

SIGNIFICADOS DEL ESPACIO EN LA ESCRITURA ESCÉNICA DE *PLUTOS* DE ARISTÓFANES

CLAUDIA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

ARGOS 22 (1998) pp. 69-92

El espacio constituye una de las coordenadas fundamentales en las que se inscribe toda representación teatral. Su análisis conjuga una variedad significativa de aspectos, muchos de ellos complejos y disímiles en su aprehensión. En primera instancia cabría diferenciar entre la arquitectura del edificio teatral, codificada según los hábitos escénicos de una determinada época o lugar, y el espacio dramático que crea la propia obra en sí¹. En razón de su mutuo condicionamiento, ambos resultan indispensables para la reconstrucción de la puesta en escena. En lo que respecta al teatro griego antiguo, y atendiendo al considerable número de publicaciones que se han ocupado por recrear el aspecto físico del teatro de Dioniso y la apariencia de las representaciones trágicas y cómicas llevadas a cabo en él, podría aducirse que el primero de estos aspectos ha recibido una especial atención². La proble-

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 Los restos arqueológicos y los textos entendidos como libretos de la puesta en escena fueron las dos fuentes más importantes sobre las que se han basado estas investigaciones, cuyos resultados fueron volcados en manuales como los de WEBSTER (1970²), ARNOTT (1962 y 1989) y TAPLIN (1977a, 1978), entre los más representativos. Todos ellos retoman, a su manera, los trabajos previos de PICKARD-CAMBRIDGE (1927 y 1953) y BIEBER (1961²), quienes a su vez reexaminaron los materiales arqueológicos de los trabajos de DIERKS, MÜLLER y KÖRTE. Más recientemente la problemática del espectáculo teatral ha sido abordada en relación a su rol cultural primordial en la democracia ateniense (WINKLER & ZEITLIN eds. 1990). No menos interesantes resultan las lecturas de manifestaciones pictóricas de *performances* teatrales que testimonian

mática espacial en relación con determinados dramas en particular, en cambio, ha sido un tema de alcance variado. En el caso de *Plutos*, la última producción conservada de Aristófanes, del 388 a.C., el tema ha sido tratado sólo de manera tangencial: breves comentarios sobre el espacio escenográfico –las más de las veces descripciones que raramente redundan en la interpretación de la obra– y nulas consideraciones sobre el espacio lúdico de la comedia. En un intento por corregir esta ausencia, nuestro trabajo pretende enfocar el estudio del espacio en *Plutos* integrándolo al proceso de la producción de los sentidos de la pieza.

*EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO*³

The staging is not simply recovered from the text, but from reading the text in relation to a code of performance. Wiles (1987:138)

Frente a los espectadores, la acción dramática de *Plutos* se desarrolla en un espacio único. La “unidad de lugar” –por otra parte nunca mencionada por Aristóteles⁴, responde exclusivamente a las exigencias de la acción y no constituye ninguna regla o normativa. Por el contrario, muchas de las comedias de Aristófanes exigen una localización múltiple⁵. En esos casos, dado que la espacialización en el teatro antiguo

la disímil recepción de comedia y tragedia en la cerámica (GREEN 1994). CSAPO & SLATER (1995), por su parte, reúnen en un volumen todas las fuentes escritas antiguas sobre las que se basa la reconstrucción de la competencia teatral de los siglos V y IV.

³ Somos conscientes de que nuestro conocimiento sobre las posibilidades técnicas de la representación cómica en los siglos IV y V es rudimentario. Las evidencias sobre la apariencia y el movimiento de los actores, por ejemplo, proviene a menudo de los propios textos. Ignoramos, además, partes integrales del drama, como la música y la danza. Aun así creemos que es válido integrar la crítica escenográfica a la tradicional interpretación literaria de los textos dramáticos clásicos. Adherimos a una forma de lectura atenta a la densidad de signos latentes en el texto que apuntan a las posibilidades de representación del mismo. Nos parece del todo inconducente entablar una polémica entre las lecturas de obras dramáticas entendidas como una construcción esencialmente verbal y el reconocimiento de que los textos dramáticos son vehículos para la puesta en escena. Como bien ha señalado WILES (1987:141): “[...] a performance is not a way of extracting a play's meaning but a way of making the play mean.” Sobre el debate crítico entablado entre estos filones, ver WILES (1987).

⁴ Cf. Poética, 1449b y 1451 ss.

⁵ Sobre las localizaciones escenográficas de las comedias de Aristófanes, ver THIERYC (1986:123-4). El autor ha delimitado entre “comedias de lugar único simple”, que se

proviene esencialmente de los diálogos, son las palabras las que reidentifican y sugieren más de un lugar al mismo tiempo (Arnott 1989)⁶.

En *Plutos*, la *skené* refiere icónicamente la casa del protagonista, con una sola puerta que sirve de entrada o de salida a los personajes, lo que podría calificarse como una puesta en escena al "modo trágico"⁷. La acción se desarrolla puertas afuera (*próthyron*) y la casa de Crémilo deviene un polo de atracción para el desplazamiento de los personajes que arriban hasta este lugar en busca del héroe o el aclamado dios de la riqueza⁸. Inclusive para el propio Crémilo la casa representa la culminación de un viaje, pues comienza la comedia con su regreso de Delfos, adonde se había dirigido a consultar el famoso oráculo de Apolo Pítico. Esta imagen 'teleológica' del *oikos* precisamente se 'oficializa' en la sentenciosa voz del oráculo, según la recrea el protagonista cuando le informa a su esclavo Carión que por respuesta ha recibido la orden de encaminar hacia su casa al primer hombre que encuentre en su camino.

