³⁴ "The Athens that Aristophanes describes (...) is needy, greedy, class-ridden, money-crazy and confused. Comic writers usually exaggerate, but need a substratum on which to build." (Strauss 1986: 166)

¹³⁵ El análisis de Cohen (1995) sobre el sistema legal ateniense nos resultó muy útil para entender el funcionamiento de la sociedad agonal griega. Cohen no niega que el sistema legal haya jugado un rol importante en la preservación del orden público, pero demuestra cómo al mismo tiempo proveyó una oportunidad para la expresión de los conflictos sociales que amenazaban ese orden.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

A semiotics of the *mise-en-scène* is
constitutively a semiotics of the production of ideologies.
Eco (1990: 110)

A lo largo del análisis del conjunto de los sistemas de significación de *Plutos*, verbales y no verbales, los capítulos precedentes ofrecieron una reconstrucción de la performance virtual de la pieza, de acuerdo con el código de la representación teatral en la Atenas de la época. En ellos ha quedado demostrado el grado de autosuficiencia del texto dramático cómico, que contiene en sí mismo gran parte del conjunto de los signos visuales del espectáculo. La dimensión visual de la comedia, lejos de poner límites a la multiplicidad de sentidos que se hacía manifiesta en los estudios tradicionales del texto, ratificó la multivocidad generada por concepciones contradictorias en el seno de la pieza.

Dicha ambigüedad estructural ha fundamentado el juicio negativo que *Plutos* ha recibido por parte de la crítica durante muchos años. Debemos a aquellos que postularon una lectura “irónica” de la comedia el reconocimiento de una nota de sofisticación y maestría en las contradicciones, consideradas desde entonces señales implícitas de una voluntad autorial.¹ La ironía descifraría el mensaje del texto, el sentido oculto (“*Hintersinn*”) de la pieza, determinaría la estructura, el tratamiento del tema, la caracterización de los personajes y el desenvolvimiento de las ideas.²

¹ Lo que se ha dado en llamar “Interpretación irónica” de *Plutos* y *Asambleístas* ha sido desarrollada por un número considerable de estudiosos, en su mayoría alemanes, que reconocieron en la ironía, según su definición más tradicional, el principio vertebrador del texto y el parámetro para el descubrimiento del sentido oculto. Los críticos más representativos de esta corriente son Süß (1954), Newiger (1957), Maurach (1968), Flashar (1975), Hertel (1969) y Heberlein (1981). Hay diferencias de matices entre cada una de sus propuestas. Sommerstein (1984b) ofrece un criterioso resumen de los puntos más salientes de las lecturas irónicas.

² El desarrollo de la ironía en *Plutos* y *Asambleístas* no sería equiparable al de las comedias previas, donde el componente irónico se limita a producir algunos desplazamientos en los enunciados de los

De entre todas las escenas de *Plutos*, el agón convoca la atención de estos especialistas y en su interpretación cifran la lectura final de la comedia. Por su intermedio, Aristófanes sugeriría a los espectadores qué lejos de la realidad se inscribe el designio utópico de Crémilo (Flashar 1975). La escena cumple con varios propósitos: revela el carácter absurdo del plan (vv. 507-62), cuestiona la calidad moral de Crémilo (vv. 563-678) y, finalmente, desenmascara la relación impía del héroe con los dioses. La estructura formal asimétrica del agón también encuentra una explicación funcional: ya no se trata de una cuestión de balance entre las posiciones de los antagonistas, como en los agones tradicionales, sino de la exposición de la incongruencia del plan.

Le cabe, entonces, a Penía la responsabilidad de poner de manifiesto la inutilidad del reino utópico de Plutos vidente, profetizando una vida de escasez, o, en el mejor de los casos, de sometimiento a trabajos gravosos compelidos por la necesidad de producir bienes (vv. 525-6). Para la audiencia más aguda, Crémilo entra en una contradicción evidente cuando fundamenta el nuevo orden en un hecho delictivo -la venta ilegal de esclavos (vv. 519-21)-,³ con lo cual no se acabarían todas las perversidades como él había previsto (vv. 496-7). La lectura irónica reconoce como verdaderas las bondades que Penía se atribuye como propias. A los insultos y maldiciones de Crémilo, ella opone la lógica de su discurso, que sabe responder a todas y cada una de las acusaciones del héroe: explica que los hombres huyen de ella, como los hijos escapan de sus padres (vv. 576-8) aunque éstos quieran lo mejor, pone en duda la riqueza de Zeus (vv. 582-5), y exhibe la impiedad de los comentarios satíricos de Crémilo acerca de la avaricia del padre de los dioses (vv. 687-9). El famoso verso 600: “No me persuadirás aunque me persuadas” se interpreta como el convencimiento de la razonabilidad en los argumentos de Penía, por otra parte, parcialmente reconocida apenas momentos antes (v. 571). La propensión al oxímoron manifiesto en esta línea podría ser considerado emblemático de la estructuración de la pieza en su conjunto. Dejaría al descubierto el carácter irreconciliable de los

personajes o a colorear algunas escenas. Para Flashar (1975) la modalidad irónica de las últimas dos comedias de Aristófanes no ejerce ninguna influencia en la comedia posterior. Maurach (1968), en cambio, cree que el fenómeno es rastreable en Menandro.

³ La venta de esclavos griegos estaba penada en época de Aristófanes.

elementos utópicos y los reales. Crémilo ni siquiera niega las últimas profecías de Penía sobre su futuro regreso, y sólo con la fuerza bruta consigue expulsarla.

El principal reparo que antepone a una lectura de este tipo es el sistema axiológico literario sobre el que se funda. Sin duda privilegia la univocidad sobre la multivocidad, la semejanza sobre la diferencia, sobrevalúa la figura del autor como manipulador del sentido y contempla a la audiencia como un cenáculo de iniciados que descubren, en complicidad con el autor, el sentido “verdadero”. Sommerstein (1984b) se ha hecho cargo de desarticular la lectura irónica de *Plutos*, invirtiendo el peso de las argumentaciones entre los oponentes del debate. Para esto pone de relieve las incoherencias de los razonamientos de Penía, en apariencia imbatibles. Nos referimos a la descripción de la nueva vida de los ricos, plena de privaciones una vez que los hombres libres hayan abandonado el trabajo productivo y no puedan obtenerse los esclavos (v. 507-34), y a la idea absurda de que un Estado con gente en su mayoría pobre puede defenderse mejor que un pueblo enriquecido. Aunque el crítico encuentre hábilmente las refutaciones para ambos argumentos –los esclavos podrían obtenerse por contiendas armadas y un estado rico podría defenderse con soldados mercenarios–, lo cierto es que Crémilo no encuentra una respuesta convincente para ellos.

Entiende Sommerstein que la distinción entre *πενία* y *πτωχεία* no es más que un embaucamiento sofisticado⁴ en razón de que la descripción de la vida del pobre que ofrece Crémilo (vv. 535-47) es del todo coherente con lo que se dice de ellos a lo largo de la comedia. Los pobres, los del escenario y los de la audiencia, no podrían sentir temor ante las imágenes del trabajo que Penía les ofrece, porque ellos estaban acostumbrados a la labor sin descanso.⁵ Ante esta situación, la fuerza del argumento de Penía pierde rápidamente consistencia. Hacia el final del

⁴ Comparte esta idea con Heberlein (1981). “In any case, every poor person in the audience would know that *πενία* can easily slide into *πτωχεία* in times of adversity, for instance as a result of poor crops, illness or war” (Sommerstein 1984b: 329). Penía coincidiría con el resto de los personajes de la pieza en que la indigencia es mala, por lo tanto, también debe serlo la pobreza. La aparente derrota de Crémilo, ante la evidencia de los políticos corruptos que olvidan al pueblo una vez enriquecidos, conduciría en realidad a sus mismas afirmaciones: los pobres se vuelven deshonestos por la pobreza (v. 525).

agón, el balance estaría definitivamente en su contra, porque hay un consentimiento universal de que es mejor ser rico que pobre, y las últimas palabras de Crémilo combinarían temas irrefutables: la pobreza es la causa principal de todos los delitos, acarrea hambre y sería mejor para los dioses que los hombres no fueran pobres, como bien podría corroborar Hécate, a quien los pobres le roban las ofrendas (vv. 594-97).⁶

La lectura literal ("straightforward reading") de Sommerstein, como él la llama, adolece de limitaciones equiparables a la de los defensores de una lectura irónica. Supone lo que el texto no dice, ni siquiera implica, como el caso de las refutaciones al argumento de Penía. No se trata, según nos parece, de tomar partido por uno u otro de los contrincantes. La discusión se plantea como si ellos no pudieran escucharse uno a otro. Hemos comentado ampliamente de qué modo Crémilo vence con la suma de poderes que le otorga su naturaleza heroica, para la cual no hay necesidad de ejercitar ninguna persuasión satisfactoria. Pero, sobre todo, cada uno plantea la problemática del debate de modo diverso. Penía enfoca el futuro penoso de los hombres en el reino de Plutos vidente. Crémilo, en cambio, especula sobre el cuadro presente de situación, sellado por la inequidad y la injusticia en la distribución de los bienes. Discurren sobre dos razonamientos paralelos sin posibilidad de contaminación. Cuando el tema de la vida de los pobres los convoca, con habilidad Penía se distancia de los indigentes, cuyas privaciones describe Crémilo. Ella defiende la idea de un equilibrio entre la pobreza y la riqueza, fuerzas reguladoras en la vida de los hombres. Queda claro que, desde su perspectiva, ninguna de las dos puede ser expulsada sin perjuicios. Hemos puesto especial énfasis en que la gramática espacial proxémica confirma esta relación de fuerzas complementarias. También la apariencia de los

⁵ Paradójicamente, interpreta que la óptica de Penía responde a la de los acomodados. Las necesidades que expone en su predicción de la vida de los ricos (vv. 528-30) se corresponderían con objetos suntuosos, de escaso interés para los pobres.

⁶ La consideración es incongruente con el final de la comedia. El sacerdote, Hermes y el propio Zeus dan muestras del perjuicio que les ha ocasionado el enriquecimiento de los hombres. MacDowell (1995: 334s.) coincide con Sommerstein en asegurar la victoria a Crémilo, quien no tendría necesidad de refutar a Penía, porque su argumento es más que obvio: nadie en la audiencia podía pensar que la pobreza era algo bueno. Encuentra que la debilidad más importante en la argumentación de esta última consiste en no haber demostrado de qué manera su propuesta puede resultar ventajosa para la gente pobre. No habría posibilidad de entender que Aristófanes haya

comediantes que los representan (Penía y Plutos ciego) ratifica esta solidaridad. Los componentes visuales significativos deben contar a la hora de la interpretación de la pieza. Penía refiere la lógica del mundo fuera del teatro y Crémilo encarna el poder mágico de la comedia. El texto enmarca la figura de Penía y la ideología que ella reproduce en una relación de extrañeza y oposición con respecto a la comedia. Hemos hecho hincapié en su carácter trágico y, en estos términos, su paso por la escena puede dar lugar a una interpretación metateatral, no menos importante que la lectura económica. Negar alguna de estas proyecciones equivale a silenciar el discurso cómico en alguna de sus múltiples vertientes.

Como la escena del agón corresponde a una de las formas pautadas por la convención genérica que el autor manejaba con suma libertad, es de suponer que su construcción debía despertar especial interés en las expectativas de la audiencia, circunstancia que le concede una relevancia muy especial. La integración del agón de *Plutos* a la acción de la comedia no nos parece cuestionable. El carácter imprevisto de la llegada de Penía, en todo caso permite seguir jugando con la sorpresa de los espectadores como se ha hecho durante toda la primera parte. Por otro lado, sus reproches a Crémilo por querer expulsarla de la tierra son ratificados por el propio héroe. Es este el motivo por el que Konstan y Dillon (1981) estipulan que precisamente en el momento del agón, Crémilo pierde de vista su proyecto original –el de enriquecer a los honestos- y está hábilmente llamado a defender la opulencia paradisiaca que Penía ofrece como finalidad de su reforma.⁷ Se observa, de este modo, una tensión temática en el desarrollo lineal del argumento entre dos concepciones diferentes –la distribución desigual de la riqueza y la pobreza, por una parte, y la idea de una escasez universal, por la otra. Cada una se corresponde con un enfoque diverso acerca del problema de la pobreza y una y otra reclaman soluciones también distintas. La primera concepción queda resuelta con la recuperación de la vista

expresado una actitud negativa en relación con la suerte de los cambios sociales que pinta en sus obras.

⁷ Observan Konstan y Dillon que Penía y Plutos, en realidad, presentan dos lados de un mismo problema –el de los relativos beneficios de una necesidad generalizada o de una abundancia universal-, en falta de sintonía con la preocupación original de *Plutos* (385). La posición de Penía no es incompatible con un equitativo reparto de la riqueza.

de Plutos; la segunda encuentra su correlato opuesto en la utópica Edad de Oro que el final de la comedia parece instalar.

La tensión temática arriba apuntada no es otra cosa que la tan mentada inconsistencia entre los dos planes de Crémilo -enriquecer sólo a los honestos / enriquecer a todos los hombres-, que se ha convertido en una nota distintiva de la comedia. Sin embargo, el desplazamiento entre uno y otro plan encuentra una explicación satisfactoria en las palabras del propio héroe, cuando supone una conversión moral de todos los hombres ante el estímulo de una futura riqueza que alcance sólo a los honestos (vv. 494-7).⁸ A nuestro entender, la escena del justo y el *sycophantes*, como ya lo hemos señalado, resulta clave para demostrar que la suposición ha devenido falsa y que algunos hombres, representados en la figura del delator, quedarán al margen de la riqueza. Entretanto, la idea de una abundancia universal se expone en el texto sólo como la percepción del nuevo orden en algunos de los visitantes, cuyo modo de vida ha cambiado notablemente. Informa, en todo caso, que muy pocos han quedado al margen de la bonanza. Pero de hecho el sacerdote, quien afirma que todos han enriquecido (v. 1178), no puede contarse dentro de los beneficiados.⁹

En cambio, no se resuelven de igual manera las inconsistencias en la construcción alegórica de Plutos. La ceguera del personaje acredita la injusta repartición de los bienes, pero su sola presencia debería producir abundancia en los espacios que eventualmente ocupa. Sin embargo, Crémilo no se ha enriquecido con el ingreso del dios en su casa momentos antes de la curación de su ceguera. Si bien Blepsidemo se acerca porque ha escuchado los rumores de la nueva situación económica de su amigo, éste le advierte que todavía la riqueza no lo ha alcanzado (v. 347). Konstan y Dillon vinculan los dos aspectos simbólicos de la alegoría con las dos concepciones acerca de la riqueza. El rasgo de la ceguera resulta relevante para el tema de la distribución (Plutos no distingue a los

⁸ La observación ya fue hecha por Newiger (1957).

