

UNA COMEDIA *POLYCHRÓNICA*: JUEGOS DE LA TEMPORALIDAD EN *PLUTOS* DE ARISTÓFANES

CLAUDIA N. FERNANDEZ*
UNLP/UBA CONICET
Universidad Nacional de la Plata

RESUMEN: *El género cómico antiguo maneja con extrema libertad el desarrollo temporal de su intriga. En Plutos de Aristófanes, el entramado de las diferentes temporalidades, es decir, de las diferentes percepciones temporales en el seno del drama, confirma dicha libertad y contribuye a la construcción de los sentidos contradictorios de la pieza. Termina imponiéndose, sin embargo, el tiempo utópico de la época de Cronos, con lo cual la comedia expresa la desilusión del autor que no encuentra otro consuelo que el no-tiempo del mito.*

PALABRAS CLAVE: *Aristófanes; Plutos; tiempo.*

There is no time without speech (Julia Kristeva, 1986).

Las cuestiones atinentes al estudio del tiempo en la narrativa¹ – ya sea en lo que respecta al desarrollo temporal de la fábula (la construcción de los tiempos de la intriga) o las imágenes y percepciones temporales en el seno de una obra – obligan siempre al planteo de interrogantes que desbordan los límites de la filolo-

* Professora Doutora da Área de Grego na Faculdade de humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad nacional de la Plata e Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET)

¹ Entendemos los conceptos de “narrativa” o “narración” en un sentido amplio, lo que nos permite hablar de narrativa dramática, pictórica, escultórica, sin restringir su aplicación al género épico.

gía o la teoría literaria para desviarnos a problemáticas específicas de otras áreas del conocimiento, como las de la psicología, la filosofía o la antropología. Esta circunstancia es la consecuencia lógica de la extrema complejidad del tema y la misma insta a imponer lindes a un objeto de estudio cuya amplitud promueve ciertamente la formulación de las relaciones más variadas. Por tal motivo, en nuestro análisis de *Plutos*, la última comedia conservada de Aristófanes, nos circunscribiremos a enfocar las diversas concepciones del tiempo cuyas imágenes juegan en los sentidos de la pieza; esto es, investigar acerca de la noción de la “temporalidad”, acerca del tiempo según es concebido, experimentado o representado en la obra (Csapo & Miller, 1998).² A partir de un marco descriptivo que pueda dar cuenta de una suerte de tipología de las temporalidades, especularemos sobre la ingerencia de estas variables en una interpretación global de la pieza, y evaluaremos, además, en qué medida *Plutos* responde, en este aspecto, a las expectativas usuales del género cómico antiguo.

1. Tiempo de la acción/tiempo de la representación

Conviene comenzar señalando lo muy obvio: la comedia ática no es estrictamente un ejemplo de literatura. Muy difícilmente pudo haber sido pensada para la lectura pública o privada. Con seguridad, su primer destinatario era el público ateniense, el de las Dionisias o las Leneas, competente a menudo en esto de participar en el teatro y juez inapelable de los éxitos o fracasos de un autor. Por esta simple razón, el texto dramático, sólo uno de los tantos componentes del espectáculo teatral, se encuentra inserto en un discurrir temporal – el tiempo escénico real – que interfiere en la percepción del tiempo de la ficción de la fábula dramática. Ambas temporalidades, la de la representación (tiempo del espectáculo) y la del tiempo representado (imagen de la diacronía dentro de la ficción teatral) se refuerzan mutuamente.³ De hecho el dramaturgo se vale de las convenciones de la *performance* teatral para señalar pausas o progresiones en la ficción dramatizada. Sería del todo deseable, en razón de la situación que acabamos de plantear, ponde-

² “All arts shapes time, through narrative (or its absence), through the ordering of narrated events, through the choice and treatment of subjects, in the medium and circumstances of performance, or in the manner it interpellates the historical consciousness of its consumers” (Csapo & Miller, 1998, p. 87).