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. Al primer grupo pertenecen *Caballeros*, *Avispas*, *Aves* y *Plutos*. Al último *Nubes*, *Asambleístas*, *Thesmoforiantes* y *Ranas*. La clasificación es discutible, sobre todo porque se asienta sobre presupuestos ajenos al teatro antiguo, como la moderna noción de coherencia. No obstante merece destacarse por ser el único enfoque integral del tema. Sobre la posibilidad del cambio escénico generado por referencias verbales, ver ARNOTT (1989:132-161).

⁶ A diferencia de la propuesta de los tres decorados que postulan TRENDALL y WEBSTER (*Illustrations of Greek Drama*) para cada uno de los géneros dramáticos – tragedia, drama satírico y comedia–, preferimos aceptar la suposición de la existencia de una misma escenografía que la comedia aprovecha con mayor libertad. La resemantización de un mismo elemento escénico, recurso del que debía de echar mano el género cómico podía tener inclusive un valor cómico. De este modo puede entenderse el uso de una única puerta como postulan DEARDEN (1976:19-30) y THIERCY (1986:27 ss.), a diferencia de DOVER (1972:21 ss.), que supone la presencia de dos puertas. Este último ofrece un extenso comentario sobre el tema.

⁷ La existencia de un espacio abierto y un espacio cerrado, formantes visuales esenciales de la espacialidad teatral griega, crea una sintaxis espacial de interesante oposición, de funcionamiento semejante a otros espacios psicológicos y culturales, individuales y sociales. PADEL (1990) ha estudiado estas relaciones espaciales aplicadas a la escena trágica.

⁸ 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 (*Acarnienses*), por ejemplo.

πέθειν δ' ἑμαυτῷ ξυνακολουθεῖν οἴκαδε. (v. 43)⁹

Como es sabido, 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. Por este motivo, Plutos debe ingresar en la casa de Crémilo para enriquecerlo (Χρ. –a Plutos– εἶσω μετ' ἐμοῦ δεῦρ' εἶσθ', v. 231) y allí mismo permanece mientras dialogan Crémilo y su amigo Blepsidemo¹⁰, y en momentos en que ambos se enfrentan a la monstruosa Penía. En ese lugar también se hospeda el dios después de su curación y hasta su entronización en la Acrópolis¹¹.

Por la misma razón, la primera manifestación de la riqueza de Crémilo surge de la *rhêsis angeliké* de Carión, que cuenta la prodigiosa transformación del interior de la casa (vv. 802-822). La personificación del concepto de la riqueza ha pautado el ingreso alegórico de Plutos en la casa del héroe y a través de la palabra se construye una imagen del interior no visto¹²: Ἡμῖν γὰρ ἀγαθῶν σωρὸς εἰς τὴν οἰκίαν (v. 804)¹³.

La descripción de Carión cumple la función de un *enkýklima*, dejando 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, ἥ σφῶν ξυνοικῶ πόλλ' ἔτη, v. 437), por lo que no hay dudas de que es el espacio simbólico primordial 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 dentro del *oikos*. La bonanza material de Crémilo está contenida dentro de su casa¹⁴.

⁹ Todas las citas son extraídas de la edición de COULON para Les Belles Lettres.

¹⁰ El espacio visualmente percibido se 'topicaliza' en el diálogo. Crémilo informa que Plutos está con él: Ἐνδόν; Παρ' ἐμοί (v. 393).

¹¹ El delator también localiza su empobrecimiento en la pérdida de los bienes de su casa (cf. v. 857).

¹² El espacio teatral no visto dista de ser menos importante o menos real que el espacio visible. La diferencia estriba en que mientras uno es 'percibido', el otro es 'concebido' (SCOLNICOV 1987:14).

¹³ A lo largo de la descripción de los prodigios se repite el adverbio ἔνδον (vv. 819, 822).

¹⁴ En el caso del protagonista podría afirmarse que no hay una ostentación de la riqueza, ni siquiera en su apariencia física general, como sucede casi con seguridad con el hombre justo o el joven, entre los visitantes.

De la estructura interior de la casa sólo se menciona un hogar, espacio común a todas las viviendas griegas (παρὰ τὴν ἑστίαν, v. 795)¹⁵. Hestia es, a la vez, el nombre del hogar y de la divinidad del 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)¹⁶.

Visualmente, y en correspondencia con su significación territorial, la casa refiere un hábitat inmóvil y de clausura¹⁷. El diálogo, empero, lo transforma en un lugar poblado, dinámico –en relación ahora con su significación familiar. Hay asuntos que se aprestan allí (πᾶλλ' ὄσ' ἐστὶν ἔνδον εὐτρεπισμένα, v. 626) y en toda la segunda parte de la comedia (a partir de la curación de Plutos) se sugiere una intensa actividad, como la preparación del sacrificio después del ingreso del dios vidente (vv. 1137-8). En la casa residen la mujer de Crémilo, su hijo (τὴν γυναῖκα καὶ τὸν υἱὸν, v. 250) y algunos sirvientes¹⁸. Organiza entonces el espacio, estableciendo una clara oposición entre "los de adentro" y "los de afuera", categoría móvil que el diálogo manifiesta:

Kα.] τῶν ἔνδοθέν τις εἰσενεγκάτω (...) (v. 228)

Γρ.] Φέρε νυν, ἐγὼ τῶν ἔνδοθεν καλέσω τινά. (v. 964)

Estas posiciones binarias adquieren un valor sémico distributivo de enorme importancia en la construcción del espacio teatral. En este sentido, la obra confirma la identificación cultural de la mujer griega con lo privado, en relación con su permanencia dentro de la morada, en tanto el hombre pasaba el mayor tiempo afuera¹⁹. La mujer de Crémilo, por lo

¹⁵ Sabemos que tiene dos pisos (τὸ ὑπερῶον, v. 811).

¹⁶ Afirma REDFIELD (1993:195): "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."