⁹ Según Dover (1972) el texto no adhiere definitivamente a ninguno de los dos planes: "(...) Aristophanes does not adhere consistently to one or the other of two concepts: that everyone is now wealthy, or that the good are now wealthy and the bad impoverished" (p. 204). Heberlein (1981) entiende que el plan se cumple gradualmente y este hecho es el que ejemplifican las escenas de *alazones*. La presencia del delator, por ejemplo, se adecua de manera apropiada a la demostración de las intenciones éticas del gobierno de Plutos. El injusto deberá pasar por un proceso educativo antes de su metamorfosis.

honestos de los malvados), su presencia o ausencia, en tanto, se vincula con la prodigalidad sin límites. Únicamente recuperando la vista Plutos puede recobrar su potencia. Con el regreso del dios una vez sanado se fundirían los dos temas, el de la visión y el de la epifanía, el de la distribución y el de la abundancia.

The healing of the god, then serves a double function in our play: on the one hand, it is emblematic of fairness in the distribution of wealth; on the other hand, it is a token of the god's return to power, a theme that is fully realized in the final scenes. (p. 391)

La configuración heroica del personaje de Crémilo también fue puesta en duda. Para los que postulan una lectura irónica, las características de Crémilo encajan perfectamente con la construcción de la pieza. El héroe da muestras de un comportamiento inconsistente frente al honor y la integridad que proclama, y no puede esconder su avaricia detrás de la fachada de la justicia y la honradez (v. 233).¹⁰ De este modo se confirmarían indirectamente las aseveraciones de Penia - el hombre se corrompe por la posibilidad de enriquecerse. También en este tema se niega Sommerstein (1984b) a reconocer en la ironía el principio rector de la pieza. Entiende, en cambio, que los versos en cuestión, donde Crémilo dejaría al descubierto su avidez material, no son más que expresiones comunes y *clisés*. Una interpretación literal de estas líneas no terminaría de adecuarse al argumento de la pieza. La honradez de Crémilo se confirma, en cambio, en la generosidad de querer enriquecer a los otros igual que a sí mismo (vv. 345, 386-8).¹¹ Inclusive, niega asignar al destronamiento de Zeus la calificación de un acto impío. Por el contrario, “honrar las cosas divinas” (v. 497), explica Sommerstein, significa reverenciar a los dioses que tienen el poder. En *Plutos*, nada más

¹⁰ “Nur scheinbar ist Chremylos der rechtschaffene Bürger nach der Art des Dikaiopolis, in Wahrheit erweist er sich veilmehr als der Geldgierige, der nur den einen Wunsch kennt, reich zu werden, in gewisser Weise vergleichbar dem Strepsiades der ‘*Wolken*’ (...).” (Flashar 1975: 413)

¹¹ En el caso concreto del v. 233, que formula la necesidad de Crémilo de enriquecerse “con justicia o sin ella”, Sommerstein confirma la explicación del escolio, que glosa *παντὰ τρόπον*, desdibujando la fuerte connotación moral del concepto de *δική*, en una obra cuya problemática es primariamente ética. Olson (1990), para quien el aspecto económico de *Plutos* prima sobre el moral, inscribe la afirmación de Crémilo dentro de los parámetros de normalidad que la obra plantea: se abre con una perspectiva materialista según la cual no interesa ser bueno o malo sino tener o no riquezas. Esta inquietud se expresa claramente en el motivo de la consulta de Crémilo al Oráculo.

consistente que rendir pleitesía al dios de la riqueza, sobre todo cuando el propio Zeus *soter* abandona el Olimpo para unirse al nuevo mundo.¹²

Nuestra interpretación del personaje, en cambio, lo despoja de toda connotación moral como así también de atributos psicológicos. Enmarcamos su comportamiento dentro de la codificación genérica, valiéndonos de las nociones de rol y de “tipo”. Crémilo no defrauda las previsiones de la audiencia. La *poneria* propia del héroe cómico explica la inescrupulosidad y las contradicciones. En esto no se aparta un ápice de sus antecesores; reproduce la opinión y el deseo del hombre común, bajo su apariencia campesina. El derrocamiento de Zeus se inscribe dentro sus prerrogativas. La victoria sobre la autoridad, sea ésta política o divina, constituye uno de los logros.¹³ En este sentido, la interpretación de Sommerstein, lejos de redimirlo, lo priva de toda su fuerza. Al mismo tiempo cuenta con otros dioses como aliados. La preponderancia del rol de Asclepio es coincidente con el papel influyente que este nuevo tipo de divinidad debía ejercer entre las capas más populares de la población. Crémilo retiene su poder a lo largo de toda la pieza y se las ingenia para reacomodar los desajustes de la utopía. Ni unívocamente honesto, como Sommerstein quiere, ni irónicamente perverso. Su naturaleza heroica le permite compendiar los dos rasgos contradictorios como una nota distintiva de su construcción dramática genéricamente codificada. El código conforma una serie de instrucciones que guían la interpretación de los espectadores y cuyas determinaciones no pueden obviarse.

También desde la impronta del patrón convencional del género interpretamos las escenas ejemplificadoras. En este aspecto coincidimos tangencialmente con aquellos que encuentran contradicciones en la representación dramática de los personajes recientemente enriquecidos, quienes

¹² Sommerstein ejemplifica con la situación divina en la Edad de Oro, cuando se honraba a Cronos por ser el rey del universo (Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 109-11). Esta interpretación daría por tierra cualquier parentesco en el desenvolvimiento de la comedia con producciones anteriores de Aristófanes, como *Aves* o *Nubes*, por ejemplo. Con respecto a *Nubes*, concretamente, se pone en claro que la situación de Sócrates es muy distinta, porque allí Zeus todavía retiene su poder y demanda las honras que le corresponden. Toda la reverencia humana se dirige hacia él (vv. 823-48, 958, 1088-9, 1191-3).

¹³ La llamada escena de la ilustración o *peitho* a Plutos justifica la caída de Zeus como un acto justo. La noción de *charis* que explica la relación de beneficio mutuo entre el hombre griego y la divinidad se presenta quebrada (vv. 93-4). De todos modos, persiste una cierta tensión entre una

no son precisamente paradigmas de honestidad. Explicamos su “naturaleza” sospechosa integrándolos a la categoría del *alazon* (impostor). El caso más evidente es el del joven amante que sobornaba a la vieja haciéndole creer que lo suyo era amor, cuando ésta sólo constituía una fuente de ganancia.¹⁴ Nos resulta más difícil aceptar, en cambio, que estas escenas funcionen como prueba para confirmar el carácter ilusorio del nuevo orden, como afirma Barkhuizen (1981) entre otros.¹⁵ La escena del final alcanzaría el carácter de emblema y *climax* en el desarrollo de este tema, al presentar una canéfora vieja y prostituta en lugar de una joven noble y virginal como en la vida real. Representa “la inversión en la fortuna deseada por Crémilo en una forma negativa y absurda” (p. 21).

Interpretada irónicamente, *Plutos* expone finalmente una sátira de los ideales utópicos: mientras en la superficie la obra parece desarrollar la idea de que la recuperación de la vista de Plutos ha permitido el enriquecimiento de todos y la abundancia universal, el poeta se distancia de esta propuesta a través de variadas claves que emergen sobre todo en la figura de Penía. Aristófanes logra

actitud piadosa y un ateísmo provocado, intensificado por las expresiones de Crémilo en los vv. 587-9 sobre la avaricia de Zeus.

¹⁴ En este sentido se ha llamado la atención sobre el escaso valor de la ofrenda del hombre justo, la actitud del *sycophantes*, que rehúsa ser justo y enriquecerse nuevamente, y el comportamiento desagradecido del amante, que trata a la vieja de manera indigna (Barkhuizen 1981). Maurach (1968) encuentra que en cada una de estas escenas se lleva a cabo un “desenmascaramiento”. Flashar (1975) también considera intencional la ausencia de datos que informen detalles de la vida del hombre justo, o la actitud del *sycophantes* que ha confundido el alcance del plan con una promesa de enriquecer a la todos. En estos casos la problemática de la injusticia ha perdido incumbencia en la obra. Finalmente se olvidan de los deberes religiosos y se condena a los dioses y a sus sacerdotes a morir de hambre.

¹⁵ El mismo sentido se le da al rechazo de los amigos por parte de Crémilo (vv. 771-801). Barkhuizen (1981) estima que la fórmula “ilusión vs. realidad” compendia la clave interpretativa de *Plutos*. Registra suficientes indicadores en el texto que probarían que Aristófanes anticipa su intención de presentar el plan del héroe como una mera ilusión. Ellos son: 1) la afirmación de Plutos de que los pobres, una vez enriquecidos se transformarán moralmente (vv. 107-9). 2) El mismo Crémilo, con una diferencia de pocos versos, afirma que los honestos y justos honran a Zeus (vv. 87-92), pero que sólo lo hacen por dinero (v. 134); los justos, por lo tanto, no serían ni tan justos ni tan honrados. 3) Crémilo también actúa por avaricia y no por piedad (vv. 216-7, 231-3, 149-51). 4) El coro de campesinos no muestra ser menos codicioso (328-31) y 5). Los argumentos de Penía son invencibles, como lo confirma el ya citado v. 600 (El desarrollo humano se debe a la pobreza, que se relaciona con la salud, mientras la riqueza se vincula con la enfermedad. Hay una relación ética entre pobreza y *sophrosyne*, por un lado, y riqueza y *hybris*, por el otro). Estos anticipos se verían confirmados en la segunda parte de la pieza.

poner en duda la realización del plan, dando a entender que los problemas no pueden ser resueltos tal como se dan en la obra.¹⁶

Dentro de la misma tendencia interpretativa, nuevos análisis van ampliando las claves para solventar este tipo de lectura. Recientemente Heberlein (1981) ha reparado en la mención de la leyenda del rey Midas, en la primera mitad de la pieza (v. 287), y le concede a esta mención la capacidad de explicar irónicamente la victoria de Crémilo.¹⁷ El héroe habría caído en la misma trampa que el rey frigio, según queda al descubierto cuando las pertenencias de su casa se transforman prodigiosamente adquiriendo formas del todo inconvenientes para sus fines prácticos –el horno de marfil, por ejemplo, se constituye en la prueba de la inadecuación del cambio. La utopía tiene todo el aspecto de una maldición.¹⁸ La interpretación nos resulta ingeniosa, pero improcedente tanto en relación al cotexto que anima los pasajes en cuestión como al contexto del espectáculo que involucra a la comedia. La referencia a Midas en boca de Carión se integra a una serie de burlas a los ancianos del coro,¹⁹ y ni siquiera hace una referencia clara al carácter estéril e ineficaz de su riqueza. Por el contrario, une y confunde las dos historias de su mito y se hace difícil pensar que los espectadores pudieran reparar en esta mención como en una clave interpretativa. La transformación de la casa de Crémilo, por otro lado, describe los prodigios que ha producido la visita de Plutos. Los materiales de los utensilios culinarios -oro, plata, marfil- informan claramente de la magnitud de la riqueza. Inscriben la abundancia en la utopía

¹⁶ El sentido más profundo del texto surgiría como consecuencia de la reflexión sobre los conceptos de la riqueza y la pobreza vertidos en la obra. Esta reflexión encaminaría a conclusiones contrarias al resultado de la acción. El poeta se distancia irónicamente del final de la comedia. (Newiger 1957)

¹⁷ Le pregunta el coro a Carión: "Ὅτως γὰρ ἔστι πλουσίοις ἡμῖν ἄπασιν εἶναι; (v. 286). A lo que éste responde: Νῆ τοὺς θεοὺς, Μίδας μὲν οὖν, ἦν ὡτ' ὄνου λάβητε (v. 287). Existía en Grecia la frase proverbial: "Ser más rico que Midas", en referencia al rey de Frigia, que tenía orejas de burro como castigo por haber preferido la flauta de Pan a la lira de Apolo. Pero la riqueza se debía a otro episodio de su vida, cuando había acogido y ayudado a un sileno de la corte de Dioniso, quien le había ofrecido un don a cambio. Midas pidió que todo lo que tocase se transformara en oro y todo marchó bien hasta la hora de la comida. Cuando quiso llevarse a la boca un trozo de pan, sólo encontró un pedazo de oro y de modo análogo el vino se transformó en metal. Hambriento y muerto de sed, suplicó a Dioniso que le retirase el don y el dios así lo hizo. Las expresiones de Carión, consideradas un juicio anticipado sobre el plan de Crémilo, aludirían en forma conjunta al fallo equivocado y al don desgraciado de Midas. Las orejas, puestas en relación con la riqueza, podrían indicar su carácter necio.

¹⁸ Bowie (1993) cree que la referencia a las orejas de burro, originadas por un juicio erróneo, pueden ser un comentario silencioso sobre la engañosa elección de los hombres en esta pieza.

¹⁹ Vv. 270, 277-8.

típica de la comedia. Vale decir que es excesivo interpretar estos pasajes como marcadores textuales del fracaso del plan de Crémilo, siempre que fracase.²⁰

No es muy comprensible por qué ha llamado tanto la atención de la crítica el carácter ficcional de la concreción de la utopía en *Plutos*, cuando éste es un dato igualmente válido para la mayoría de las comedias de Aristófanes. La paz privada de Diceópolis (*Acarnienses*) no podría concebirse como una solución probable para la guerra del momento; el rejuvenecimiento de Demos (*Caballeros*) es más que milagroso; ni qué hablar de la fundación de una ciudad de las aves (*Aves*), como de la subordinación de los hombres a la presiones femeninas (*Lysistrata*), por recordar sólo algunos ejemplos. En todos estos casos, los medios y el logro del protagonista escapan a la órbita de lo posible. De todos modos siempre se han vinculado las concreciones utópicas con soluciones concretas a las problemáticas políticas y sociales de la época. Esta relación es propiciada por las mismas comedias, que parten de problemáticas reales de la Atenas de Aristófanes. Pero el punto de partida dista mucho del de llegada. En *Plutos*, la crítica persiste en vincular la historia que el drama desarrolla con un mensaje programático serio. En este sentido las propuestas oscilan entre las tendencias más opuestas.

Dejamos de lado la inviabilidad del plan, como un dato certero -imposible conseguir la riqueza de todos los hombres- y centramos la cuestión en la valoración del cambio. Olson (1990), por ejemplo, concibe el *Plutos* como un reflejo de la progresiva y radical polarización entre *plousoi* y *penetes* en toda la Grecia, lo que había originado una creciente tensión entre los ciudadanos.²¹ La pieza se limitaría a explotar este resentimiento popular, pero no ofrece ninguna

²⁰ La lectura de Heberlein señala al mismo tiempo la irrelevancia del plan de Crémilo para la vida cotidiana de los hombres y la ironía de las pretensiones éticas de Penía, de corte sofisticado. A diferencia de Flashar (1967), entiende que la ironía opera en esencia sobre el plano cognitivo y no moral.