³ Sobre el entrecruzamiento de ambas nociones temporales, ver Ubersfeld (1989) y Pavis (2000).

rar esta suerte de imbricación entre el tiempo escénico y el tiempo del drama. Sin embargo, cuando se trata de teatro antiguo, este aspecto puntual de la temporalidad permanece la más de las veces oculto, y todo intento por reconstruir la representación virtual de una pieza deberá sostenerse sobre el resbaladizo terreno de las hipótesis. Pensemos que para cronometrar la duración de una representación cómica antigua no es suficiente contar con el dato cierto del exacto número de versos en una comedia, si al mismo tiempo desconocemos otros factores que implican también un desarrollo temporal determinado. Estamos aludiendo al tipo de actuación y sus demandas temporales, por ejemplo, o al lapso requerido por las escenas sin parlamento, no siempre consignadas en los manuscritos.⁴

Como estamos hablando además de un teatro al aire libre, otro dato se torna trascendente: el momento concreto del día en el que la representación dramática se llevó a cabo. Podría producirse, en tal sentido, otro caso distinto de interferencia temporal, la incidencia del tiempo físico extrateatral en el tiempo ficcional de la escena. Sobre esta hipótesis, por ejemplo, se monta la propuesta de Slater (1997) de entender la primera escena de *Asambleístas* – donde la protagonista apostrofa paródicamente una lámpara – como una notable muestra de la habilidad del comediógrafo por transformar una desventaja natural en un acierto cómico. Slater repara en la posición inaugural que le ha tocado en suerte a la comedia, en la serie de cinco que debían representarse ese mismo día, dato que la propia obra brinda en el verso 1154. Entendida de este modo, la escena en cuestión pasa por ser una muestra del modo en que la realidad física de la producción moldea el significado dramático. La lámpara que transportaba el comediante servía efectivamente para iluminar su paso en el todavía oscuro amanecer ateniense. Este toque de realidad, según interpreta Slater, potencia paradójicamente la ficcionalidad del texto.⁵

⁴ No obstante lo cual, McLeish (1980), por ejemplo, ofrece una propuesta en tal sentido, especulando sobre el tiempo de la representación teatral de *Avispas*, sobre la base de las demandas actorales.

⁵ No hay un acuerdo crítico acerca del orden de la representación de las comedias durante los festivales teatrales. Hay quienes sostienen que las cinco comedias se llevaban a cabo durante los cinco días, luego de las *performances* trágicas y no consecutivamente durante un único día como supone Slater. Al respecto ver Pickard-Cambridge (1953). El aprovechamiento del tiempo físico real como dispositivo dramático ya fue señalado también para el caso de la escena inaugural del *Agamenón* de Esquilo. La señal del fuego que observa el vigía encontraría su referente real en el movimiento ascendente del sol sobre el horizonte (Slater, 1997, nota 7). Arnott (1989, p. 157ss.), por su parte, observa una fusión del tiempo ficcional de la obra con el real de la audiencia.

El tiempo dramático en *Plutos*

Tradicionalmente se da por sentado que la comedia que nos ocupa, *Plutos*, representa – junto con *Asambleístas* – un caso particular dentro de la producción aristofánica. Las más de las veces esta pieza ha sido encasillada como una obra menor dentro de la carrera del comediógrafo, como el producto de un talento desfalleciente, fruto, además, de una época signada por el fracaso de las aspiraciones imperialistas de Atenas. Acorralada por estos parámetros fatalistas, sus notas más particulares fueron consideradas evidencias de la natural descomposición del género cómico antiguo en su camino hacia la estructura equilibrada de la comedia nueva. Lo que bien podría haber sido juzgado como experimentación, fue interpretado, en cambio, como decadencia. No es éste el momento de poner en tela de juicios todos y cada uno de los elementos que han hecho de *Plutos* un exponente de “comedia media”: la reducida participación del coro, la ausencia de la parábasis, el protagonismo del esclavo, la universalidad de su temática, la disminuida obscenidad y la desaparición casi total de la invectiva personal.⁶ Permítasenos aquí al menos enunciar nuestras dudas al respecto y, en esa dirección, evaluaremos las imágenes temporales que la obra construye a fin de examinar su manejo del tiempo en relación con los parámetros tradicionales del género.