¹⁷ 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.

¹⁸ 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).

¹⁹ 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

tanto, es la encargada de recibir a Plutos e ingresarlo a la casa (vv. 788-790) y ha permanecido largo tiempo dentro esperando su regreso:

ἔνδον κάθημαι περιμένουσα τουτονί. (v. 643)

Aunque el espacio doméstico resulte de connotación femenina, sin embargo, sabemos que la mujer representa un elemento móvil que enlaza los diversos grupos familiares mientras permanece sujeta a su propio ámbito doméstico. Este hecho explica que la casa sea de Crémilo y no de su esposa. Ella es la que tiene la función de almacenar los bienes materiales dentro del hogar mientras reside allí²⁰.

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 *parodia*²¹.

Ya hemos señalado el papel liminar de la puerta –designada indistintamente en singular o plural²²– en tanto canal y límite entre el adentro y el afuera. Por esto constituye un punto 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 la golpea (Τίς ἔσθ' ὁ κόπτων τὴν θύραν; v. 1097) e inclusive se le otorgan cualidades

cultura griega son limitadas (cf. 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.

²⁰ 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.

²¹ Simplemente ἐνθαδί (v. 54), ἐνταυθοῖ, (v. 225) y δεῦρο (vv. 260, 265, 282), además de ἐνθένδ' (v. 434) y 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. De este modo se circunscribe el espacio que los congrega. La información de que están dentro de la ciudad podría surgir de la pregunta de Crémilo: Τίς δῆτ' ἱατρός ἐστὶ νῦν ἐν τῇ πόλει; (v. 407).

²² Las pinturas de vasos presentan puertas de dos hojas.

humanas cuando se afirma que se queja de los malos tratos (τὸ θύριον / φθειρόμενον ἄλλως κλαυσίῳ. 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, esta intromisión es considerada una amenaza. Éste es precisamente el riesgo que reviste la imprevista llegada de Penía. Frente a su avance, Blesidemo y Crémilo se ven en la necesidad de permanecer en su lugar para proteger a Plutos, 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
 ἔρημιον ἀπολιπόντε ποι φευξόμεθα
 τῆνδ' δεδιότε, μῆδ' διαμαχούμεθα.

Metafóricamente se interpreta la situación en términos de batalla. Por esto "permanecer" (μένειν, v. 440) representa una señal de valentía. En razón de esta concepción bélica, no pocas veces la comedia se burla de Cleónimo por haber huido del campo de combate arrojando el escudo²³. La importancia de la defensa del espacio propio se explica 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 del terreno²⁴.

Se ha llamado la atención 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 comedia se mueve, entonces, con una fuerza de dirección contraria a la tragedia. En esta última, el interior de la *skéné* ejerce una fuerza de tipo centrípeta. La comedia, en cambio, pierde el sentido intimista a favor de un movimiento de expansión. Los héroes cómicos salen de sus

²³ Cf. *Caballeros*, v. 1372; *Nubes*, vv. 353-4; *Avispas*, vv. 15-23 y 822-3; *Paz*, v. 446, 670-8, 1295-301; *Aves*, vv. 289-90.

²⁴ "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 puesto." (GARLAN 1993:81, el subrayado es nuestro). Señala en el mismo sentido REDFIELD (1993:190): "Quienes rompían las filas eran marcados de por vida y llevaban crueles nombres locales: el ateniense era un 'úraescudo' y el espartano un 'temblón'".

hogares (*Lysistrata*), están de viaje (*Ranas* y la misma *Plutos*), invaden espacios alejados y ajenos, como el ámbito de los dioses (*Paz*) o de los pájaros (*Aves*). La llegada de *alazones*, patrón estructural que subyace a varias de las comedias de Aristófanes, confirma esta especie de necesidad de desplazamiento escénico. En el mapa que traza la sintaxis espacial de los personajes en *Plutos*, la casa de Crémilo, receptáculo del dios de la riqueza, atrae a los coyunturales visitantes. Sin embargo, únicamente los que son aceptados en el nuevo orden son admitidos en ella. De este modo se legitima la victoria alcanzada: el hombre justo (v. 958), la vieja, su amante (v. 1094) y Hermes (v. 1168), todos ellos finalmente acceden a su interior.

Parece evidente, por lo tanto, que, de ser el espacio privado por antonomasia, la casa devenga un espacio público, una especie de santuario, adonde llegan los piadosos para honrar al dios recién sanado. Esta nueva función es sólo momentánea, hasta tanto *Plutos* sea llevado al *opisthódomos*, hecho que registra los vínculos estrechos entre personaje y espacio. No sólo los personajes transportan sus propios espacios con ellos, sino que transforman los nuevos lugares que ocupan. El hogar de Crémilo cambia temporariamente de dueño. A todas voces la anciana pregunta a los campesinos coreutas por la casa del nuevo dios:

Ἄρ, ὦ φίλοι γέροντες, ἐπὶ τὴν οἰκίαν
ἀφίγμεθ' ὄντως τοῦ νέου τοῦτου θεοῦ; (vv. 959-960)

De este modo, se ha producido una interesante resemantización del espacio en virtud de la presencia de un nuevo huésped²⁵. Al pasar por allí el control del universo, Bowie (1993:291) estima que la casa de Crémilo asume las prerrogativas de la *Bulé* y del Olimpo –a los que finalmente reemplaza–, produciendo un desplazamiento direccional de la *pólis* 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 ocupe, la casa de Crémilo resulta centro del "universo", condición que perderá momentos antes del final de la comedia, cuando todos los personajes se dirijan hacia la Acrópolis. Coincidimos con Bowie, en cambio, en la importancia que debe asignársele al vaciamiento de los espacios escénicos latentes. No hay dudas de que con la partida del propio Zeus Salvador (vv. 1189-90),

²⁵ Para THIERY (1986:102) la casa de Crémilo, sin perder su carácter privado, deviene símbolo de toda la ciudad.

el Olimpo pierde su máximo residente. El templo de Zeus, por su parte, también ha quedado vacío con la llegada del sacerdote²⁶.