²¹ Reconoce en la génesis del experimento comunista de *Asambleístas* la misma situación de enfrentamiento entre ricos y pobres. Las interpretaciones marxistas, por su parte, arrancan del reconocimiento de un clima revolucionario en la población rural (Olson la sitúa entre los artesanos), y lejos de otorgarle una función irónica a las inconsistencias, las explican en relación con la situación social del momento. La contradictoria relación de Crémilo con los dioses, por ejemplo, es entendida por Schareika (1978) como interferencias entre la conciencia subdesarrollada del campesino, en la figura del héroe, y la conciencia progresista atea del autor. El portavoz del poeta no sería Penía, sino Crémilo, asimismo representante de los pequeños productores de mercancías. Heberlein (1981: 28) ofrece una apretada síntesis de las principales lecturas marxistas del *Plutos*.

prescripción coherente con un cambio brusco. Penía se constituye en la figura clave de esta interpretación, pues por medio de sus argumentos se evitaría que la comedia pudiera entenderse como un documento socialmente destructivo y perturbador.²² El final de la comedia insta una nueva Edad de Oro, con justicia plena y universal, y de este modo desvía los resentimientos y transforma la obra en “una fantasía de la corrección de los errores universales” (p. 238). En este desarrollo, *Plutos* demuestra a los atenienses que los problemas económicos escapan a sus propias posibilidades de cambio o superación. Se reduce ideológicamente la comedia a una mera justificación de las adversidades del presente, aunque con repercusiones sociales significativas. Con su escapada irracional de la miserable vida de los pobres -en definitiva presentada como dignificadora-, se explica por qué Atenas no reconoció una revolución social como otras ciudades-estado. El mensaje de la comedia se orientaría hacia una opción de quietismo.

In the end the play functions much less as a form of public dissent than as a means of social control (...) (p. 242)²³

Olson le reconoce a la comedia una intencionalidad programática seria, pero contenida en su estructura más profunda. Penía, portavoz de este mensaje, hablaría exclusivamente para los trabajadores manuales, de quienes sacaban provecho todos los que no producían por sí mismos.²⁴ Los χειροτέχνουι constituían

²² El mensaje “real”, aplicable en la sociedad ateniense, se concentra en el discurso de Penía. Ella defiende la idea de que la riqueza corrompe (vv. 535-47) y, por lo tanto, es mejor no ser rico (vv. 567-71). El problema no reside en que los pobres sean víctimas de una explotación o estén mal organizados, sino en que sufren por su condición moral superior (vv. 28-31, 563s.). El nuevo mundo que la obra sanciona, una recreación de la Edad de Oro, representa un orden apolítico o prepolítico (vv. 921s., 1160), cuya unidad social fundamental resulta el *oikos*.

²³ En el mundo de la comedia, en cambio, la utopía de Crémilo incorpora una transformación vital en el campo de la política. Mientras en el viejo orden la posibilidad de robar el dinero público era el estímulo de los hombres para interesarse en los asuntos públicos, esta situación pierde vigencia en la utopía. Los pasajes que involucran a Neoklides, al *sycofantés* y a Hermes, revelarían esta inclinación. Olson califica al nuevo orden como “pura democracia” (232), limpia de líderes. No coincidimos con la connotación política que le otorga al ἡγεμόν del v. 1159, que puede interpretarse simplemente como guía, en consonancia con la función de Hermes, acompañante de los viajeros y del alma de los muertos.

²⁴ Semejante recorte de la audiencia proviene del análisis de las consideraciones sobre las diversas clases de ocupaciones a lo largo de la comedia. Para Olson se torna significativo el hecho de que Crémilo y Carión ignoren la labor del campesino en la lista de actividades que *Plutos* impulsa (vv. 160-7). Por otro lado, el comercio y la reventa también tienen una connotación negativa en relación con algunos personajes, como Hermes (vv. 1120-2) y Penía (vv. 435s., 426-8). Los trabajadores manuales serían unos quinientos en la Atenas de la época, no tendrían tierras y apenas podrían

un peligro latente de disturbio político y era necesario contenerlos. *Plutos* propondría mantener la situación en un *status quo*.²⁵

También para Konstan y Dillon la estrategia de la pieza es en esencia conservadora. Cifran su interpretación última en el desenlace convencional: la entronización de Plutos y el triunfo del designio utópico. Este final enmascara los antagonismos generados por el sistema del *oikos* y de la *polis* en una visión de solidaridad comunal y de bienestar universal.²⁶

As a solution to problems of the growing inequality between the wealthy and the poor, the development of class divisions, the increasing significance of a state apparatus represented by the informal institutions of the sycophant and the orator or demagogue, Aristophanes offers the ancient dream of limitless bounty, which is the answer to a different question. (p. 394)

Sommerstein, por su parte, considera que *Plutos*, al igual que *Asambleístas*, representa un cambio ideológico radical en la carrera del comediógrafo. En tanto en sus primeras comedias, como *Caballeros* y *Avispas*, acusa a Cleón y a todos sus asociados, de demagogos defensores de los pobres en contra de los ricos, una generación más tarde, los héroes Praxágora y Crémilo toman la defensa del pobre en desmedro de los que más tienen. En un mundo de pobres como el de *Plutos*, la generosidad no tiene cabida (el hombre honesto no recibe ayuda de sus amigos y todos se asombran de que Crémilo quiera compartir su riqueza). En cambio, la avaricia reina por doquier; el mayor avaro es el propio Zeus, que ha cegado a Plutos porque envidia a los ricos honestos, y corona a los vencedores olímpicos con hojas de acebuche. En el nuevo sistema, Plutos dispensa sus beneficios a todos aquellos que se los merezcan. La solución a estos problemas, sociales y éticos, se consigue en la obra por medio de un milagro, pero no habría ninguna ironía en la comedia. Por el contrario, ante la situación real de los pobres, Aristófanes se vio compelido a "soñar un sueño radical de lo que podría hacerse"

sobrevivir. Sin embargo, serían un peligro latente de disturbio político, aunque Atenas no conoció como Argos una revolución de este tipo.

²⁵ Encontramos en David (1984) una variante dentro de las interpretaciones que consideran que Penía expresa el ideal socio-económico de la pieza. Su mensaje, destinado a dar coraje a los espectadores, consistiría en hacerles retener la esperanza de que todavía es posible vivir una vida modesta y decente. Subyace en él la actitud ética que idealiza el punto medio y que Aristófanes traslada a la esfera económica, al estado ideal entre la prosperidad exagerada y la indigencia degradante.

(p. 333).²⁷ No encuentra Sommerstein una explicación más satisfactoria de esta evolución que postular un cambio ideológico en el autor.²⁸

Having for nearly a quarter of a century spoken unmistakably in the language of the well-heeled, he began to write like a spokesman of the barefoot, because the class he most admired had lost their shoes. (p. 333)

En el otro extremo de las lecturas de la crítica, podemos situar aquéllas que niegan todo seriedad a la comedia, o al menos cualquier tipo de incumbencia directa en los asuntos económicos y sociales de la época.²⁹ El exponente más claro de esta tendencia es Dover (1972), cuyo comentario sobre *Plutos* concluye con tajante afirmación:

The play is less about economics and sociology than about magic, fantasy and the supernatural. (p. 209)

Las lecturas irónicas también acentúan el carácter inverosímil y fantástico de la utopía. No obstante, filtran el mensaje de la comedia por otro lado. Al interpretar que el reino de Plutos pone de manifiesto el fracaso y no la victoria del protagonista, se infiere que la comedia favorece a una ideología tradicional y conservadora. Dover, en cambio, inscribe la totalidad de la pieza, por su construcción esencialmente alegórica, lejos de la realidad.

²⁶ Olson, Konstan y Dillon coinciden en que la línea argumental que parece vencer, la del enriquecimiento de todos los hombres, no es una marca de incoherencia, sino una señal clara de la pretensión de desviar los resentimientos generados por la desigual distribución de los bienes.

²⁷ Interpreta el final jubiloso de la comedia como un incentivo para estimular el cambio de la situación social en Atenas. En un estado democrático como el ateniense, especula Sommerstein, sólo sería necesario que los litigantes y los jueces hicieran su trabajo y castigaran a los ricos por sus faltas –ya que todos se han enriquecido ilegítimamente- y por confiscación se distribuyera ese dinero entre los pobres. Pero los jueces son egoístas y sólo participan para obtener su ganancia (vv. 972, 1166-7).

²⁸ Incluso llega a postular cuatro factores generadores de ese cambio. Aristófanes puede haberse empobrecido a partir de la derrota de Atenas del 404, y esto lo habría acercado a la mayoría del *demos*; la experiencia del gobierno de la tiranía de los treinta pudo haberle modificado su propuesta original de defender a los nobles (*χρηστοί* y *καλοικάρωτοι*). También pudo haberse dado cuenta de que sus espectadores estaban económicamente peor que antes y se vio en la necesidad de acomodarse a los sentimientos de su audiencia. Un factor tan potente como los anteriores, “sospecha” (*sic*) Sommerstein, pudo haber sido su compromiso afectivo con el campesinado ateniense, uno de los grupos sociales más castigados por la guerra, obligado a refugiarse en la ciudad mientras sus campos eran destruidos.

²⁹ Una posición intermedia podría ocupar la interpretación de McGlew (1997), para quien *Plutos* no ofrece a los atenienses soluciones políticas o sociales, sino una imagen de ellos mismo unidos. La comedia combatiría las tendencias divisivas de la pobreza, pero sería incapaz de ofrecer una solución política constructiva. Penía, por su parte, es considerada un ser repelente para el *demos*, inclusive se vincula su defensa de la *sophosyne* con concepciones oligárquicas.

Si la resolución de la crisis instaura a *Plutos*, como a las otras comedias de Aristófanes, en un mundo de fantasía e ilusión, no es razón suficiente para negar la “seriedad” de los temas que trata. A través del humor la comedia se permite reflexionar sobre cuestiones que acucian a la sociedad ateniense. Nunca propone medidas viables, al menos a través de los medios de los que se vale sobre la escena. En todo caso se les permite a los espectadores imaginar en comunidad una *polis* libre de problemas. Damos por cierto el hecho de que la riqueza y la pobreza preocupaban a los atenienses de la época de *Plutos*. Más allá de la confirmación de fuentes literarias que reflexionan sobre el mismo tema, según hemos visto, es un hecho más que obvio que el poeta no podía darse el lujo de presentar una obra cuya temática no atrajera a sus espectadores. Recordemos, una vez más, que en vistas de la elección previa y el deseo de la victoria, el autor se veía condicionado a producir lo que con seguridad agradara.

La preocupación del autor por su público queda plasmada en el conjunto de comentarios metateatrales que se reiteran a lo largo de su producción. Como forman parte del diálogo cómico, no pueden ser considerados una verdadera poética. Sin embargo, ayudan a confirmar los datos que se infieren a partir de las estrategias compositivas de sus dramas. Hemos postulado una relación de causa-efecto entre la percepción de una audiencia doble y la superposición de concepciones y estructuras contradictorias, sobre todo en las últimas comedias. Esta hipótesis parecerá acercarnos a los defensores de una lectura irónica. Sólo en parte. Aceptamos la existencia de voces encontradas en el texto espectacular de *Plutos*; es éste un rasgo esencial de la comedia antigua, atravesada por citas, parodias y préstamos de variados géneros. Quienes privilegian la ironía reconocen en esta multiplicidad la validez de un único discurso. Nosotros, en cambio, aceptamos todos y cada uno de ellos. En el mejor de los casos, la supremacía se ve otorgada por el desarrollo del argumento cómico. En *Plutos*, concretamente, no puede negarse la victoria del héroe, pues nada enturbia la algarabía y el festejo

del desenlace.³⁰ La comedia ha dejado atrás y ha relegado al olvido a todos los personajes y concepciones que significaban una incomodidad para la utopía.

En este recorrido también han quedado algunos cabos sueltos. Penía es expulsada sin razones “lógicas” convincentes y los *alazones* han demostrado que la utopía no les cabe a la totalidad de los hombres, aunque se afirme insistentemente que todos han enriquecido. El delator, por ejemplo, se resiste a una vida sin pleitos. Aun cuando se postulara una voluntad autorial que pretendiera privilegiar alguna de los sentidos como verdadero, la ironía es un negocio arriesgado, como lo denomina Hutcheon (1994), y raramente puede funcionar ante una audiencia tan vasta como los 15.000 espectadores que acudían al teatro de Dioniso en Atenas. La ironía involucra una actitud evaluativa y un juicio crítico no sólo de parte del que ironiza sino también del que interpreta. Probablemente sólo una parte de la audiencia (¿los *sophoi*?) pudiera compartir con el autor creencias, valores y estrategias comunicativas. Por otra parte, la ironía también envuelve la comprensión de lo múltiple. Observa Hutcheon (1994: 66) que la ironía encierra una percepción oscilante y simultánea de significados plurales y distintos. El sentido debe buscarse en la relación entre lo dicho y lo no dicho. Sin duda gran parte de la habilidad de Aristófanes consistió en hacerles creer a cada uno de sus espectadores que estaba escuchando lo que quería oír.

Ideológicamente, sin embargo, la comedia no presenta fracturas para nuestra interpretación. La obra asume la defensa del pobre, como Sommerstein postula, pero ya hemos demostrado que esta posición no significa un enfrentamiento implícito o explícito contra la aristocracia, como el crítico inglés pretende demostrar. En primer lugar, la oposición ricos/pobres que *Plutos* plantea refiere una cuestión de clase y no de *status*. En segundo lugar, se ha señalado la identificación del *demos* con los valores de los ciudadanos más acomodados. Lo que puede parecer contradictorio en la lectura de *Plutos*, en realidad no es más que un reflejo de las tensiones, contradicciones y ambigüedades del sistema axiológico de la sociedad griega. En todas sus lecturas, entonces, la obra ostenta un sesgo conservador que, por otra parte, es un seña de

³⁰ Por esto no es pertinente relacionar con el final de *Nubes*, donde Strepsiades no gana nada quemando el “Pensadero” de Sócrates. El fracaso del héroe resulta evidente para el propio personaje

identidad del género. Quienes entiendan que la interpretación de la comedia pasa por el mensaje de Penía, se encontrarán con que la defensa de un *status quo*, como el que propugna Penía, no favorece a otros más que a los ricos. Los beneficios que Penía se atribuye son meras resignaciones desde la óptica de los pobres de la comedia -Crémilo y sus asociados. Los que juzguen que a Penía no le cabe ninguna razón y que la victoria está ampliamente del lado de Crémilo, también percibirán que la utopía representa un regreso al pasado. Los finales utópicos implican la vuelta a la Edad de Oro y al tiempo anterior al reinado de Zeus³¹ (Heberlein 1981: 131ss.).