Los datos de los que disponemos acerca de la *performance* de *Plutos*, llevada a cabo en el año 388, son extremadamente escasos.⁷ De hecho desconocemos en cuál de los dos festivales fue presentada, su orden en la serie de las representaciones teatrales y toda información acerca del éxito o fracaso de su intervención en el certamen. De más está decir que, dada esta situación, resulta del todo imposible especular sobre la relación entre el tiempo físico de los espectadores y el tiempo ficcional de la pieza. Ni siquiera disponemos de la totalidad de los versos, ya que sabemos de la existencia de *intermezzi* corales consignados en los manuscritos con la palabra XOPOY, pero ignoramos el alcance de dichas actuaciones.⁸ Esta circunstancia impone que el análisis de la temporalidad se restrinja exclusivamente

⁶ Hemos emitido nuestra opinión al respecto en Fernández (2002).

⁷ Fueron oponentes en la competición Aristodemo, Nicofón y Alceo. *Plutos* es la última comedia representada por Aristófanes; con posterioridad su hijo Áraro fue el encargado de producir otras dos obras de su autoría, Cócalo y Eolosción. Veinte años antes, en el 408, había llevado a la escena otra pieza con el mismo título, pero es imposible determinar en qué medida la segunda versión es reescritura de la primera.

⁸ En el *Venetus*, la palabra COROU aparece entre los versos 321-2, 626-7, 769-70 y 801-2. Los manuscritos bizantinos registran participaciones corales también entre los versos

al examen del tiempo de la ficción – o tiempo dramático –, según se revela en los informantes temporales inscriptos en el texto, aunque no únicamente los explícitos, sino también los signos indirectos, como puede ser la mudanza del vestuario o la manifestación de las experiencias inmediatas del cambio en los personajes.

Sucede que el tiempo, a diferencia de los otros signos teatrales, carece de un significante propio. El tiempo necesita valerse principalmente de los significantes lingüísticos y espaciales para manifestarse. Precisamente esta estrecha correspondencia entre el tiempo y el espacio ha dado origen a una categoría nueva de análisis, el *cronotopo*, neologismo creado por M. Bajtín para dar cuenta de esa “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas en la literatura” (1991, p. 237). No se trata solo de que los elementos del tiempo se revelan en el espacio sino de que el espacio también es entendido y medido a través del tiempo. Bajtín concentró su mirada en los cronotopos novelísticos, pero, como categoría de estudio, el cronotopo puede determinarse para cualquiera de los géneros literarios, sobre todo para los altamente convencionales.⁹

Desde esa perspectiva de análisis resulta muy productivo determinar cómo los cronotopos relativos a la tragedia y a la comedia de la Atenas clásica se oponen de modo tal que el tratamiento del tiempo y del espacio puede conformarse como un rasgo de identidad genérica. Bastará con recordar que la escena trágica concentra su mirada en un interior no visto, direccionalmente el centro de la escena, generando una tensión dialéctica entre los hechos que ocurren puertas afuera y los que se desarrollan adentro (Padel 1990).¹⁰ La comedia, en cambio, se mueve con una fuerza de dirección contraria a la trágica. En tanto 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,

958-9 y 1096-7; serían casos de interludios que separan escenas ejemplificadoras. Handley (1979), por su parte, propone incluir una última participación coral entre los versos 1170-1. Aceptamos todas ellas como válidas, al respecto ver nuestra fundamentación en Fernández (2002, p. 44ss.).