La sede de la utopía cómica no es tanto la conquista de un lugar desconocido o nuevo, como la transformación de uno ya existente. Esta transformación implica, las más de las veces, la expulsión de los residentes no queridos, que entraña muchas otras el intercambio de espacios entre los personajes. En *Plutos*, por ejemplo, el hombre justo ordena al sicofanta que ocupe su lugar en los baños públicos²⁷. De esta forma se expelle a los malvados que conspiran contra el nuevo orden y se reafirma el cambio de fortuna del delator, que ha pasado al bando de los pobres:

ἔπειτ' ἐκεῖ κορυφαῖος ἐστηκὼς θερου.
Κάγῳ γὰρ εἶχον τὴν στάσιν ταύτην ποτέ. (vv. 951-54)

IMÁGENES DE ESPACIOS SOCIALES

(...) 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. (Übersfeld 1989:111)

El espacio teatral es un lugar donde se representan, transpuestas, las condiciones concretas de la vida de los hombres (Übersfeld 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. 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 (ἑστία), connotan una valencia especial por su función en la ejecución del rito de

²⁶ 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 sicofanta; al menos, desea su empobrecimiento.

²⁷ El baño público es el espacio social que simboliza el lugar de los pobres. Debían acudir allí durante el invierno en busca de protección.

aspersión que la integración sanciona²⁸. Se celebra dentro del hogar, según la costumbre (vv. 790-795)²⁹, en el momento en que la mujer de Crémilo arroja los *καταχύσματα* sobre la cabeza de Plutos como símbolo de fecundidad. Este tipo de ceremonias exige una cuidadosa especificación espacial para su implementación, y el hogar familiar, en este caso el de Crémilo, se carga de poderes religiosos³⁰.

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 ocupaba un lugar preponderante como mediadora entre lo público y lo privado, y el hecho es que los únicos movimientos fuera del hogar reconocen como fin el ingreso a espacios sagrados. Incluso el último desplazamiento de la comedia, la procesión final hacia el *opisthódomos*, es un viaje hacia la Acrópolis, el lugar de los mayores santuarios. El *opisthódomos* era parte del templo de Atenea Polias, sobre la Acrópolis, donde se guardaba el tesoro del Estado³¹. El lugar adecuado para la instalación del dios de la riqueza³².

Examinemos de qué modo se recrean en la comedia estos espacios religiosos de proyección social.

La presencia escénica de Apolo se provoca esencialmente por dos vías. Por un lado, se hace escuchar la voz del oráculo (vv. 41-3), por lo que la divinidad olímpica adquiere una existencia auditiva. A la vez, algunos de los objetos que portan los personajes, como por ejemplo el laurel

²⁸ La integración doméstica de Plutos se realiza cuando éste puede distinguir, nuevamente vidente, a los honestos de los malvados. Esto justifica para la autora la negativa de Plutos a ingresar ciego a la casa de Crémilo.

²⁹ 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' εἰσω κομίσω καταχύσματα / ὥσπερ νεωνίτοισιν ὀφθαλμοῖς ἐγώ), parecen reforzar la idea de la parodia a una práctica social frecuente.

³⁰ 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'" (PARADISO 1987:260).

³¹ Podría interpretarse una identificación simbólica entre el *opisthódomos* y el Hogar Común de la *pólis*. Este último es la suma y quintaesencia de todos los hogares privados, (cf. PARADISO 1987:266). Desde el punto de vista de la integración, el final de la comedia no contradiría los pasos anteriores de la divinidad.

³² El *sch. Rav.* 1193 explica que el *opisthódomos* se encontraba detrás del templo de Atenea Polias y era la parte de la Acrópolis donde se depositaba el tesoro.

(v. 21), funcionan como índices de su figura y trasladan el espacio de la divinidad a la escena cómica. El templo de Asclepio, en cambio, se conforma como un espacio escenográfico narrativo, que ingresa a escena desde la voz y focalización de Carión, el esclavo bromista. Muy probablemente el espectador ateniense identificara geográficamente el santuario, sin embargo nada se informa sobre la localización del mismo, dato que parecería anecdótico para la acción³³.

De modo impreciso, Carión denomina τὸ τέμενος τοῦ θεοῦ (v. 659) y τὸν νεών (v. 741) al lugar donde han trasladado a Plutos; sin embargo antes Crémilo lo había identificado como el lugar de Asclepio: εἰς Ἄσκληπιοῦ (v. 411) y la descripción altamente detallada extiende el universo escénico a través de la palabra e ilustra de qué modo se puede recrear un nuevo espacio en los oídos de los espectadores. Nos detendremos por esto en especificar los componentes semio-lexicales que provocan este efecto expansivo en el relato de Carión.

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 ἴγομεν, v. 656; πρὸς τὸ τέμενος ἦμεν, v. 659; κατακλίναμεν τὸν Πλουτῶν, v. 662; κατακείμεθα, v. 671; οἱ ἐγκατακείμενοι, v. 742.

2. Desde esta nueva posición, desde donde el esclavo ve lo que no estaba permitido³⁴ (gracias a su capa raída), se organiza el espacio del relato con una nueva valencia sémica, polarizada entre el 'arriba' y el

³³ THIERY (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 Epidaurro. Para quienes intenten mensurar el tiempo de la acción de la comedia de acuerdo con rígidos patrones de verosimilitud, sólo el traslado al templo de Zea puede hacerse en un lapso relativamente breve, como para que no exceda los límites de las veinticuatro horas. Sin tomarse este tipo de verosimilitud no preocupaba a los comediógrafos griegos. También SARTORI (1972) sostiene que el templo del Plutos remite icónicamente al templo de Munichia 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.