El contexto de las festividades teatrales cómicas, con su amplia licencia para la invectiva, debía de propiciar una recepción distinta de la de los otros discursos públicos, como el de los oradores o asambleístas. Esto no significa tampoco que la performance constituyera un evento autocontenido, a la manera de las prácticas rituales. Coincidimos, en cambio, con aquella posición crítica que reconoce en el escenario cómico un territorio propicio para el debate de las ideologías, creencias y valores de la sociedad, como una manera de preservar la cohesión de la comunidad a partir de una discusión compartida. Los espectadores podrían reconocerse en todos y en cada uno de los personajes y situaciones de la escena. La performance cómica no acalla las diferencias entre

y para la audiencia.

³¹ Cfr. *Plutos* vv. 117, 126, 221, 460, 779, 866, 1192. Las utopías habrían estado en boga hacia finales del s. V. Para Zimmermann (Rösler 1991) la utopía presupone la consideración negativa del estado presente, que reposa en la construcción abstracta de un mundo irrealizable, pero que debe además, combinar el aspecto fantástico y eudemónico con un elemento racional de teorización estatal. Entendida en estos términos, como un modelo crítico alternativo, su aplicación se restringe con exclusividad a *Asambleístas*. Por otro lado, existen otras propuestas menos rígidas de clasificación de la utopía aristofanesca, en donde a *Plutos* se le reconoce la categoría de utopía irónica (Rau 1984) o social (Ehrenberg 1951²). Una propuesta muy particular sobre la evolución de la utopía en la comedia de Aristófanes desarrolla Auger (1979) cuando plantea dos etapas de dirección inversa. En la primera de ellas (hasta *Aves*), la utopía propone un regreso al comienzo de la Edad de Hierro (en relación con las edades hesiódicas), a los orígenes de la vida civilizada. Encuentra que el sacrificio y el matrimonio de los finales aristofanescos, fundadores del buen orden, dan la clave para limitar este regreso en el tiempo. En la segunda etapa (desde *Aves* en adelante), la utopía se desarrolla sobre el mismo terreno que el mundo real. Desaparecen el rejuvenecimiento simbólico y los sacrificios. La calidad del héroe también cambia. No creemos que esta distinción pueda aplicarse adecuadamente a *Plutos*. Si bien los sacrificios a los dioses tradicionales parecen desaparecer, el ritual, como hemos observado, se mantiene. Sobre el significado de la utopía como *eutopia* y *euchronia*, ver Carrière (1979: 85ss.), a nuestro modo de ver el mejor tratamiento sobre el tema.

los habitantes de Atenas, sólo ofrece un lugar para el debate de ideas y posiciones opuestas y contradictorias.

Todas las expresiones sobre la riqueza y la pobreza que la obra expone encuentran su correlato en el sistema de pensamiento del hombre griego de la época. Ideas tan encontradas como la visión positiva de las bondades de la pobreza, a la par de las manifestaciones de los males y perversidades que ella ocasiona, encuentran su expresión en la literatura griega más temprana y pervive asimismo entre los autores contemporáneos de Aristófanes. Este último las reúne y las enfrenta, y al mismo tiempo las convierte en un espectáculo para su público. El tiene siempre la última palabra.

Nos detendremos, por último, y en razón de presentar sólo tangenciales coincidencias con nuestra interpretación de la comedia, en una de las últimas lecturas de *Plutos*, si no la más reciente, que despoja a la comedia de los componentes socio-económicos de su narrativa más profunda para hacerla aparecer como una alegoría metateatral, muy sofisticada por cierto, al modo de los comentarios parabásicos de las comedias más antiguas. Se trata de la lectura de Sfyroeras (1997), para quien la comedia se convierte en el espacio de reflexión sobre el teatro y el festival. Parte de una observación a la que nosotros también le hemos otorgado una cierta relevancia, la percepción de Penía como una figura de la escena trágica, y evocadora, por tanto, de la atmósfera de la tragedia.³² Razonablemente, entonces, sus oponentes pueden tomar posición del lado de la comedia. El debate agonal se convierte desde esta perspectiva en una reflexión sobre el género cómico y su tensa relación con la tragedia.³³ *Plutos*, dispensador de la utopía de una riqueza sin límites, se asocia inmediatamente a la comedia y

³² Llama la atención sobre su identificación con una Erinia y la dicotomía entre *κωμῳδεῖν* y *σπουδάζειν* (v. 557). Vincula, además, el *γαστρόδειξ* del v. 560 con las figuras “panzonas” de los vasos que representan actores cómicos. La relación de los dos opuestos, Penía y Poros, en el *Simposio* platónico mostraría correspondencia con el debate de los méritos de Penía y *Plutos*; en ambos casos se alinean términos económicos y poéticos. Ideológicamente Penía, que defiende el *status quo*, oponiéndose a las reformas del héroe que destruirían las diferencias de las clases sociales, responde a la focalización de la tragedia que demuestra la imposibilidad de ir más allá de los límites establecidos. En ese sentido ella asocia *hybris* con *Plutos* y se ve a sí misma como maestra de la *sophrosyne*.

al dios Dioniso.³⁴ De este modo resume Sfyroeras la compleja compenetración de Plutos con este dios:

(...) by dint of his affinity with the Eleusinian Iacchus, his contrast to the Erinys-like Penia, his ability to stir up the dance of the chorus, and his readiness to dictate comic poetics, the Aristophanic Plutus can be described, in some respects, as an alternative epiphany of Dionysos, especially in his comic guise. (p. 254)

En esta identificación, por lo demás muy forzada, se encontraría, además, la clave para explicar el final abierto del debate agonal. Plutos no podría oponerse a Penía en tanto Dioniso, el dios del teatro, representa en última instancia a la tragedia y a la comedia por igual.³⁵ La expulsión de Penía, sin embargo, entrañaría la alineación de Dioniso del lado de los poetas cómicos. La comedia reafirma su poética y se apropia de la totalidad del teatro dionisiaco, como su exponente más valioso.

La red de alusiones ("web of allusions" p. 258) que teje Sfyroeras, para usar su misma imagen, termina asfixiando el texto de la comedia en una única interpretación, más propia de los enigmas que de un espectáculo cómico.³⁶ No es ésta la ocasión de deconstruir cada una de sus asociaciones. Nos limitaremos, por lo tanto, a exponer las que consideramos sus inconsistencias más importantes.

La referencia metateatral de Penía surge del propio texto, y es válida respetarla en la interpretación de la escena del debate. Sin embargo, no puede despojar al personaje de su connotación alegórica, que justifica su presencia en esta escena. En todo caso, nuestra propuesta se encamina a asociar la pobreza, y

³³ Para Sfyroeras el debate agonal tiene un notable carácter digresivo (cuando Penía se va, los personajes retoman la conversación donde la habían dejado) y la larga tirada de tetrámetros anapésticos (vv. 487-597) acrecienta su naturaleza "cuasi-parabásica".

³⁴ La asociación de Plutos con Dioniso propuesta por Sfyroera se explica en el Cap II. Cabe agregar su interpretación del ψωλόν (v. 267) como una referencia al falo, cuya mención asimila a Plutos a una figura de las primeras fases de la comedia. La mención de Midas (v. 287) también contribuiría a la construcción de una atmósfera dionisiaca, dada la incumbencia del dios en la historia mítica del rey.

³⁵ La red de alusiones que ofrece Sfyroeras alcanza para vincular a Penía con Deméter, por la sola invocación de Crémilo en los vv. 555-6. Por otra parte, "Eirinia" es uno de los epítetos de la diosa. De este modo interpreta que tanto Penía como Plutos pueden ser los polos opuestos de la misma imagen ambivalente, ya que Deméter es una figura de la abundancia.

³⁶ Es oportuno recordar las advertencias de Bremer (1993): "It would of course be absurd to attribute to Aristophanes literary tendencies in the mode of the Hellenistic poets: a comic poet who writes not for industrious readers but for an eager and impatient audience, has no use for obscure allusions and farfetched quotations or for phrases only intelligible to scholars." (p. 160)

lo que ella implica como estilo de vida, con el género trágico, y es así que su expulsión significa al mismo tiempo, purgar a la comedia de intrusiones impertinentes. La pobreza no tiene cabida en el reino de la abundancia que la comedia como género instaure en todas y cada una de sus utopías finales.³⁷

Muy enrevesada nos resulta la asociación de Plutos con Dioniso, no sólo porque la identificación a partir de las alusiones a los Misterios de Eleusis en la pieza son más que rebuscadas -se aprovecha incluso del parentesco en la ejecución de rituales diversos, como la incubación en el templo de Asclepio-, sino además, porque la configuración visual del personaje de Plutos ciego difícilmente pueda vincularse con Dioniso, a pesar del detalle de su circuncisión (ψωλόν) que, por otra parte, es una clara acotación “bomolóchica” del esclavo (οἶμαι, v. 266). De igual modo, si Dioniso es el dios del teatro, ¿por qué razón representa sólo a la comedia durante el agón? La ambigüedad simbólica del dios de la que habla Sfyroeras no podría con facilidad resolverse. Finalmente, los comentarios metateatrales de Plutos (vv. 796ss.), de sugerir alguna transposición, referirán al propio poeta y no a la figura de Dioniso. Es cierto que el debate agonal no presenta un final cerrado. Pero hemos encontrado una explicación más satisfactoria para este hecho, que está lejos de ser un problema para la comedia. Crémilo no puede enfrentarse satisfactoriamente a Penía porque la pobreza es al mismo tiempo “destinadora” de la acción del héroe y oponente de su proyecto. Esta situación acarrea y justifica gran parte de las contradicciones en las diversas imágenes que de ella se brindan a lo largo de la obra.

Uno podría aducir que, en menor o mayor medida, cada una de las lecturas de *Plutos* que hemos comentado, en su afán de restituirle a la comedia su coherencia interna, ofrecen a cambio una interpretación unilateral y

³⁷ Se ha señalado que temas como la peste que azotó a Atenas en época de Pericles, o las muertes que produjo la guerra del Peloponeso, no han recibido un tratamiento cómico acorde con su repercusión político-social. Esto nos lleva a pensar en cierto acuerdo tácito por evitar temas esencialmente trágicos en las comedias. Encontramos en un breve pasaje de *Lysistrata* (vv. 588-90) una clara alusión a la situación que estamos señalando. La protagonista dialoga con el *proboulos* y le recuerda el dolor de las mujeres que paren hijos para enviarlos como hoplitas en la guerra que los hombres llevan a cabo. Sus palabras se ven interrumpidas por el silenciamiento brusco del *proboulos* (σίγα, μή μνησικακήσης), que Lysistrata respeta para cambiar hacia asuntos más propios de

desequilibrada de la pieza. La unidad y la coherencia no pueden considerarse objetivos del género cómico antiguo, que sobresale, en cambio, por la diversidad y la superposición.³⁸ Recordemos la primordial contradicción que exhibe la comedia cuando, con clara ideología conservadora, favorece los valores tradicionales de la cultura helénica en contra de la democracia más radical y el nuevo intelectualismo, ideales en apariencia incompatibles con el carácter subversivo de lo cómico, sobre todo si se los piensa en relación con sus orígenes rituales, especialmente dionisiacos.³⁹

Nuestra propuesta de lectura, a diferencia de las que nos preceden, intenta exhibir la totalidad de los sentidos percibibles en la comedia, para lo cual recupera, dentro de lo posible, la diversidad de signos involucrados en la performance teatral. Los límites los proveyó el propio texto, que controla y selecciona sus propias interpretaciones (Eco 1990: 61). La comedia encuentra su coherencia, entretanto, en la medida en que se comprende dentro del marco de la actividad teatral en la Atenas Clásica, y en relación con la enciclopedia que abastece al sistema de valores e ideologías del ciudadano ateniense de la época. Nuestra premisa interpretativa niega la posibilidad de determinar una valoración de las diferentes lecturas, siempre que respondan a la legitimidad que le brinda el contexto.

(...) a theory of interpretation –even when it assumes that texts are open to multiple readings- must also assume that it is possible to reach an agreement, if not about the meanings that a text encourages, at least about those that a text discourages. (Eco 1990: 45)⁴⁰

La semiótica, como principio metodológico, preserva las ambigüedades y analiza la multiplicidad de variables en la producción del sentido. Creemos oportuno evaluar, en estas conclusiones, en qué medida nuestra lectura de *Plutos* puede resultar un aporte significativo para el estudio de la comedia.

la comedia. En este sentido la figura de la Erinia puede entenderse como la personificación de la tragicidad, acorde con el concepto de la pobreza que viene a defender.

³⁸ “Es scheint demnach angemessener, für die aristophanische Komödie die frühere Vorstellung mangelnden dramatischen Einheit durch den Begriff der ‘dramatischen Vielfalt bei semantischer Integration’ (Landfester) zu ersetzen. Aristophanische Komödien verlaufen durchaus ‘planmässig’ – sie führen ein ‘Komisches Thema’ durch-, aber keineswegs ‘folgerichtig’.” (Heberlein 1981: 30)

³⁹ Cfr. Sutton (1980) y Edwards (1993).

Hemos intentado superar las tradicionales taxonomías o la mera descripción de la estructura externa de la comedia, y manejar este dato como un elemento significativo más. Vale decir, hemos integrado el análisis de los componentes formales a la interpretación (Cap. I). Concebida como una de las expectativas de la audiencia en tanto forma parte de las convencionalidades genéricas, cualquier innovación en la estructura se torna de por sí significativa. Al mismo tiempo, alertamos de la suma libertad del poeta para manipular los componentes formales del género. En estos términos, hemos confrontado la comedia con la producción anterior del autor. Puede afirmarse sin duda que las semejanzas prevalecieron sobre las diferencias. Dentro de este contexto, el aparente rol marginal del coro fue objeto de una detenida revaluación. En este sentido cualquier conclusión no supera la categoría de hipótesis. Aun así y sobre la base de los documentos consultados, hemos tomado partido por defender la vitalidad del coro en *Plutos*, inclusive por reconocerle ciertos rasgos arcaizantes en su único canto conservado, el de la párodos. El diálogo lo integra a la acción de la comedia como aliado del protagonista. De acuerdo con las participaciones que le hemos pautado, tiende el coro a dividir la obra en cuadros autocontenidos de orden secuencial, no serial. Su participación llamaría la atención sobre eventos dramáticos importantes. Por este motivo no podemos negar la tendencia de la comedia a lo episódico. En razón de que es uno de los componentes visuales más espectaculares, la actuación del coro difícilmente pueda cumplir un rol fuertemente tangencial. En *Plutos*, su aparición le otorga una dimensión social a la empresa del héroe; se alía en su emprendimiento y constituye la única manifestación masiva de la pobreza sobre la escena. Una de las grandes ironías de la pieza, totalmente desapercibida por la crítica, se instalaría en la apariencia inmutable de los coreutas, que no podrán dar cuenta del cambio de fortuna operado por la visión recuperada de Plutos. ¿Hasta qué punto su algarabía por la cura del dios entra en disonancia con su traza de campesinos todavía pobres?⁴¹

⁴⁰ Privilegiar la iniciativa del lector no implica necesariamente aceptar una posibilidad infinita de lecturas. Esta iniciativa consiste básicamente en hacer conjeturas sobre la "intención del texto". (Eco 1990)

⁴¹ Sería impensable un cambio de su vestimenta, ya que ellos no se alejan de la escena como los actores. En otras comedias, donde el cambio de situación no afecta la apariencia exterior del personaje, la persistencia del traje no altera el sentido de la pieza como en esta obra.