⁹ Es que “el género y sus variantes se determinan por el cronotopo”, afirma Bajtín (1991, p. 238).

¹⁰ Padel (1990) ha llamado la atención sobre la sintaxis espacial trágica, donde la oposición de un espacio abierto y un espacio cerrado funciona de manera semejante a la oposición de otros espacios, psicológicos y culturales, individuales y sociales. En la tragedia 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.

expansionista. Los héroes cómicos salen de sus hogares, como en *Lysístrata*, están de viaje como en *Ranas*, *Aves* o la misma *Plutos*, invaden espacios alejados e incluso ajenos, como el ámbito de los dioses, en *Pax*, 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. Ciertamente el alcance y el rango de la acción cómica es más expansivo que el de la tragedia y es lícito suponer, por lo tanto, que los requerimientos escénicos fueran más complejos. En tal sentido, la comedia antigua parece demandar casi siempre una localización múltiple. Sin embargo, esta necesidad es del todo aparente, porque “lo que las palabras pueden crear, las palabras pueden destruir” (Arnott, 1989, p. 140). En la comedia el argumento dicta el decorado y la escena constantemente se recrea a sí misma adaptándose a las necesidades de la acción.

La extrema libertad de la comedia para desplazarse hacia lugares alejados y/o fantásticos encuentra su correlato en el también libre manejo del tiempo. En tanto la tragedia obedece a la lógica del desarrollo del tiempo cronológico, inclusive acotado a un lapso no superior a las veinticuatro horas; la comedia, en cambio, aparenta haberse liberado de las constricciones de las leyes del tiempo “real”, por lo que su acción inmediata sucede muchas veces en un lapso temporal inespecífico.¹¹ Como bien ha señalado Taplin (1986):

(...) Aristophanic comedy seems free to shift around in time and place. (...) It is doubtful whether tragedy ever admits explicit lapses of time without the departure of the chorus (p. 165).¹²

Recurrentemente se apunta a esta falta de coherencia espacial o temporal en el género cómico antiguo, instancia que se pone en evidencia en la falta de rigor de los desplazamientos de los personajes de un lugar a otro y de un momento para otro (Thiercy, 1986, p. 121).¹³ Sin embargo, aun en esos casos, el desarrollo tem-

¹¹ Aun cuando se cuestione la validez de la observación aristotélica sobre la adecuación de la tragedia a la “unidad de tiempo” (*Poética* 1149b), comedia y tragedia no parecen obedecer a las mismas expectativas en lo referente al desenvolvimiento de sus tiempos dramáticos.

¹² En la misma dirección asevera Lowe (1988, p. 40): “With dramatic time (...) Old Comedy is uninhibited by pressure towards consistency and naturalism”.

¹³ Cf. también, Händel (1963, p. 221-3), Landfester (1977, p. 210ss.), Slater (1987), entre otros.

poral respeta un encadenamiento secuencial de sus hechos semejante al de la tragedia, sólo que de manera explícita se sitúa al margen de una cuantificación de tipo realista, de modo que una guerra y una cena pueden durar exactamente el mismo tiempo. Pensemos, si no, en el alejamiento de Lámaco y Diceópolis en *Acarnienses* (1142, 1190 y 1198), cuyo regreso es casi simultáneo.¹⁴ El público puede tener la impresión de que la acción no dura más que algunas horas, pero no es éste un dato sobre el cual el diálogo ofrezca una información certera y cuidadosa.¹⁵ Recientemente Silk (2000) vinculó el carácter discontinuo e irreal del tiempo de la comedia con la estética propia del género que recrea un mundo ficcional ajeno, según su criterio, a una relación estable con la Atenas contemporánea.¹⁶

Examinemos ahora, pues, si el desarrollo temporal de la ficción en *Plutos* responde a la impronta del género cómico antiguo que hemos señalado a manera de regla, es decir, la libre manipulación del tiempo dramático.