³⁴ La curación de Asclepio se realizaba por medio del sueño.

'abajo': el dios, Panacea, Yaso y el servidor, de pie; los enfermos y acompañantes, acostados³⁵. La perspectiva posicional del esclavo sobredimensiona la imagen de la divinidad en la imaginación del público. El espacio escenográfico visible establece una geometría de dirección horizontal, el espacio narrativo del 'mensajero' Carión instala temporariamente una relación vertical.

Esta nueva división del espacio se funda además en las siguientes expresiones: ἀναβλέψας ὄρῳ, v. 676; ἀνίσταμαι, v. 683; τὴν χεῖρ' ὑπὲρ, v. 689; ἀνειστήκει, v. 738).

3. La disposición del espacio físico para la curación, de forma circular, también aparece lexicalizada en el relato: περιῆλθε 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 *omphalós* 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 (σιτβάδα, v. 663) y los altares donde se consagran las ofrendas (βωμῶ, v. 660; τοὺς βωμοὺς, v. 679)³⁶.

En el templo de Asclepio, Plutos atraviesa la fase de separación y puesta al margen, indispensables para la integración. La incubación consiste en la separación del enfermo de su espacio habitual y su reubicación en un espacio diferente, caracterizado como sagrado (el *ádyton* del templo de Asclepio). Los 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 nuevo³⁷. Como es

³⁵ 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.

³⁶ La σιτβάς 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 σιτβάς aparece también durante la celebración de muchos otros ritos de pasaje. Ver al respecto PARADISO (1987:261 ss.)

³⁷ SARTORI (1972) brinda datos epigráficos sobre el avance del culto del dios de Epidaurio en Atenas. Estipula el año 420 como la fecha de inicio de la construcción del Asclepion urbano. En *Avispas* 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. Sófocles habría jugado un papel importante en la introducción del culto del dios en Atenas.

el esclavo *bomolókhos* el que relata la curación, muchas de sus afirmaciones pueden ser consideradas irónicas y de este modo 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, que la comedia no ha dejado de lado en momentos de transportar la *pólis* a la escena del teatro.

LA 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 forma parte de las relaciones proxémicas³⁸ e instala una geometría dinámica de los espacios dramáticos. Dadas nuestras limitaciones en lo que respecta al conocimiento de la naturaleza de los movimientos corporales y de los gestos de los actores, codificados muy probablemente de acuerdo con pautas técnicas de actuación, como sería de prever en un teatro de orígenes rituales, el estudio de los factores kinésicos parecería abordar un fenómeno para nosotros del todo inaprehensible³⁹. Sólo sabemos del desplazamiento del coro en formación rectangular, que respondería a los condicionamientos de un movimiento convencionalizado⁴⁰. De todas formas, y en razón de que los movimientos de los personajes sobre el escenario son significativos, nos parece pertinente aportar algunas obser-

³⁸ El término 'proxémico' fue definido por HALL (*The Hidden Dimension*, New York, 1966, citado por ELAM 1980). Se refiere al uso que hace el hombre del espacio como una elaboración especializada de la cultura. 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.

³⁹ Los primeros actores eran los propios poetas, quienes abandonaron gradualmente la actuación a hombres de mayor habilidad para la *performance*. Según las fuentes antiguas, sólo en siglo IV a.C. Polos Inventó el método de actuación. Cf. SLATER (1990) y ARNOTT (1989:83).

⁴⁰ 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 al auditorio (cf. DEARDEN 1976:106).

vaciones al respecto, valiéndonos exclusivamente del diálogo como única fuente en este tema⁴¹.

En primer lugar, advertimos que Plutos –el personaje que le da su nombre a la comedia, sin ser el protagonistas de la misma– organiza la sintaxis espacial directriz de la obra. Su figura ejerce una poderosa fuerza de atracción sobre el resto de los personajes, en consonancia con el rol actancial de objeto que le toca cumplir (recordemos que es el afán de riqueza el que guía las acciones del héroe). Inclusive antes de conocerse su identidad, pero aún más cuando el misterio se revela, Plutos no puede desprenderse de Crémilo y de Carión. Nunca está solo en escena y a medida que la pieza avanza es literalmente rodeado por nuevas figuras que se le acercan no sólo para alabarlo (el hombre justo, el joven amante), sino también para reprocharle y exigirle explicaciones (el sicofanta y la vieja). Vale decir que ejerce una poderosa fuerza centrípeta que genera desplazamientos que ratifican las concepciones que sobre la riqueza han vertido el héroe y su esclavo: “Ἀπαντα τῷ πλουτεῖν γάρ ἐστ’ ὑπήκοα (v. 146).

De manera opuesta, Penía –la Pobreza– ejerce una fuerza centrífuga expulsiva, manifestación del rechazo que su sola presencia produce. Ambas fuerzas, la de los dos personajes alegóricos, se presentan lexicalizadas en el texto de la siguiente manera:

1) Movimiento centrípeta (centro: Plutos): Πλ.] ἀπαλλάχθητον ἀπ’ ἐμοῦ, v. 66; Χρ.] Ἄλλ’ αἶρε ταχέως, v. 71; Πλ.] Μέθεσθέ νῦν μου πρῶτον, v. 75; Πλ.] Ἄφρον 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; Δι.] Πρὸς τὸν θεὸν / ἦκα, vv. 827-8; πρὸς τὸν θεὸν / προσευζόμενος ἦκα, vv. 840-1; ἔρχομαι πρὸς τὸν θεόν, v. 844; Κα.] ἦκεις δῶρα τῷ θεῷ φέρων, v. 849; Δι.] Προσέρχεται γάρ τις κακῶς πράττων ἀνὴρ, v. 861; Κα.] εἰσελήλυθεν / ὁ συκοφάντης, vv. 872-873; Γρ.] ἀφίγμεθ’ ὄντας τοῦ νέου πούτου θεοῦ, v. 960; Ξο.] ἐπ’ αὐτάς τὰς θύρας ἀφίγμενη, v. 962; Χρ.] ἐλήλυθας, v. 966; Γρ.] τὸ μειράκιον τοδὶ προσέρχεται, v. 1038.