La estructura funcional de la comedia nos puso en contacto con las convenciones y variables que operan en el nivel profundo de la representación, de esquivada aprehensión en el análisis de la superficie textual. En ese marco trazamos la gramática de las relaciones entre los personajes (Cap. II). Normalmente este nivel de análisis es la mayoría de las veces ignorado en el estudio de los textos dramáticos. Hemos ya mencionado, en estas conclusiones, la particular tensión entre las funciones actanciales de Penía. Un cuadro similar surge del análisis del funcionamiento de los diversos dioses involucrados en la historia, también enfrentados unos contra otros, en tanto aliados u opositores del héroe. De igual modo, se justifica a partir de nuestro esquema la inadecuación de un enfrentamiento entre Penía y Plutos, tan reclamado por la crítica, y se explica el trato que recibe el dios, descendido a la categoría de objeto.

También la configuración dramática de los personajes forma parte de una retórica tradicional que los condiciona (Cap. III). Para decirlo de otro modo, la impronta del rol y del tipo han dejado poco margen para las individualidades. Incorporamos la apariencia del personaje como dato significativo en la caracterización; el aspecto predispone a una determinada recepción de la figura dramática. La apariencia desagradable de Penía, por ejemplo, es un rasgo que no puede obviarse y una carga difícil de contrarrestar para quienes defienden la seriedad y validez de su discurso. Incorporamos una observación general al estudio de los personajes: el gesto de exponer el proceso de semiotización que involucra a la performance es un rasgo propio del drama cómico, que crea una situación particular de recepción, al mantener en el espectador la conciencia de que está participando de un espectáculo. En efecto, la dualidad de la voz del personaje, que incorpora la figura del actor a la ficción, alerta sobre su identidad pobre y endeble.⁴²

⁴² La pobreza de la identidad, en realidad enmascara una riqueza inusual de significaciones. Observa Loraux (1993), en una de las discusiones generadas tras la exposición de los disertantes en los *Entretiens* sobre Aristófanes: "Je me demande si l'on ne rejoint pas ici l'un des traits essentiels du personnage comique en général: son identité 'pauvre', mais offerte à tous les enrichissements, en tant qu'elle est le support d'autres, beaucoup plus précises, qui, ponctuellement ou durablement, viennent se surimposer sur elle au cours de l'intrigue. En d'autres termes, le personnage comique est souvent à la fois lui-même et un autre, sans qu'il lui soit pour autant nécessaire de se déguiser." (p. 119)

Los personajes quedaron incluidos en los dos ejes relacionantes, el paradigmático y el sintagmático. Seguimos aquí a Bowie (1993) concediéndole al concepto de *charis* el valor de explicar la mayor parte de las relaciones entre los personajes que desfilan sobre la escena. Frente a los análisis tradicionales que aplican parámetros de la psicología para su caracterización, el nuestro enfocó esencialmente la construcción de las figuras del drama en términos de funciones (el personaje/actor pone la semiosis en movimiento) y, en tanto signos, han sido perfilados en su triple función de íconos, índices y símbolos. Esto es claro, la polivalencia surge como una nota común de todas las figuras del drama.

En el caso de las alegorías, hemos destacado las variables de su configuración y la complejidad de sus atributos. En este tema nos preceden trabajos muy serios y completos.⁴³ Es necesaria una última observación en relación con el estudio de los personajes. El humor justifica y explica gran parte de la factura del drama en su conjunto. Los personajes, pues, no escapan al objetivo cómico, y aunque el humor no fue tratado como un tema en particular, se señaló su influencia en cada uno de los temas abordados. La inconsistencia de la construcción dramática de las figuras responde, en parte, a la función “bomolóchica” que se activa con singular frecuencia en cada una de ellas.

En lo que respecta al diálogo (Cap. III), conviene aclarar que nuestro examen no pretendió más que sacar a la luz algunas de sus particularidades más notables; con seguridad en este campo queda mucho por hacer. Nuestro interés se centró en determinar aquellas estrategias de comunicación que transparentan las relaciones entre las figuras del drama. El rastreo pone en evidencia, fundamentalmente, los operadores modales que indican la actitud proposicional del hablante y las fuerzas ilocucionarias dominantes en el discurso. El lenguaje verbal es un dispositivo semiótico poderoso, y la lengua de la comedia explota su potencialidad al máximo. Un recurso tan manido como el *aprodoketon*, por ejemplo, al poner en primer plano la lengua, fuerza la atención del espectador hacia el enunciado en sí, mucho más que en su contenido. Observamos, además, que no faltan las reflexiones sobre competencias de tipo lingüísticas, con lo cual

el diálogo se convierte en tópico autorreferente del discurso. Por otro lado, la recurrencia de ciertas formas léxicas crean un texto cohesionado en la superficie, aunque con sugestivos desplazamientos semánticos a lo largo del drama. Hemos considerado de suma importancia integrar el diálogo cómico a formaciones discursivas más amplias. Por ello hemos puesto especial interés en los sentidos connotados, que se vinculan con valores sociales, morales e ideológicos que crean una comunidad discursiva entre autor, texto y espectador.⁴⁴ La significación cultural de los mapas conceptuales de la obra confirma la multivocidad e inscriben al texto en una tradición.

Probablemente el capítulo IV represente un enfoque novedoso para uno de los aspectos más significativos de la representación dramática. Por lo común, el estudio de la espacialidad se ciñe a la delimitación de los espacios físicos sobre el escenario y de los evocados en el transcurso del diálogo, descripción que rara vez redundante en la interpretación. En *Plutos* el tema demostró ser uno de los más relevantes. El espacio se integra a las inquietudes sociales y hasta filosóficas del drama, y amplía las incumbencias de la pieza hacia cuestiones no menos importantes en el mundo griego. A través del espacio y de los objetos, sobre todo, la religión se instala sobre la escena. Este es un hecho recurrente en la comedia antigua en general, que pone al descubierto el alcance de la práctica ritual en la vida de los griegos. En nuestra comedia se potencia esta vertiente temática por el papel primordial de la divinidad en la resolución de la acción, al punto de que la casa de Crémilo, unida tangencialmente a dos espacios sagrados -el templo de Apolo y el de Asclepio-, también se transforma en una especie de santuario donde los personajes se acercan a entregar sus ofrendas al nuevo dios. Esta aureola sagrada se confirma, insistimos, con la abundante presencia y mención de guirnalda y objetos consagrados. La premisa de que todo lo que ocurre sobre el escenario se torna significativo,⁴⁵ le confiere a las relaciones espaciales (proxemia)

⁴³ Nos referimos a Newiger (1957), Komornicka (1964) y Hertel (1969). Por lo general, los análisis de Penía y Plutos, en los diversos artículos que se ocupan de la comedia, demuestran ser exhaustivos y muy sutiles.

⁴⁴ La definición de connotación mayormente aceptada es la propuesta por Hjelmslev y popularizada por Barthes (1990b: 75ss.): existe connotación cuando la expresión y contenido de un signo resulta a su vez la expresión de un contenido posterior. En una relación connotativa el primer sentido no desaparece para dar lugar al segundo (Eco 1990).

⁴⁵ La formulación es de Veltrusky (1990).

una relevancia comúnmente ignorada. En estos términos, la relación de fuerzas encontradas, pero en equilibrio, entre Plutos y Penía, confirmarían las tan discutidas argumentaciones de esta última. Al mismo tiempo, las concepciones sociales sobre el espacio dejan sus huellas en la narrativa. La percepción del viaje itinerante como un castigo, la importancia del sitio adecuado, son nociones que se confirman en el despliegue escénico. Puede decirse que este enfoque produce la apertura del texto hacia nuevas posibilidades de significación hasta ahora poco exploradas.

Finalmente, las contradictorias concepciones de la pobreza y la riqueza, la honestidad y la perversidad, el trabajo y el ocio, todas ellas fundadoras de los sentidos de la comedia, mostraron ser el reflejo de un ambiguo y contradictorio sistema de valores de la sociedad ateniense de la época, cuya visión de cuerpo social era esencialmente binaria (Cap. V). Abordamos en este mismo capítulo la cuestión de la recepción cómica desde dos niveles: el del receptor implícito (inscripto en el texto)⁴⁶ y el del espectador real, de acuerdo con algunas anécdotas sobre representaciones teatrales de la época. La multiplicidad de voces, la superposición de estructuras y de mensajes, suponen una recepción múltiple,⁴⁷ por lo cual se reconoce más de un receptor modelo implicado en el texto. Evidentemente la comedia ofrecía un espacio propicio para la expresión de los conflictos de su época, y, en esa dirección, a un mismo tiempo preservaba y amenazaba el orden social. Rescatamos, por ello, la dimensión política de *Plutos*, en la medida en que las problemáticas que discute corresponden a cuestiones que atañen a la *polis*. Por otro lado, la distinción entre política, economía y sociedad no es pertinente en el mundo griego del mismo modo que en el moderno. Por último, en razón de que la comedia nunca deja de hablar de ella misma; incorporamos el análisis de la metateatralidad a nuestro estudio.

⁴⁶ "(...) the Model Spectator is both *implied*, since inscribed in the performance text, and *ideal*, since imagined as possessing the greatest possible competence. Only in the case of the Model Spectator can the conditions of *complete communication* be fulfilled (...) which I have described as impossible on the level of real reception -thanks to the complete equality between the competence of the sender and the competence of the receiver." (De Marinis 1993: 167)

⁴⁷ Mastromarco (1994) también repasa en este hecho, considerándolo una nota característica de toda la creación cómica. Destaca la elite de espectadores inteligentes como un "público dentro del público" (p. 159). Nosotros creemos que, en esta última etapa de su producción, Aristófanes no privilegia a ninguna de sus audiencias.

La comedia juega con sus espectadores. Ellos pueden libremente proyectar sus simpatías sobre el drama y adherir a algunos de los personajes, ya sea Penía o el héroe Crémilo. Al mismo tiempo, sin embargo, la comedia “deconstruye esas proyecciones a través de un compleja retórica de la ambigüedad y la ironía.”⁴⁸

Nos ha quedado pendiente concluir la problemática de la determinación del género en *Plutos*. No redundaremos en la relevancia simbólica del coro, su integración y su carácter arcaico. La pérdida de la “riqueza formal” fue entendida como una manera de experimentación propia de la genericidad.⁴⁹ Sobre la ostensible disminución de las obscenidades y la invectiva personal, otro de los rasgos peculiares de la pieza, se imponen dos observaciones. En primer lugar forma parte de una evolución que puede trazarse ya en aquellas comedias consideradas antiguas, vale decir, no es una característica que inaugure *Plutos*. Un segundo aspecto alerta sobre la falacia de identificar la totalidad de la comedia antigua con la exposición al ridículo y la *aischrologia*. Bien podría suceder que la comedia respondiera a modelos alternativos, como el de Ferécates, por ejemplo.⁵⁰

El tema de la riqueza y la pobreza, con sus implicancias éticas, no es menos social, que económico o político. La insistente identificación de los ricos con los oradores y demagogos debería bastar para adjudicarle a la comedia proyecciones políticas, y para despojarla del atavío de universalidad con la que fue revestida durante todos estos siglos de lecturas e interpretaciones. *Plutos* narra la penuria de Atenas en la época de Aristófanes. La dimensión connotativa del delator sería imposible de entender en otra ciudad-estado.⁵¹ El final de la comedia sugiere un sutil mensaje político: la instalación de Plutos donde siempre debería haber estado. La reducida mención de personajes descollantes o de asuntos políticos de

⁴⁸ Parafraseamos a Hubbard (1991: 89) en su comentario sobre *Nubes*.

⁴⁹ “Every performance of interest will involve a complex dialectic of code-observing, code-making and code-breaking”. (Elam 1980: 55)

⁵⁰ “(...) Crates and later Ferécates, seems to have looked to tragedy as its model; plot construction was improved (Arist. *Poet.* 1449b7-9), and there is evidence of interest in family relationships and ethical topics, and of relative avoidance of personal and political invective.” (Sommerstein 1992³: 8)

⁵¹ Οἷον τὸ κακὸν ἐν ταῖς Ἀθήναις τοῦτ' ἐνι (*Acarnienses*, v. 829).

importancia, también había caracterizado a otras obras, como *Aves* y *Thesmoforiantes*.

También el inusual rol del esclavo ha encontrado antecedentes en la propia obra de Aristófanes. Sin duda su relevancia discursiva ha dado el primer paso para su tipificación en la comedia nueva. Pero, insistimos, Carión repite en gran medida el comportamiento de otros esclavos aristofanescos y se hace cargo de la escena bajo el implícito permiso de su amo.⁵²

Si además evaluamos dentro de esta revisión todos aquellos componentes de la comedia que claramente la retienen en la tradición más “ortodoxa”, *Plutos* recobra su identidad genérica, que nos ha ocupado en virtud de su incumbencia en el proceso de lectura del texto, como mecanismo de significación e interpretación.⁵³

Todo texto modifica a su género. En tanto no perdamos de vista esta dimensión esencialmente dinámica de la genericidad, *Plutos* se presenta considerablemente fiel al esquema de la comedia antigua.

Every literary work changes the genres it relates to. This is true not only of radical innovations and productions of genius. The most imitative work, even as it kowtows slavishly to generic conventions, nevertheless affects them, if only minutely or indirectly. (Fowler: 1982: 23)

Si “cada época tiene su propio sistema de géneros, que se posiciona en alguna relación con respecto a la ideología dominante” (Todorov 1990: 19), *Plutos* sigue perteneciendo al mismo sistema que el resto de la comedia aristofánica. Reitera su ideología conservadora, a través del gesto crítico y paródico hacia las innovaciones artísticas como las del ditirambo (en la párodos), de la crítica a los nuevos ricos simbolizados en la clase política y de la concreción de una utopía que implica el regreso a la Edad de Oro.⁵⁴

⁵² Por otro lado, si el *Plutos* que ha llegado hasta nosotros resulta la reescritura de una pieza que con el mismo nombre fue presentada en el 408, hasta qué punto puede haberse transformado para ser incluida en un género distinto.