2. Tiempo cronológico vs. tiempo mágico

El desenvolvimiento de la acción en *Plutos* da la impresión de un progreso sostenido, de una lógica lineal de causas y efectos, sin perceptibles lagunas temporales. Desde el encuentro del anciano dios de la riqueza, ciego y decrepito, hasta la consumación de la utopía por medio de su curación, la obra recorre un lapso de poco más de veinticuatro horas. Esta información surge del propio diálogo. Sabe-

¹⁴ Este ejemplo es comentado por Dearden (1976, p. 42), junto con otro episodio también de *Acarnienses*, como el de la partida y el regreso de Anfiteo a Esparta en unas cincuenta líneas (133-175).

¹⁵ Thiery (1986, p. 130) observa que Aristófanes no precisa casi nunca el transcurso del tiempo, sino que, por el contrario, distrae la atención del espectador sobre esta cuestión. Sin embargo, se esfuerza por demostrar que todas las comedias, con la sola excepción de *Lysistrata*, se desenvuelven en un lapso no superior a las veinticuatro horas. La búsqueda de lo que Thiery llama “coherencia temporal” no nos parece pertinente en el caso de la comedia antigua. Inclusive hasta podría discutirse como un principio rector de la tragedia (ver Arnott, 1989, Cap. 5).

¹⁶ Silk (2000) también repara en el choque entre un tiempo discontinuo y un tiempo lógico en el seno de la comedia: “If, then, we say that Aristophanic comedy is outside any temporal order to the extent that it is discontinuous and non realist, we must also say that in large part it has accommodated itself to the logic of time –and that, no doubt, from the many clashes and discrepancies between this logic and its opposite a good deal of humour derives”. (p. 271)

mos que la práctica ritual de la incubación por medio de la cual Plutos recupera su vista se realiza durante toda una noche (τὴν νύχθ' ὄλην, 773)¹⁷, y es dable suponer que se trata de la noche inmediatamente posterior al día en que el héroe Crémilo y su esclavo Carión se han topado con Plutos a la salida del templo de Apolo, en Delfos. Para esta curación los personajes han debido desplazarse hacia el *Asclepieion*,¹⁸ el único movimiento que demanda un lapso temporal significativo, y por el que se produce una quiebra en el hilo de la acción, situada simétricamente hacia mitad de la pieza.¹⁹ La actuación del coro entre los versos 626-627 cubre sobre la escena este tiempo escénico (viaje de ida y vuelta y estada en el templo). Es frecuente que el coro, tanto en la comedia como en la tragedia, cumpla, como en este caso, la función de producir un efecto de continuidad, una sensación de proporción directa entre la duración concreta y la referida. Sólo que el borramiento de las rupturas temporales en busca de la unidad puede abarcar en la comedia lapsos de disímil duración. En *Caballeros*, por ejemplo, el coro tiene a su cargo la parábasis (498ss.) mientras el salchichero presenta su caso en el *bouleuterion*. En *Lysistrata*, para citar otro ejemplo, la serie de escenas que se suceden luego de la intervención coral en la parábasis (706ss.) hace suponer el transcurso de varios días.²⁰ En la tragedia, por el contrario, las lagunas temporales cubiertas por las odas corales implican siempre un tiempo mucho más breve. Como si ella tolerara en menor medida que la comedia las interrupciones que atentan contra la continuidad de una acción comprimida.

De todos modos, en *Plutos*, el hiato temporal implicado por la acción extraescénica que acabamos de puntualizar es inmediatamente recuperado por la *rhexis angeliké* de Carión (653ss.), una pieza antológica en su género. El mensajero narra con extremo detalle todos los acontecimientos que han sucedido, desde el traslado del dios, su arribo y reclinación en el templo hasta su curación por medio

¹⁷ Citamos por la edición de Coulon (1923-1930).