2) Movimiento centrífuga (centro: Penía): Πε.] ποῖ ποῖ τί φεύγετον; οὐ μενεῖτον;, v. 417; Βλ.] Ἄναξ Ἄπολλον καὶ θεοί, ποῖ τις φύγη;, v. 438; Χρ.] Ἄλλ’ ἀνδρε δύο γυναῖκα φεύγομεν μίαν;, v. 441; Χρ.] Καὶ πῶς φεύγουσὶ σ’ ἅπαντες;, v. 575.

⁴¹ “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). En razón a lo que aduce TAPLIN, entendemos que las acotaciones escénicas implícitas en los textos que se han conservado responden a la realidad de la *performance*.

El hecho de que estas dos fuerzas se compensen, equilibren y anulen por su dirección contraria, crea notables vínculos solidarios entre ambos personajes. Los opuestos son elementos que se complementan. Desde esta perspectiva se refuerza la poderosa solidaridad que el aspecto físico de ambos personajes genera en razón de su naturaleza decrepita, a causa de la vejez. Por otra parte, el comportamiento proxémico reafirma la argumentación agonal de Penía, quien no se opone a la existencia de Plutos entre los hombres, sino a su propia expulsión de la tierra. Sugiere por esto una suerte de compensación y equilibrio entre la *sophrosýne* que ella engendra y la desmesura a la que Plutos encamina (v. 564).

Otro paradigma espacial de funcionamiento binario se establece a partir de las primeras palabras del esclavo que destacan muy especialmente la importancia del papel del conductor o guía y los requisitos mínimos que debe cumplir quien lleva a cabo esta función. La ceguera de Plutos, por ejemplo, lo hace inepto para guiar la caminata del amo⁴². El presupuesto que fundamenta las quejas de Carión queda expuesto a manera de *gnome* en el v. 15:

Οἱ γὰρ βλέποντες τοῖς τυφλοῖς 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 movibilidades son significativas en el proceso semiótico de la comedia. Cuando Crémilo toma las riendas de la acción, en el momento en que Plutos 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 / αὐτὸν τ' ἄγειν τὸν Πλουτὸν (...) (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 sim-

⁴² ὅστις ἀκολουθεῖ κατόπιν ἀνθρώπου τυφλοῦ (v. 13), ἀκολουθεῖ (v. 16).

bólica del triunfo y de la reconquista del poder.

Οἱ δ' ἠκολούθουν κατόπιν ἐστεφανωμένοι (v. 757)

Suponemos que la procesión final hacia la Acrópolis estaba encabezada por Plutos. Delante de él sólo iría el sacerdote, con las antorchas (v. 1195).

Las relaciones entre los personajes secundarios también exponen diversos desplazamientos. Ya hemos comentado el intercambio de lugar entre el hombre justo y el delator, 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 involuntaria⁴³. El joven no quiere permanecer donde ella está. Se opone al ingreso conjunto a la casa de Crémilo. Con movimientos escénicos exagerados, esta repulsión produciría comicidad.

Νε.] Τῷ θεῷ γούν βούλομαι
 ἐλθῶν ἀναθεῖναι πὺς στεφάνους τούσδ' οὖς ἔχω.
 Χρ.] Ἐγὼ δέ γ' αὐτῷ καὶ φράσαι τι βούλομαι.
 Νε.] Ἐγὼ δέ γ' οὐκ εἴσειμι. (vv. 1088-91)

Las relaciones dinámicas de los personajes durante 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 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, queda aún más ciego:

(...) εἶτ' ὄξει διέμενος Σφηττίῳ
 κατέπλασεν αὐτοῦ τὰ βλέφαρ' ἐκστρέψας (...) (v. 720-1)
 καὶ πρῶτα μὲν δὴ τῆς κεφαλῆς ἐφήψατο,

⁴³ En este sentido se asemeja a Penía, igualmente anciana.

ἔπειτα καθαρὸν ἡμιτύβιον λαβὼν
τὰ βλέφαρα περιέψησεν. (...) (vv. 728-730)

Sin duda, esta ceremonia ritual que trae aparejada el contacto físico construye una distancia nueva con respecto a la divinidad, sobre todo si se la compara con la distante religión olímpica⁴⁴. Los alcances de esta proximidad escapan a nuestro estudio.

Entre los numerosos interrogantes que el tratamiento del desplazamiento escénico de los personajes plantea, no ha escapado a la crítica especializada la problemática del aprovechamiento del espacio escénico, específicamente de las dos *éisodoi*⁴⁵ como vías de acceso a la *orkhestra*. Tradicionalmente se ha afirmado que en el teatro de Dioniso la *éisodos* 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) otorga a la izquierda el valor simbólico de significar "venant de l'étranger" (p. 88)⁴⁶. Una puesta en escena de la pieza bien podría utilizar las *éisodoi* connotativamente, para subrayar emociones, manifestar ideologías, predeterminar a los personajes. Por ejemplo: los malvados podrían ingresar por un lado y los buenos por otro. Por otra parte, si cada pasillo tiene asignada 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? No podemos dar una respuesta conclusiva en este aspecto.

⁴⁴ "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 ZAIMMAN & SCHMITT PANTEL 1992:14).