⁵³ “It is because genres exist as an institution that they function as ‘horizons of expectation’ for readers and as ‘models of writing’ for authors”. (Todorov 1990: 18)

⁵⁴ Reckford (1987) destaca con especial énfasis la fidelidad de Aristófanes hacia el pensamiento utópico. Las imágenes de felicidad fantástica que cierran su comedia introducirían la vieja idea dionisiaca de la Edad de Oro. *Plutos*, a diferencia de *Asambleístas*, que adhiere a una concepción de utopía limitada, rechazaría el compromiso filosófico de la comedia del siglo IV y, en el viejo estilo de la comedia antigua, destrona a Zeus y produce la inversión cómica total, representada por la utopía

En el contexto de una revisión crítica de la bibliografía sobre Aristófanes en la década de los ochenta, Storey (1992) hace la observación de que “Aristófanes es un autor que todavía espera su tratamiento definitivo” (p. 1). Muy probablemente la frase -nuestro epígrafe en la Introducción- quiera significar el carácter esquivo de la producción del autor y la imposibilidad de los críticos de “encontrarle la vuelta” al estudio de sus comedias. Si entendemos, en cambio, que Aristófanes espera todavía a aquel que pueda decir sobre él la última palabra (“definitive”), la expresión de Storey nos resulta fallida. La apertura semántica de la comedia opera en contra de cualquier conclusión, por lo que Aristófanes tendrá que seguir esperando.

Para no silenciar la naturaleza poética del texto, nos hemos negado a limitar la lectura de *Plutos* a una única propuesta. La comedia más “pobre” de Aristófanes, en la opinión de la crítica, ha demostrado una “riqueza” inusual en la producción de sentidos. En la representación teatral del 388 debió de apelar también a los otros sentidos, los del espectador, para atraparlo en las redes del espectáculo cómico.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS GRIEGOS

1. Aristófanes

1.1. Obras completas

- Cantarella, R. (1949-1964) *Aristophane: Le Comedie*. Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, Milano.
- Coulon, V. (1923-1930) *Aristophane: Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele*, Paris.
- Hall, F.W. & Geldart, W.M. *Aristophanes*, Oxford.
- Rogers, B.B. (1924) *Aristophanes*. With the English Translation of Benjamin Bickley Rogers, Cambridge (MA).
- van Leeuwen, J. (1893-1906) *Aristophanis*. Cum Prolegomenis et commentariis. Editit J. Van Leeuwen J. F., Leiden.

1.2. Piezas separadas o colecciones (texto y/o traducciones / comentarios)

1.2.1. *Plutos*

- Holzinger, K. (1940) *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien und Leipzig.
- Paduano, G. (1988) *Aristofane. Pluto*. Introduzione, traduzione e note di Guido Paduano, Milano.
- Rogers, B.B. (1907) *The Plutus of Aristophanes*. The Greek Text Revised with a Translation into corresponding metres, Introduction and Commentary by Benjamin Bickley Rogers, London.

1.2.2. Otras comedias

- Dover, K.J. (1968) *Aristophanes: Clouds*. Edited with Introduction and Commentary by K. J. Dover, F. B. A., Oxford.
- García Novo, E. (1987) *Aristófanes: Las nubes, Lisístrata, Dinero*, Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. (1975) *Aristófanes: Las Avispas, La Paz, Las Aves, Lisístrata*, Madrid.
- (1991) *Aristófanes: Los Acarnienses, Los Caballeros, Las Tesmoforias, La Asamblea de Mujeres*, Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. y Rodríguez Somolinos, J. (1995) *Aristófanes: Las Nubes, Las Ranas, Pluto*. Madrid.
- Sommerstein, A.H. (1992³) *The Comedies of Aristophanes, vol. 1. Acharnians*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.

- (1991³) *The Comedies of Aristophanes, vol. 3. Clouds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- (1983) *The Comedies of Aristophanes, vol. 4. Wasps*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- (1992²) *The Comedies of Aristophanes, vol 5. Peace*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- (1991³) *The Comedies of Aristophanes, vol. 6. Birds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- (1990) *The Comedies of Aristophanes, vol. 7. Lysistrata*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- (1994). *The Comedies of Aristophanes, vol. 8. Thesmophoriazusae*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- Stanford, W. B. (1991) *Aristophanes: Frogs*. Edited with Introduction, Revised Text, Commentary and Index by W. B. Stanford, Bristol, (1958¹).
- Ussher, R. G. (1986) *Aristophanes: Ecclesiazusae*. Edited with Introduction and Commentary by R. G. Ussher, Bristol, (1973¹).

1.3. Escolios/Prolegomena

- Koster, W.J.W. (1960) *Prolegomena de Comoedia*, Groningue; Pars I, Fasc.IA.
- Rutherford, W.G. (1896) *Scholia Aristophanica*, Being such comments adscript to the texts of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. Arranged, emended, and translated by William G. Rutherford, London.

1.4. Fragmentos

- Edmonds, J.M. (1957) *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock, augmented, newly edited with their Contexts, annotated and completely translated into English Verse*, Leiden.
- Kassel, R. & Austin, C. (1983-) *Poetae Comici Graeci*, Berlin-New York.

1.5. Índices

- Todd, O.J. (1962) *Index Aristophaneus*, Cambridge (MA), 1932¹.

2. Otros autores antiguos citados

- Burnet, I. (1900/1901/1902/1903) *Platonis Opera*, Oxford; T. I, II, III, IV, V.
- Butcher, S.H. (1903/1907) *Demosthenis Orationes*, Oxford; T. I, II Pars I.
- Carrière, J. (1948) *Théognis. Poèmes Élégiaques*, Paris, Les Belles Lettres.
- Diehl, E. (1952) *Anthologia Lyrica Graeca. Iamborum Scriptores*, Lipsiae.
- Dufour, M. (1932) *Aristote. Rhétorique*. Paris.
- Folley, H. (ed.) (1993) *The Homeric Hymn to Demeter*. Translation, commentary, and interpretive essays, Princeton.
- Forster, E.S. (1957) *Isaeus*, Cambridge (MA).
- Godley, A.D. (1957) *Herodotus*, Cambridge (MA), T. I, II, III, IV.
- Handley (1965) *The Dyskolos of Menander*, London.
- Hude, C. (1912) *Lysiae Orationes*, Oxford.

- Hardy, J. (1979⁸) *Aristote: Poétique*, Paris, Belles Lettres.
- Kenyon, F.G. (1920) *Aristotelis. Atheniensium Respublica*, Oxford.
- Marchant (1910/1900/1010) *Xenophontis. Opera Omnia*, Cambridge (MA); T. I, II, III.
- Mazon, P. (1986) *Hésiode: Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, Paris, 1928¹.
- Nauck, A. (1964) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim.
- Norlin, G (1928) *Isocrates*, Cambridge; T. I, II, III.
- Murray, G. (1902/1904/1909) *Euripidis Fabulae*, Oxford; T. I, II, III.
- Page, D. (1962) *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press.
- Page, D. (1955) *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford.
- Rackham, H. (1959) *Aristotle. Politics*, Cambridge (MA).
- Ramírez Trejo, A. (1987) *Menandro: Comedias*, México.
- Rennie, W. (1921/1931) *Demosthenis Orationes*, Oxford; T. II Pars II, T. III.
- Smith, Ch. (1941) *Thucydides*, Cambridge (MA); T. I, II, III, IV.
- Sutton, D.F. (1989) *Dithyrambographi Graeci*, Hildesheim-München-Zürich.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adkins, A.W.H. (1960) *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford.
- Albini, U. (1965) "La struttura del *Pluto* di Aristofane", *PP* 20; 427-42.
- Amori, F. (1981-82) "Eiron and Eironeia", *C&M*. XXXIII; 49-80.
- Arnott, W.G. (1972) "From Aristophanes to Menander"; *G&R* 19; 65-80.
- Arnott, P. (1978) *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Westport, 1962¹ (Oxford).
- (1989) *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York.
- Arnould, D. (1990) *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris.
- Aston, E. & Savona, G. (1991) *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*, London.
- Auger, D. (1979) "Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes", *Les Cahiers de Fontenay* 17; 71-102.
- Austin, J.L. (1971) *Palabras y acciones*, Buenos Aires (Título original: *How to do things with words*, Oxford, 1962).
- (1991) "Emisiones realizativas", en Villanueva, L. M. (ed.) *La búsqueda del significado*, Madrid; 415-30, 1965¹.
- Austin, M. & Vidal-Naquet, P. (1986) *Economía y sociedad en la Antigua Grecia*, Barcelona (Título original: *Economies et sociétés en Grèce ancienne*, 1972).
- Bain, D. (1977) *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- Bajtín, M. (1985²) *Estética de la creación verbal*, México (Título original: *Estetika slovesnogo tvorčestva*, 1979).
- (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México (Título original: *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscú, 1978).
- (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid.
- Barkhuizen, J.H. (1981) "The *Plutus* of Aristophanes", *AClass* XXIV; 17-22.
- Barthes, R. (1989⁵) *S/Z*, México (Título original: *s/z*, Paris, 1970).
- (1990) *La aventura semiológica*, Barcelona (Título original: *L'aventure sémiologique*, Paris, 1985).
- Beare, W. (1949) "XOPOY in the *Heautontimorumenos* and the *Plutus*", *Hermathena* LXXIV; 26-38.
- (1955) "XOPOY in the *Plutus*: A reply to Mr. Handley", *CQ*. 5; 49-52.
- Bogatyrev, P. (1971) "Les signes du théâtre", *Poétique* 8; 517-30.
- Borgeaud, Ph. (1993) "El rústico", en Vernant J-P (ed.) *El hombre griego*, Madrid; 325-38 (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- Boves Naves, M. (1987) *Semiología de la obra dramática*, Madrid.
- (1997) "Posibilidades de una semiología del teatro", en Boves Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid.
- Bowie, A.M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- Bowra, C.M. (1983⁴) *La Atenas de Pericles*, Madrid (Título original: *Periclean Athens*, 1970).
- Bradley, P. (1988) *Ancient Greece Using Evidence*, London.
- Brelich, A. (1975) "Aristophane: Commedia e Religione", en Detienne, M. (ed.) *Il Mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari.

- Bremer, J.M. (1993) "Aristophanes on his own Poetry", en Bremer, J.M. & Handley E.W. (eds.), *Aristophane*, Fondation Hardt vol. XXXVIII, Vandoeuvres-Genève; 125-65.
- Bruit Zaidman, L. & Schmitt Pantel, P. (1992) *Religion in the Ancient Greek City*, Cambridge.
- Burke, E. (1992) "The Economy of Athens in the Classical Era: Some Adjustments to the Primitivist Model", *TAPhA* 122; 199-226.
- Burkert, W. (1979) *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles.
(1985) *Greek Religion*, Cambridge (MA) (Título original: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 1977).
- Bushnell, R. (1988) *Prophesying Tragedy*, Ithaca-London.
- Byl, S. (1989) "La comédie d'Aristophane un jeu de massacre", *LEC* LVIII; 111-26.
(1990) "Le vocabulaire hippocratique dans les comédies d'Aristophane et particulièrement dans les deux dernières", *RPh* 64; 151-62.
- Calame, C. (1989) "Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne", *RHR* 206; 357-76.
(1995) *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca-London (Título original: *Le récit en Grèce ancienne*, 1986).
- Cantarella, R. (1966) "L'ultimo Aristofane", *Dioniso* 40; 35-42.
- Carrière, J.C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris.
- Cartledge, P. (1990²) *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*, London, (1990¹).
(1993) *The Greeks. A Portrait of Self and Others*, Oxford.
- Cavallero, P. (1996) ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ. *Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*, Buenos Aires.
- Chancellor, G. (1979) "Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public", *Arethusa* 12; 133-52.
- Chantraine, P. (1980) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- Chapman, G.A.H. (1983) "Some notes on dramatic illusion in Aristophanes", *AJP* 104; 1-23.
- Chirico M. (1990) "Per una poetica di Aristofane", *PP*, 95-115.
- Cohen, D. (1994) "Classical rhetoric and modern theories of discourse", en Worthington (ed.) *Persuasion. Greek Rhetoric in Action*, London-New York.
(1995) *Law, Violence and Community in Classical Athens*, Cambridge.
- Collini, S. (1992) *Interpretation and Overinterpretation*. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, Cambridge.
- Cornford, F.M. (1993) *The Origin of Attic Comedy*, Michigan, 1914¹.
- Csapo, E. & Slater, W. (1995) *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- Dale, A.M. (1969), "Seen and Unseen on the Greek Stage", en *Collected Papers*, Cambridge.
- David, E. (1984) *Aristophanes and Athenian Society of the Early Fourth Century B.C.*, Leiden.
- Dearden, C.W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.
(1995) "Pots, Tumblers and Phylax Vases", en Griffiths, A. (ed.) *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London; 81-7.

- "Phlyax comedy in magna Graecia –A Reassessment", en Betts, Hooker & Green (ed.) *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, Vol II; 33-41.
- Dedoussi, C. (1995) "Greek Drama and Its Spectators: Conventions and Relationships", en Griffiths, A. (ed.) *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London; 123-32.
- Deely, J. (1990) *Basics of Semiotics*, Bloomington-Indianapolis.
- Degani, E. (1987) "Insulto ed escrologia in Aristofane", *Dioniso* LVII, 31-47.
(1993) "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia", en Bremer, J.M. & Handley E.W. (eds.) *Aristophane*, Fondation Hardt vol. XXVIII, Vandoeuvres-Genève; 1-49.
- De Marinis, M. (1993) *The Semiotics of Performance*, Bloomington-Indianapolis (Título original: *Semiotica del teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*, 1982, Milano).
(1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires (Título original: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrología*, Firenze, 1988).
- Denniston, J.D. (1954²) *The Greek Particles*, Oxford (1934).
- de Ste. Croix, G.E.M. (1972) *The Origins of the Peloponnesian War*, London.
- Detienne, M. (1989) "Culinary Practices and the Spirit of Sacrifice", en Detienne, M. & Vernant, J-P. (eds.) *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, Chicago-London (Título original: *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979).
- De Toro, F. (1987) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires.
- Dillon, M. (1987) "Topicality in Aristophanes' *Ploutos*", *ClAnt* VI; 155-83.
(1995) "By Gods, tongues, and Dogs: The Use of Oaths in Aristophanic Comedy", *G&R* XLII, N.2; 135-51.
- Dobrov, G.W. (1995) "The Poet's Voice in the Evolution of Dramatic Dialogism", en Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 47-97.
- Dobrov, G. & Urios-Aparisi, E. (1995) "The Maculate Music: Gender, Genre and the *Chiron* of Pherecrates", en Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 139-74.
- Dover, K.J. (1975) "The Skene in Aristophanes", en Newiger, H-J. (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1966¹.
(1975) "Portrait-Masks in Aristophanes", en Newiger, H-J. (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1967¹.
(1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
(1987a) "Some types of Abnormal Word-Order in Attic Comedy", en *Greek & the Greeks*, Oxford"; 43-66.
(1987b) "The Style of Aristophanes", en *Greek & the Greeks*, Oxford"; 224-36.
(1987c) "Language and Character in Aristophanes", en *Greek & the Greeks*, Oxford; 237-48.
(1994) *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Indianapolis, 1974¹.
- Ducrot, O. (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona (Título original: *Le dire et le dit*, 1984).