¹⁸ 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 Epidauro. Sólo el traslado al templo de Zea puede hacerse en un lapso relativamente breve. También Sartori (1972) había estipulado que el templo del *Plutos* remite icónicamente al templo de *Municchia* en el Pireo. La mención del mar (656), entonces, debe tomarse como un dato fidedigno de su cercanía. La certeza de la ubicación geográfica del referente habría sido relevante si pudiéramos conocer las imágenes, opiniones y connotaciones que un templo u otro suscitaban en la mente de los espectadores.

¹⁹ Una opinión diferente ofrece Thiery (1986, p. 136ss.), quien consigna tres rupturas temporales correspondientes a tres participaciones corales: 626-7, 801-2, 1096-7.

²⁰ El esposo de Mirrine concretamente cuantifica este tiempo en ocho días (880-1).

del sueño, en un estricto orden temporal que se discursiviza a través de los conectores temporales *Πρώτον/πρώτα, ἔπειτα, μετὰ τοῦτο/μετὰ ταῦτα*, los que vinculan paratácticamente los hechos. El progreso está marcado por la sucesión de un nuevo día, que es también simbólicamente el nacimiento de un nuevo reino donde Plutos vidente visitará a todos los hombres honestos.

Οἱ δὲ ἑκατακείμενοι παρ' αὐτῷ πῶς δοκεῖς
τὸν Πλοῦτον ἠσπάζοντο καὶ τὴν νύχθ' ὄλην
ἔρηγόρεσαν, ἕως διέλαμψεν ἡμέρα. (742-4).

Cómo crees que los que estaban reclinados junto a él
saludaban a Plutos y *durante toda la noche*
se quedaron despiertos, hasta que *el día empezó a brillar*.

El progreso determinado por días y por noches, como el que registra el esclavo Carión en su minucioso informe, al igual que la mención de meses, estaciones y años, inscriben la diacronía de las acciones en una gráfica lineal, de variables cuantitativas, discriminando, además, pasado, presente y futuro. Podríamos citar otros ejemplos de esta imagen de la duración temporal en otros pasajes de la comedia. Para los que suponen que la temporalidad sigue un modelo de desarrollo evolucionista, estos ejemplos exponen una visión abstracta del tiempo y, por lo tanto, más sutil y sofisticada que la del primitivo tiempo cualitativo:²¹ Penía recuerda los “muchos años” que ha vivido con los protagonistas (*Πενία μὲν οὖν ἡ σφῶν ξυνοικῶ πόλλ' ἔτη*, 437), los ricos envían comida “cada mes” a los dioses (*Φησὶ ... πλουτοῦντας δεῖπνον κατὰ μῆν' ἀποπέμπειν*, 596), el hombre justo tiritó durante “trece años” bajo la misma capa (*ἑρρίγωσ' ἔτη τριακαίδεκα*, 846), pasó “el invierno” con las mismas sandalias (*ταῦτα συνεχειμάζετο*, 847), y “desde el alba” recibía Hermes las ofrendas de las taberneras, cuando Plutos estaba ciego (*Πρότερον γὰρ εἶχον ἄν, παρὰ ταῖς καπηλίσι / πάντ' ἀγάθ' ἔωθεν εὐθύς, οἰνοῦτταν μέλι, / ἰσχάδας, ...*, 1120-2).

Que no ha pasado más de un día entre los malos y los buenos tiempos termina confirmándose con el arribo de los primeros visitantes o *alazones*. Recor-

²¹ Las teorías evolucionistas suponen un progreso en las concepciones del tiempo, desde las míticas a las nociones conceptuales. “Evolutionists suppose that real time –their time – is implied, abstract, progressive, linear, homogenous, and absolute” (Csapo & Miller, 1998, p. 91). El tradicional trabajo de Fränkel (1955) sobre la temporalidad griega sería un ejemplo de esta posición crítica.