⁴⁵ El término 'párodos' se usa tardíamente en el sentido de entrada lateral del teatro. Aristófanes utiliza el término *éisodos* (cf. 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).

⁴⁶ 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 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 sicofanta. No sabemos si la indefinición obedece voluntariamente a una decisión de los editores.

CONCEPCIONES SOBRE EL ESPACIO

'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)

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, por el contrario, se integran de manera significativa al sentido de la misma. El desenvolvimiento de la acción dramática demuestra que la ubicación en el espacio correcto resulta primordial. Observamos, por ejemplo, que Crémilo consigue enriquecerse sólo cuando el dios ingresa a su casa. Por otra parte, Plutos logra su sanación porque es transportado al templo de Asclepio y recostado específicamente sobre el *ádyton*. Por último, la obra concluye con la instalación de Plutos en el *opisthódomos* de la Acrópolis.

A través del personaje de Plutos se expresa en la obra una valoración positiva de la permanencia y del espacio propio. El dios manifiesta su incomodidad para con los 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 ἐκάστωτ' ἄλλοτριαν πάνυ (vv. 234-235)

En otro pasaje enfatiza la inadecuación del espacio subterráneo, a través de la triple repetición de *κατά* en un mismo verso, reforzando la idea de un lugar impropio, sin salida:

Πλ.] εὐθὺς κατώρυξέν με κατὰ τῆς γῆς κάτω (v. 238)

Con el mismo descontento recuerda cómo es arrojado puertas afuera.

Πλ.] γυμνὸς θύραζ' ἐξέπεσον ἐν ἀκαρεῖ χρόνῳ. (v. 244)

Θύραζε puede relacionarse semánticamente con *θυραῖος*, voz que

designa entre los griegos a alguien ajeno a la propia familia, con lo que se enfatiza la incomodidad de lo ajeno⁴⁷.

Parecería que para Plutos su ceguera no constituye el dolor más grande. Son los condicionamientos que ella le impone los que convierten su existencia en una condena, signada al permanente vagabundeo, el tropiezo y el movimiento sin rumbo: *προσπαίοντα περινοστέϊν* (v. 121), *περινοστέϊ* (v. 494).

El preverbio *περί*, del verbo *περινοστέω*, implica un desplazamiento sin fin ni finalidad. La idea del *nóstos* (regreso), por su 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. Como bien observa Padel (1995), 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 divino⁴⁸. Así lo, 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 identities express the atopic pain of his untethered wandering. (Padel 1995:108)

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

⁴⁷ Sólo quien está dentro de la casa considera *θύραζε* como el exterior (PARADISO 1987:253).

⁴⁸ PADEL (1995). La autora cita a Homero, *Odisea* 17.578; Esquilo, *Agamenón* v. 1282, *Coéforas*, v. 1042; Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 50, 746; Eurípides, *Heraclidas*, v. 224. El destino de Belerofón, Ío y Orestes son tres ejemplos paradigmáticos de este tipo de castigo. Trata especialmente el vagabundeo asociado con la locura, tema de su libro.

positivas que esto sugiere para un griego antiguo⁴⁹.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El estudio de la problemática del espacio no se limita al análisis de la geometría de los lugares físicos o de las relaciones humanas. Los objetos que pueblan el escenario también forman parte de la espacialización de la comedia. Aunque la amplitud del tema exija ciertamente un tratamiento especial, quizá convenga que expongamnos algunas observaciones en este desarrollo.

Si exceptuamos los objetos que forman parte de la vestimenta y las golosinas de los enamorados que porta la vieja (vv. 995-996, 999), el resto de ellos se inscribe en un mismo paradigma, el ritual: las guimaldas que cubren la cabeza de Crémilo y Carión (v. 21), el joven amante (vv. 1041, 1088-9) y los seguidores de Plutos (v. 757); la olla, con parte de la carne que se usó en el sacrificio en el templo de Apolo (v. 227) y la que lleva la vieja canéfora en la procesión final (v. 1052); la antorcha que identifica al joven como un parrandista (v. 1194) y los *katakhy smata* o conjunto de golosinas utilizados para la integración doméstica (v. 789). La práctica de rituales formaba parte de la vida cotidiana de los griegos y era fácilmente separable del resto de sus actividades, al punto de que los instrumentos del rito no difieren de los utensilios domésticos.

Cabría destacar todavía dos particularidades en este tema. Bien podría pensarse que, en el marco de la arquitectura de la Acrópolis, la instauración de Plutos en el *opisthódomos* como guardián de los tesoros del estado se llevara a cabo bajo la forma de una estatua. La 'objetividad' del personaje deviene en primera instancia de su carácter alegórico: entre otras cosas, refiere los bienes que representan la riqueza (vv. 171-2, v. 238, vv. 243-4) y de ese modo perdería por completo su perfil humano-divino.

Por otro lado, aunque no es frecuente considerar el cuerpo del comediante como un objeto en sí mismo, cuando se llama la atención

⁴⁹ Podríamos todavía apuntar dos o tres datos anecdóticos de la especialización de la lengua, característica que comparten las retóricas de todos los idiomas. Una expresión como *κατὰ χάραξ* (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.

sobre alguna de sus partes, puede presentarse el caso del "cuerpo convertido en objeto"⁵⁰. En *Plutos*, la mención de los ojos, con preferencia los del dios de la riqueza, aunque no los únicos, resulta una tematización frecuente. Es más que obvio que en ellos se centra el destino de la totalidad de los personajes del drama. Alcanzan por momentos una independencia tal que hasta llega a hablarse de "ojos recién comprados" (νεωνήτοισιν ὀφθαλμοῖς, v. 769)⁵¹.