- Easterling, P.E. & Knox, B.M.W. (ed.) (1989) *The Cambridge History of Classical Literature. Greek Drama*, Volume I, Part 2, Cambridge.
- Eco, U. (1979) *Obra abierta*, Barcelona (Título original: *Opera aperta*, 1967²).
- (1981) *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona (Título original: *Lector in fabula*, 1979).
- (1990) *The Limits of Interpretation*, Bloomington-Indianapolis.
- (1994) *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge (MA).
- (1995²) *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona (Título original: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, 1984).
- Edwards, A.T. (1993) "Historicizing the Popular Grotesque: Bachtin's *Rabelais* and Attic Old Comedy", en Scodel, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor; 89-117.
- Edwards, M. (1994) *The Attic Orators*, London.
- Ehrenberg, V. (1951²) *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, 1943¹.
- Elam, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York.
- Emerson, C (1993) "Irreverent Bachtin and the Imperturbable Classics", *Arethusa* 26; 123-39.
- Escandell Vidal, M.V. (1993) *Introducción a la pragmática*, Barcelona.
- Ferguson, J. (1975) *Utopias of the Classical World*, London.
- Fernández, C. (1994) "Una lectura de los objetos teatrales en *Aves* de Aristófanes", *Synthesis* 1; 75-92.
- (1995) "Aspectos compositivos del agón de *Aves* de Aristófanes", *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*; 65-8.
- (1997a) "Las voces del personaje cómico. A propósito del v. 600 de *Plutos* de Aristófanes", *Synthesis* 4; 127-40.
- (1997b) "La presencia de Jantias en *Ranas* de Aristófanes", en *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, La Plata; 87-96.
- Finley, M.I. (1985²) *The Ancient Economy*, Berkeley-Los Angeles, (1975¹).
- (1981) "The Elderly in Classical Antiquity", *G&R* 28; 156-71.
- Finnegan, R. (1995) *Women in Aristophanes*, Amsterdam.
- Fischer, N.R.E. (1993) *Slavery in Classical Greece*, London.
- Fischer-Lichte, E. (1992) *The Semiotics of Theater*, Bloomington-Indianapolis (Título original: *Semiotic des Theater*, 1983, Tübingen).
- Foley, H. (1981) "The Conception of Women in Athenian Drama", en Foley (ed.) *Reflections of Women in Antiquity*, Philadelphia.
- (1993) "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", en Scodel, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor; 119-38.
- Fortier, M (1997) *Theory/Theatre*, London.
- Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford.
- Flashar, H. (1975) "Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks", en Newiger, H-J. (ed.) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1967.
- Fraenkel, E. (1962) *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma.
- French, A. (1991) "Economic Conditions in Fourth-Century Athens", *G&R* XXXVIII, 1; 24-40.
- García Gual, C. (1989) *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid.

- García López, J. (1988²) "La comedia media", en López Férez, J.A. (ed.) *Historia de la literatura griega*, Madrid; 475-502.
- Gardner, J.F. (1989) "Aristophanes and Male Anxiety: The Defence of the *Oikos*", *G&R* 36; 51-62.
- Garlan, Y. (1982) *Les esclaves en Grèce ancienne*, Paris.
(1993) "El militar", en Vernant J-P (ed.) *El hombre griego*, Madrid (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- Gavrilov, A. (1981) "Zur Exposition des Aristophanischen *Plutos*", *Philologus*; 188-200.
- Gelzer, T. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der Attischen alten Komödie*, München.
(1975) "Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes", en Newiger, H-J. (ed.) *Aristophanes un die alte Komödie*, Darmstadt, 1959.
(1979) "Aristophanes", en Seeck (ed.) *Das Griechische Drama*, Darmstadt.
- Gil, L. (1989) "El Aristófanes perdido", *CFC* 22; 39-106.
(1996) *Aristófanes*, Madrid.
- Gill, C. (1995) *Greek Thought*, Oxford.
- Goldhill, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
(1990) "Character and Action, Representation and Reading Greek Tragedy and its Critics", en Pelling, C. (ed.) *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford; 100-27.
(1991) *The Poet's Voice*, Cambridge.
- Gomme, A.W. (1975) "Aristophanes and Politics", en Newiger, H-J. (ed.) *Aristophanes un die alte Komödie*, Darmstadt, 1938¹.
- González de Tobia, A. (1994) "Composición de espacios para una utopía en *Aves* de Aristófanes", *Synthesis* 1; 93-110.
- Green, J.R. (1994) *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York.
(1995a) "On seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens", *GRBS* 32; 15-50.
(1995b) "Theatrical Motifs in Non-theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries", en Griffiths, A. (ed.) *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London; 93-120.
- Green, R. & Handley E. (1995) *Images of the Greek Theatre*, Austin.
- Greimas, A.J. & Courtés, J. (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid (Título original: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979).
(1991) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo II, Madrid (Título original: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1986).
- Grimal, P. (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires.
- Groton, A.H. (1990) "Wreaths and Rags in Aristophanes' *Plutus*", *CJ* 86; 16-22.
- Gruber, W.E. (1983) "Systematized Delirium: The Craft, Form, and Meaning of Aristophanic Comedy", *Helios* 10; 97-111.
- Grupo μ (1987) *Retórica general*, Barcelona (Título original: *Réthorique générale*, Paris, 1982).
- Haile, Ch. (1913) *The Clown in Greek Literature after Aristophanes*, Princeton.
- Halliwell, S. (1984a) "Ancient interpretations of 'onomastí komodein' in Aristophanes", *CQ* 34; 83-8.

- (1984b) "Aristophanic Satire", *The Yearbook of English Studies* 14,7; 6-20.
- (1987) *The Poetics of Aristotle*. Translation and Commentary, Chapel Hill.
- (1991) "Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens", *JHS* CXI; 48-70.
- (1993) "Comedy and publicity in the society of the polis", en Halliwell, Henderson, Sommerstein and Zimmerman (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference, 18-20 July 1990, Bari; 321-40
- (1996) "Aristophanes' Apprenticeship", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 1980¹; 98-116.
- Hamilton, R. (1991) "Comic Acts", *CQ* 91 (11); 346-55.
- Händel, P. (1963) *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg.
- Handley, E.W. (1953) "XOPOY in the Plutus", *CQ* 3; 55-61.
- (1989) "Comedy", en Easterling P.E. & Knox B.M.W. (ed.) *The Cambridge History of Classical Literature*, Volume I Part 2, Cambridge.
- (1993) "Aristophanes and his Theatre", en Bremer, J.M. & Handley E.W. (eds.) *Aristophane*, Fondation Hardt vol. XXXVIII, Vandoeuvres-Genève; 97-117.
- Harding, Ph. (1994) "Comedy and rhetoric", en Worthington, I. (ed.) *Persuasion. Greek Rhetoric in Action*.
- Harvey, D. (1990) "The sykophant and sykophancy: vexatious redefinition?", en Cartledge, Millet & Todd (eds.) *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge; 103-21.
- Harriot, R.M. (1962) "Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides", *BICS* 9; 1-8
- (1986) *Aristophanes. Poet & Dramatist*, Baltimore.
- Heath, M. (1987) *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen.
- (1989) "Aristotelian Comedy", *CQ* 39; 344-54.
- Heberlein, F. (1980) *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt/Main.
- (1981) "Zur Ironie im 'Plutos' des Aristophanes", *WJA* N.F. VII; 27-49.
- Helbo, A (1989) *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires.
- Henderson, J. (1980) "*Lysistrata*: The Play and Its Themes", en Henderson (ed.) *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge; 153-218.
- (1987) "Older Women in Attic Old Comedy", *TAPhA* 117; 105-129.
- (1990) "The Demos and the Comic Competition", en Winkler, J. & Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton (NJ); 271-313.
- (1991²) *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York, (1975¹).
- (1993) "Comic Hero versus Political Élite", en Halliwell, Henderson, Sommerstein and Zimmerman (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference, 18-20 July 1990, Bari; 307-19.
- (1995) "Beyond Aristophanes", en Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 175-83.
- Hertel, G. (1969) *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg.

- Hornblower, S. & Spawforth, A. (1996³) *The Oxford Classical Dictionary. The ultimate reference work on the Classical World*, Oxford.
- Hubbard, T.K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca.
- Hunter, R.L. (1979) "The Comic Chorus in the Fourth Century", *ZPE* 36; 23-38.
(1985) *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge.
- Hutcheon, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London.
(1989) *The Politics of Postmodernism*, London-New York.
(1994) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London.
- Ingarden, R. (1997) "Las funciones del lenguaje en el teatro", en Bove Naves (ed.) *Teoría del teatro*, Madrid; 155-165 (= "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique* 8, 1971; 531-8).
- Jaeger, W. (1980⁵) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México (Título original: *Paideia, Die Formung des griechischen Menschen*).
- Janko, R. (1984) *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley-Los Angeles.
- Jauss, H.R. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid.
- Kerbrat-Orecchioni (1986) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires (Título original: *L'Enonciation. De la subjetivité dans le langage*, Paris).
- Ketterer, R.C. (1986a) "Stage properties in Plautine comedy I", *Semiotica* 58-3/4; 193-216.
(1986b) "Stage properties in Plautine comedy II", *Semiotica* 59-1/2; 93-135.
(1986c) "Stage properties in Plautine comedy III", *Semiotica* 60-1/2; 29-72.
- Killeen, J.F. (1971) "The Comic Costume Controversy", *CQ* XXI; 51-4.
- Komornicka, A.M. (1964) *Métaphores, personnification et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Varsovie.
(1992) "Les valeurs humaines dans les comédies d'Aristophane", *Pallas* XXXVIII; 267-76.
- Konstan, D. (1983) *Roman Comedy*, Ithaca-London.
(1995) *Greek Comedy and Ideology*, Oxford.
- Konstan, D. & Dillon, M. (1981) "The ideology of Aristophanes' *Wealth*", *AJPh* 102; 371-94.
- Kowsan, T. (1983) "Les comédies d'Aristophane, véhicule de la critique dramatique", *Dioniso* 54; 83-100.
- Landfester, M. (1977) *Handlungsverlauf und Komik in der frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin-New York.
- Lanza, D. (1989) "Lo spazio scenico dell'attore comico", en De Finis, L (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello; 179-91.
- Lasso de la Vega, J. (1972) "Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes", *CFC* 4; 9-89.
- Lázaro Carreter, F. (1968³) *Diccionario de términos filológicos*, Madrid.
- Lefkowitz, M. R. (1981) *The Lives of the Greek Poets*, London.
(1984) "Aristophanes and Other Historians of the Fifth-Century Theater", *Hermes* 112; 143-53.

- Lesky, A. (1976) *Historia de la literatura griega*. (Titolo original: *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern, 1963²).
- Liddell, H. & Scott, R. (1968) *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, Oxford.
- Lofberg, J.O. (1920) "The Sycophant-Parasite", *CPh* 15; 61-72.
(1976) *Sycophancy in Athens*, reimp., Chicago.
- Long, Th. (1972) "Persuasion and the Aristophanic Agon", *TAPhA* 103; 285-99.
(1986) *Barbarians in Greek Comedy*, Illinois.
- Longo, O. (1987) "Società, economia e politica in Aristofane", *Dioniso* LVII; 111-33.
(1989) "La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco", en De Finis, L (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello; 23-41.
- López Eire, A. (1986) "La lengua de la comedia Aristofánica", *Emerita* 54; 237-74.
(1996) *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia.
- Loroux, N. (1986) *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City*, Cambridge (MA).
(1993) "Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre", en Bremer, J.M. & Handley E.W. (eds.) *Aristophane*, Fondation Hardt vol. XXXVIII, Vandoeuvres-Genève; 203-44.
- Lyons, Ch. (1987) "Character and Theatrical Space", en Redmond, J. (ed.), *Themes in Drama. The theatrical Space*, Cambridge.
- MacDowell, D.M. (1994) "The Number of Speaking Actors in Old Comedy", *CQ* 44; 325-335.
(1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
- Mactoux, M-M. (1980) "Doulos et les autres dénominations des esclaves chez Aristophane", en: *Douleia. Esclavage et Pratiques Discursives dans l'Athènes Classique*, Paris.
- Maidment, K.J. (1935) "The Later Comi Chorus", *CQ* XXIV; 1-24.
- Maingueneau, D. (1980) *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires (Titolo original: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, 1976).
- Marshall, C.W. (1997) "Comic Technique and the Fourth Actor", *CQ* 47; 77-84.
- Marzullo, B. (1989) "Lo 'spazio scenico' in Aristofane", *Dioniso* 59, 187-200.
- Mastromarco, G. (1975) "Guerra peloponnesiaca e agoni comici in Atene", *Miscellanea, varietà e letteratura odierna*, Firenze; 69-73.
(1978) "Una norma agonistica del teatro di Atene", *RhM* 121; 19-34.
(1984) "Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo", *Quaderni dell'AICC di Foggia*, IV; 65-85.
(1986) "Linguaggio verbale e linguaggio scenico nei testi teatrali Greci", en *Discipline Classiche e Nuova Secondaria*, Volume III; 458-72.
(1993) "La Commedia", en *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, Roma; 335-77.
(1994) *Introduzione a Aristofane*, Bari.
- Maurach, G. (1968) "Interpretationen zur Attischen Komödie", *AClass* 11; 1-24.