demostramos que a partir de la consumación de la utopía se suceden una serie de escenas que ilustran las consecuencias de la instauración del nuevo orden (823 ss.). Para ello Crémilo recibe las visitas sucesivas de un hombre justo, seguido inmediatamente por un sicofanta, a continuación arriba una vieja y su joven amante y, por último, Hermes y un sacerdote de Zeus dan por terminado el desfile. El sicofanta, por ejemplo, se asombra de ver al justo con lujosa vestimenta cuando el día anterior llevaba una capa gastada (Ἐχθρὸς δὲ ἔχοντα ἑδὸν σὲ ἐὼ τριβώνιον, 882) y más adelante la vieja avala en su discurso el mismo transcurso temporal.²²

Estos personajes vienen a reforzar la idea de una fractura entre los viejos y los nuevos tiempos. Cada uno dice “su tiempo” y cuenta, para ello, su historia personal escindida en la polaridad de un “antes” y un “después”, lexicalizada en los adverbios πρότερον y νῦν de los versos 825, 1120, 1123, 1182 y τότε del verso 1178.

Los pasajes hasta ahora consignados, como puede observarse, producen la ilusión de un tiempo dramático realista y responden a una concentración temporal que se asemeja en mucho a la articulación del tiempo trágico. Pensemos que en un tiempo comprimido que sirve a las necesidades de la acción dramática – sólo en un día – Crémilo logra resolver una situación crítica en los órdenes individual y social.²³

Pero el transcurso de las acciones ordenado por la lógica, la razón y la causalidad cronológica arriba apuntadas no explica el desarrollo de los hechos de la comedia en su totalidad. Dos momentos decisivos de crisis en el desarrollo de la narrativa escapan a la mimesis realista de la progresiva duración temporal. Ellos son el instante mismo de la curación de Plutos y el enriquecimiento de la casa de Crémilo. Ambas acciones ocurren fuera de la escena, pero en virtud de su trascendencia en la intriga son recuperadas en sendos espacios narrativos de la pieza. Como ya hemos comentado, Plutos recupera la vista a través de la incubación en el templo de Asclepio, a todas luces un hecho prodigioso. El criado burlón, encargado de contar a su patrona lo que ha visto, escoge una imagen por cierto recurrente para señalar los tiempos vertiginosos del milagro:

²² Cf. v. 1046, que comentaremos más adelante.

²³ Recordemos que Crémilo consulta el oráculo de Apolo preocupado por la pobreza a la que la honradez condenaba a su hijo. Pero la solución, no otra cosa que la riqueza, termina alcanzando a todos los hombres honestos. Que la bonanza llegue a absolutamente todos, como dan por supuesto algunas líneas de la comedia (1178), es motivo de discusión. Con seguridad el sicofanta se ha empobrecido y el sacerdote se acerca a lo de Crémilo protestando por el mismo motivo.

Καὶ πρίν σε κοτύλας ἐπιεῖ ν οἴνου δέκα,
ὁ Πλούτος, ὦ δέσποιν*, ἀνειστήκει βλέπων. (737-8)²⁴

*Y antes de que tú empines diez jarritos de vino,
señora, Plutos se levantó mirando.*

La extrema rapidez en la consumación de los hechos también se deja ver en el otro de los momentos consignados, cuando se hace efectivo el cambio de fortuna del protagonista, materializado en la transformación de los bienes del *oikos*, en momentos en que el coro ocupa el escenario entre los versos 801-2. El enriquecimiento de Crémilo coincide con el ingreso de Plutos al hogar y el espectador conoce lo que allí ha sucedido nuevamente por las dotes discursivas del esclavo Carión, quien, cual *ekkyklema*, pone al descubierto el interior de la *skene* ante la audiencia (802-22). La magnitud de la mudanza reside no sólo en el giro de la metamorfosis – el arca se ha llenado de harina, las ánforas de vino, los muebles se han vuelto de oro y plata, etc. –, sino también en la rapidez de la misma. Los adverbios *ἐαπίνης* (336, 339), *ἐαίφνης* (347) y *αὐτίκα* (353) llaman la atención sobre este tiempo milagroso, grado cero de la temporalidad. Los dos casos aludidos manipulan el transcurso temporal produciendo su anulación. Todo sucede en un abrir y cerrar de ojos. Llamaremos “tiempo mágico” a este tiempo de los hechos milagrosos.