Del mismo modo, en la escena de corte erótico que protagonizan la vieja y su joven amante, el cuerpo de la anciana se desmembra en la charla cínica y burlona de sus interlocutores. La referencia a las manos (χείρ, v. 1018), la piel (χρoιά, v. 1020), la mirada (βλέμμα, v. 1022), los dientes (ὀδοῖς, v. 1057), una muela (γομφῖος, v. 1059), el afeitado del rostro (ψιμύθιον, v. 1064), las apugas (ῥντίς, ῥάκος, vv. 1051, 1065), los pechos (πῑθοί, v. 1067) hacen hincapié en el estado deplorable del cuerpo de la vieja.

A lo largo de estas líneas hemos tratado de destacar el valor sémico del espacio teatral que no puede dejarse de lado sin desmedro de la riqueza significativa de la obra. Bien podría afirmarse que esta comedia habla a través de sus espacios. En tanto la escena representa el lugar privado por antonomasia (la casa), el diálogo recupera también espacios públicos, como los templos. Estos últimos conforman una unidad con los objetos rituales que los personajes portan o nombran en su discurso, en correspondencia con el rol cohesivo que mito y religión juegan en la comunidad helénica de los s. IV y V.

Los personajes, por su parte, guardan relaciones estrechas con los lugares que habitan. Al estar en constante movimiento, la dirección de cada uno de sus desplazamientos porta significaciones. En primera instancia, suelen ser coherentes con las interrelaciones que las funciones actanciales organizan. El estudio de la proxernia pone de relieve la naturaleza opuesta de las fuerzas de Penía y Plutos, que, en conjunto, se anulan y equilibran. En su relación con los espacios escénicos, en su actitud hacia el movimiento y en su valoración de las actitudes espacia-

⁵⁰ El mismo fenómeno sucede con la vestimenta. En esos casos, GROTON (1991:20) ha utilizado la expresión "costumes-turned-props".

⁵¹ Sobre los ojos recayó el castigo de Zeus y sobre los ojos recae 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. Los griegos llamaban la atención sobre el aspecto de los ojos; "ojos legañosos" era una forma habitual de desprestigio y burla (cf. Plutos 581).

les en general, los personajes también comunican algo de su 'psicología'. Pero eso no es todo. Concepciones culturales como la permanencia, el vagabundeo, el *óikos*, lo privado, se reflejan y se confirman en el desarrollo de la trama. El espacio resulta uno de los temas privilegiados de la comedia, tan importante como puede serlo la economía o la ética⁵².

La delimitación de los espacios parece ser una preocupación que entronca con los ritos ancestrales. La experiencia de la teatralidad griega, lejos de ahondar en esta diferenciación, borra barreras y favorece 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 a los espectadores a los quehaceres de todos los días, a las charlas de los mercados, los discursos de la Asamblea o las cortes, al ajetreteado 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. La disposición espacial particular del teatro griego, al aire libre, contamina espacios escénicos y extraescénicos y genera una práctica y experiencia teatral muy distinta a la de nuestros días⁵³.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- 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.
 BIEBER, M. (1961²) *The history of Greek and Roman Theatre*, Princeton.
 BOVES NAVES, M. (1987) *Semiología de la obra dramática*, Madrid.
 BOWE, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
 BRUIT ZIDMAN, L. & SCHMITT PANTEL, P. (1992) *Religion in the Ancient Greek City*, Cambridge.

⁵² Plutos también plantea otras problemáticas no señaladas, como la diferenciación entre los movimientos libres y los comandados, que evidencian los lazos de poder.

⁵³ Incluso espectadores y actores ingresaban por los mismos corredores y, aunque los lugares estaban delimitados entre *orkhéstra* y *théatron*, 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 presente para los actores. Así pues, aquellos que actuaban y también los que observaban estaban directamente relacionados unos con otros, formando una unidad, que representa la unidad de la *pólis* griega en un evento cultural y socio-político.

- COULON, V. & VAN DAELE, H. (1954) *Aristophane: L'assemblée des femmes - Ploutos*, Paris.
- CSAPO, E. & SLATER, W. (1995) *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- DE MARINIS, M. (1993) *The Semiotics of Performance*, Bloomington-Indianapolis (Título original: *Semiotica del teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*, 1982, Milano).
- DEARDEN, C. W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.
- DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
- ELAM, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York.
- 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.
- GARLAN, Y. (1993) "El militar", en VERNANT, J. P. (ed.) *El hombre griego*, Madrid (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- GOLDHILL, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
- GREEN, J. R. (1994) *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York.
- GROTON, A. H. (1990) "Wreaths and Rags in Aristophanes' *Plutus*", *CJ* 86; 16-22.
- PADEL, R. (1990) "Making Space Speak", en WINKLER, J. J. & ZETLIN, 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).
- PARADISO, A. (1987) "Le rite du passage du *Ploutos* d'Aristophane", *Metis* II; 249-67.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1927) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- (1953) *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford.
- REDFIELD, J. (1993) "El hombre y la vida doméstica", en VERNANT, J. P. (ed.) *El hombre griego*, Madrid (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- SARTORI, F. (1972) "Aristofane e il culto attico di Asclepio", *AA.Pat.* 85; 363-78.
- SCOLNICOV, H. (1987) "Theatre Space, Theatrical Space, and the Theatrical Space Without", en REDMOND, J. (ed.) *Themes in Drama. The theatrical Space*, Cambridge.
- SLATER, N. (1990) "The Idea of the Actor", en WINKLER, J. J. & ZETLIN, F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton (NJ); 385-95.
- 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.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.

- ÜBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid (Título original: *Lire le Théâtre*).
- VERNANT, J. P. (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona. (Título original: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965).
- WEBSTER, T.B.L. (1970?) *Greek Theatre Production*, London.
- WILES, D. (1987) "Reading Greek Performance", *G&R* 34; 136-54.
- WINKLER, J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.) (1990) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, (NJ).