- Mazon P. (1953) "La farsa en Aristófanes y el origen de la comedia en Grecia", *Cuadernos de Arte Dramático. Suplementos de estudio* n° 16, Buenos Aires.
- McEvilly, Th. (1970) "Development in the Lyrics of Aristophanes", *AJPh* 91, 3; 257-76.
- McGlew, J. (1997) "After Irony: Aristophanes' *Wealth* and Its Modern Interpreters", *AJPh* 118; 35-53.
- McLeish, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes*, Bath.
- Melero, A (1988²) "Comedia", en López Férez, J.A. (ed.) *Historia de la literatura griega*, Madrid; 431-74.
- Miralles, C. (1989²) *El helenismo: épocas helenística y romana de la cultura griega*, Barcelona.
- Mossé, C. (1993) "El hombre y la economía", en Vernant J-P (ed.), *El hombre griego*, Madrid; 33-63 (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- Moulton, C (1981) *Aristophanic Poetry*, Göttingen.
- (1986) "Comic Myth-Making and Aristophanes' Originality", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 1982¹; 216-28.
- Muecke, F. (1977) "Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes", *Antichthon* 11, 52-67.
- (1982) "I Know You – By your Rags' Costume and Disguise in Fifth-century Drama", *Antichthon* 16; 17-34.
- Murphy, Ch. (1938) "Aristophanes and the Art of Rhetoric", *HSPH* 49; 69-113.
- Murray, G. (1965) *Aristophanes: a Study*, Oxford, (1933¹).
- Murray, R.J. (1987) "Aristophanic Protest", *Hermes* CXV; 146-54.
- Nesselrath, H-G. (1990) *Die Attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York.
- (1993) "Parody and Later Greek Comedy", *HSPH* 95; 181-95.
- (1995) "Myth, Parody, and Comic Plots: The Birth of Gods and Middle Comedy", en Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 1-27.
- Newiger, H-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.
- (ed.) (1975) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt.
- (1987) "L'integrazione delle forme tradizionali nell'azione", *Dioniso* LVII; 15-30.
- Nilsson, M. (1949) *A History of Greek Religion*, Oxford.
- Norwood, G. (1964) *Greek Comedy*, London, (1931¹).
- Ober, J. (1989) *Mass and Elite in Democratic Athens*, Princeton (NJ).
- Ober, J. & Strauss B. (1990) "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy", en Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton (NJ); 237-70.
- Olson, E (1968) *The Theory of Comedy*, Bloomington
- Olson, S.D. (1989) "Cario and the New World of Aristophanes' *Plutus*", *TAPhA* CXIX; 193-99.
- (1990) "Economics and Ideology in Aristophanes' *Wealth*", *HarvST* 93; 223-42.
- (1992) "Names and Naming in Aristophanic Comedy", *CQ* 42; 304-19
- Osborne, R. (1990) "Vexatious litigation in classical Athens: sycophancy and the sykophant", en Cartledge, Millet & Todd (eds.) *Nomos: Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge; 83-102.

- Padel, R. (1990) "Making Space Speak", en Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, NJ; 336-365.
- (1995) *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton (NJ).
- Pappas, T. (1987) "Contributo a uno studio antropologico della commedia attica antica. Struttura e funzione degli exodi nelle commedie di Aristofane", *Dioniso* LVII; 191-202
- Paradiso A. (1987) "Le rite du passage du *Ploutos* d'Aristophane", *Metis* II; 249-67.
- Parke, H.W. (1977) *Festivals of the Athenians*, London.
- Parker, L.P.E. (1997) *The Songs of Aristophanes*, Oxford.
- Pavis, P. (1982) *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. New York.
- (1990²) *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona. (Título original: *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de analyse théâtrale*, Paris, 1980).
- Peirce, Ch. (1986) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires.
- Peradotto, J. (1983) "Texts and Unrefracted Facts: Philology, Hermeneutics and Semiotics", *Arethusa* 16; 15-33.
- Perusino, F (1986) *Dalla Commedia Antica alla Commedia di Mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino.
- Pickard-Cambridge, A. (1927) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- (1953) *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford.
- Platter, Ch. (1993) "The Uninvited guest: Aristophanes in Bakhtin's 'History of Laughter'", *Arethusa* 26; 201-16.
- Pretagostini, R. (1989) "Forma e funzione della monodia in Aristofane", en De Finis, L (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello; 111-28.
- Pugliatti, P. (1989) "Reader's Stories Revisited. An Introduction", *Versus* 52/53; 3-20.
- Purdie, S. (1993) *Comedy. The Mastery of Discourse*, Toronto.
- Rau, P. (1967) *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- (1984) "Reseña a Heberlein, *Pluyhygieia*", *Gnomon* 56; 97-9.
- Reckford, K.J. (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Volume 1, Chapel Hill, 1987.
- Redfield, J. (1990) "Drama and Community: Aristophanes and Some of His Rivals", en Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton (NJ); 314-35.
- (1993) "El hombre y la vida doméstica", en Vernant J-P (ed.) *El hombre griego*, Madrid (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- Reinhardt, K. (1975) "Aristophanes und Athen", en Newiger, H-J. (ed.) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1938¹.
- Rodríguez Adrados, F. (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid.
- Rose, M (1993) *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge.
- Rossi, L.E. (1989) "Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica", en De Finis, L (ed.), *Scena e spettacolo*

- nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello; 63-78.*
- Rösler, W. & Zimmermann, B. (1991) *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*, Bari.
- Rothwell, K.S (1995) "The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy", en Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 99-118.
- Rubino, C. (1993) "Opening up the Classical Past: Bakhtin, Aristotle, Literature, Life", *Arethusa* 26; 141-157.
- Russo, C.F. (1987) "Il prologo e il proto comico", *Dioniso* LVII; 65-74.
(1994) *Aristophanes. An Author for the Stage*, London-New York (Título original: *Aristofane autore di teatro*, 1962, Firenze).
- Said, S. (1987) "Travestis et travestissements dans les comedies d'Aristophane", *CGITA* 3; 217-48.
(1996) "*The Assemblywomen: Women, Economy and Politics*", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford.
- Sancho Royo, A (1983) "Análisis de los motivos de composición del 'Cíclope' de Filóxeno de Citera", *Habis* 14; 33-49.
- Sartori, F. (1972) "Aristofane e il culto attico di Asclepio", *A.A.Pat.* 85; 363-78.
- Schareika, H. (1978) *Der Realismus der aristofanischen Komödie*, Frankfurt am Main.
- Schlesinger, A.C. (1937) "Identification of Parodies in Aristophanes", *AJPh* 58; 294-305.
- Scolnicov, H (1987) "Theatre Space, Theatrical Space, and the Theatrical Space Without", en Redmond, J. (ed.) *Themes in Drama. The theatrical Space*, Cambridge.
- Searle, J. (1991a) "Una taxonomía de los actos ilocucionarios", en Villanueva, L. M. (ed.), *La búsqueda del significado*, Madrid. (Título original: "A Taxonomy of Illocutionary Acts", en Gunderson (ed.), *Language, Mind and Knowledge*, Minneapolis, 1975)
(1991b) "¿Qué es un acto de habla?", en Villanueva, L. M. (ed.), *La búsqueda del significado*, Madrid; 431-48.
(1994) *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid (Título original: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge).
- Seeberg, A. (1995) "From Padded Dancers to Comedy", en Griffiths, A. (ed.) *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London; 1-12.
- Segal, Ch. (1961) "The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs", *HSPH* 65; 207-42.
- Segal, E. (ed.) (1996) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford.
(1996) "The *Physis* of Comedy", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford; 1-8.
- Serpieri (1978) "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", en AAVV, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milan.
- Serrano, S. (1981) *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona.
- Sfyroeras, P. (1996) "What Wealth Has to Do with Dionysos: From Economy to Poetics in Aristophanes' *Plutus*", *GRBS* 36; 231-61.
- Sifakis, G. M. (1971a) "Aristotle, *E.N.*, IV, 2, 1123 a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century", *AJPh* 92; 410-32.

- (1971b) *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London.
- (1988) "Towards a Modern Poetics of Old Comedy", *Métis* 3; 53-67.
- (1992) "The Structure of Aristophanic Comedy", *JHS* CXII; 123-142.
- Silk, M. (1980) "Aristophanes as a lyric poet", en Henderson, J. (ed.) *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge.
- (1990) "The People of Aristophanes", en Pelling, C. (ed.) *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford.
- Slater, N. W. (1986) "The Lenaean Theatre", *ZPE* 66; 255-64.
- (1987) "Transformation of Space in New Comedy", en Redmond, J. (ed.) *Themes in Drama. The theatrical Space*, Cambridge.
- (1990) "The Idea of the Actor", en Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton (NJ); 385-95.
- (1995) "The Fabrication of Comic Illusion", en Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 29-45.
- Smith, N. (1989) "Diviners and Divination in Aristophanic Comedy", *ClAnt* VIII; 140-58.
- Solomos, A (1974) *The Living Aristophanes*, Ann Arbor.
- Sommerstein, A. H. (1980) "The Naming of Women in Greek and Roman Comedy", *QUCC* 11; 393-409.
- (1984a) "Act Division in Old Comedy", *BICS* 31; 139-52.
- (1984b) "Aristophanes and the Demon Poverty", *CQ* 34; 314-33.
- (1986) "The decree of Syrakosios", *CQ* 36; 101-8.
- (1992³) "General Introduction", en Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes, vol. 1. Acharnians*, edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- Sparkes, B.A. (1975) "Illustrating Aristophanes", *JHS* 95; 122-35.
- Spatz, L. (1978) *Aristophanes*, Boston.
- Stempel, W-D (1988) "Aspectos genéricos de la recepción", en Garrido Gallardo (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid.
- Stone, L. (1984²) *Costume in Aristophanic Poetry*, Salem, New Hampshire, (1977¹).
- Storey, I. (1992) "Δέκατον μὲν ἔτοςτόδ': Old Comedy 1982-1991", *Antichthon* 26; 1-13.
- Strauss, B.S. (1986) *Athens After the Peloponnesian War. Class, Faction and Policy 403-386 BC*, Ithaca, N Y.
- Strauss, L (1984) *Socrates and Aristophanes*, Chicago, 1966¹.
- Suárez, J. (1987) "Old Comedy within Bakhtinian Theory: An Unintentional Omission", *CB* LXIII, 105-111.
- Süss, W. (1975) "Zur Komposition der altattischen Komödie", en Newiger, H-J. (ed.) *Aristophanes un die alte Komödie*, Darmstadt, 1908¹.
- (1954) "Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in der Dramen des Aristophanes", *RhM.* 97; 289-316.
- Sutton, D.F. (1980) *Self and Society in Aristophanes*, Washington.
- (1983) "Dithyramb as Drama: Philoxenus of Cythera's *Cyclops or Galatea*", *QUCC* 42; 37-43.
- (1985) "Aristophanes *Plutus* 819-22", *RhM* 128, 90-92.

- (1990) "Aristophanes and the transition to Middle Comedy", *LCM* 15, 6; 81-95.
- Taaffe, L.K. (1993) *Aristophanes and Women*, London.
- Taillardat, J. (1962) *Les images d'Aristophane. Études de Langue et de Style*, Paris.
- Tammaro, V. (1983) "Note al Pluto di Aristofane", *MCr*, 129-138.
- Taplin, O. (1977a) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- (1977b) "Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?", *PCPhS* 23; 121-32.
- (1978) *Greek Tragedy in Action*, Cambridge.
- (1983) "Tragedy and trugedy", *CQ.* 33; 331-33.
- (1986) "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *JHS* CVI; 163-74.
- (1987) "Classical phallogogy, iconografic parody and potted Aristophanes", *Dioniso* LVII; 95-109.
- (1993) *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- Thiercy, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- (1987) "Le rôle du public dans la comédie d'Aristophane", *Dioniso* LVII; 169-185.
- (1993) "Les odeurs de la polis ou la 'nez' d'Aristophane", en Halliwell, Henderson, Sommerstein and Zimmerman (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference, 18-20 July 1990, Bari; 505-26.
- Todd, S.C. (1993) "The personnel of Procedure", en *The Shape of Athenian Law*; 77-97.
- Todorov, T. (1990) *Genres in Discourse*, Cambridge. (Título original: *Les genres du discours*, 1978).
- Trendall, A.D. (1995) "An Apulian-Krater depicting the Mask of a White-Haired Phlyax", en Griffiths, A. (ed.) *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London; 87-92.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid (Título original: *Lire le Théâtre*).
- Urbain, Y. (1939) "Les idées économiques d'Aristophane", *AC* 8; 183-200.
- Ussher, R.G. (1979) *Aristophanes. Greece & Rome. New Surveys in the Classics* No. 13, Oxford.
- van Dijk, T.A. (1980) *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid.
- Van Leeuwen, J. (1908) *Prolegomena ad Aristophanem*, Lugduni Batavorum.
- Veltrusky, J. (1990) *El drama como literatura*, Buenos Aires.
- Vernant, J-P. (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona. (Título original: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965).
- (1982) *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid (Título original: *Mythe et société en Grèce ancienne*, 1974).
- (1993) "Introducción: El hombre griego", en Vernant J-P (ed.) *El hombre griego*, Madrid. Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991.
- Vernant, J-P. & Frontisi-Ducroux, F. (1990) "Features of the Mask in Ancient Greece", en Vernant & Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy*, New York; 189-206 (Título original: *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, 1972/1986)

- Vickers, M. (1997) *Pericles on stage*, Austin.
- Villegas, J. (1982) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa.
- Violi, P. (1982) "Du côté du lecteur", *Versus* 31/32; 3 ff.
- Walcot, P. (1971) "Aristophanic and other audiences", *G&R* 28; 35-50.
- Warning (ed.) (1989) *Estética de la recepción*, Madrid.
- Webster, T.B.L. (1953) *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.
- (1955) "The costume of the Actors in Aristophanic Comedy", *CQ* 5; 94-5.
- (1978³) *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*. Third edition revised and enlarged by J.R. Green, London.
- Whitman, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).
- Wiles, D. (1987) "Reading Greek Performance", *G&R* 34; 136-54.
- Winkler, J.J. (1994) *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Buenos Aires (Título original: *The Constraints of Desire*, Nueva York, 1990).
- Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, (NJ).
- Wissowa, G. (ed.) (1895) *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.
- Worton, M. & Still, J. (eds.) (1990) *Intertextuality. Theories and practices*, Manchester-New York.
- Zimmermann, B. (1987a) *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Band 1: Parodos und Amoibaion, Königstein/Ts, 1984¹.
- (1987b) *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Band 3: Metrische Analysen, Königstein/Ts.
- (1987c) "L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane", *Dioniso* LVII; 49-64.
- (1993) "Comedy's Criticism of Music", en Slater & Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der Griechisch-Römischen Komödie*. *Drama* 2; 39-50.
- (1996) "The *Parodoi* of the Aristophanic Comedies", en Segal, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford; 182-193. (= *Studi Italiani di Filologia Classica* 3/2, 13-24, 1984).