También los *alazones* declaran explícitamente la incompatibilidad de juzgar con las leyes de la lógica el desenvolvimiento del tiempo mágico que se ha infiltrado en la narrativa de la comedia. Esta serie de visitantes, en los que ya hemos reparado por su papel de ponderar la duración de la progresión temporal en términos cuantitativos convencionales, es entrevistada alternativamente por Crémilo y por Carión en escenas autocontenidas claramente delimitadas por las actuaciones del coro entre los versos 958-9, 1096-7 y 1170-1. Dichas intervenciones no enmascaran los efectos de un hiato temporal. Por el contrario, aunque los sucesivos encuentros no se vinculan entre sí secuencialmente, es decir no se implican unos a otros, de todos modos se suceden con relación de proceso.

¿Cuánto duran estas visitas? El texto no puede revelarlo con mayor certeza. Se producen en un lapso no mayor que el que tarda en asarse la carne que se prepara dentro de la casa, parte del rito de la comensalía que certifica la abundancia a causa de la nueva riqueza. Hacia el verso 819, el esclavo sale expulsado de la

²⁴ Ver también v. 746.

casa porque el humo del sacrificio en el interior le “muerde los párpados” (820). Casi cien líneas más adelante el delator huele desesperado la carne asada (893-4), y Hermes, ya muy cerca del final de la comedia, pide una parte de la carne que todavía se está cocinando dentro (1136-8).²⁵

La mención reiterada a este sacrificio, cuya concreción no implica el transcurso de más de algunas horas, obra como referencia efectiva para cronometrar la progresión cronológica. Corrobora en la mente de los espectadores la percepción de un *continuum* narrativo que engarza las diferentes escenas desde la mitad de la comedia hasta el mismísimo final. Se refuerzan, por ende, las informaciones temporales de los personajes, que han subrayado las discrepancias entre el “ayer” y el “ahora”. Sin embargo, se trata de un lapso temporal demasiado breve para explicar en términos de verosimilitud cronológica algunos de los hechos que también se suceden en esta segunda parte de la obra. Por ejemplo, cómo explicar la hambruna de Hermes, a punto de claudicar en estado de inanición por la falta de sacrificios y la desesperanzada situación del sacerdote también indefenso porque los hombres no honran más a Zeus con ofrendas. Se genera una fuerte contraposición entre los informantes temporales del diálogo y la temporalidad inscripta en los sucesos del drama. El hecho no es sorprendente si lo enmarcamos dentro de la extrema libertad del género cómico para expresar su dinámica temporal. No obstante lo cual – y esto nos parece clave –, no debe pensarse que el tiempo mágico libera a la comedia de los cálculos y mediciones del tiempo físico, a la manera de un relato fantástico. Más bien se trata de la coexistencia de dos temporalidades que se contradicen en el ejercicio de sus fuerzas.

Este entrecruzamiento es experimentado de igual modo por los personajes del drama y no sólo por los espectadores. El comediógrafo explota el absurdo creado por la situación para el comentario jocoso y el juego humorístico. La riqueza milagrosa socava la conciencia del discurrir temporal de las figuras de la pieza, insertas ahora en una sociedad cuyos parámetros convencionales se han trastocado. El joven inexplicablemente enriquecido expone esta desconcertante percepción de tiempos contradictorios, pues debe enfrentarse por vez primera con una amante para él repentinamente vieja y decrepita.

²⁵ La magnitud del sacrificio también es ilustrativa de la bonanza. Primeramente se hace alusión a un cerdo, un macho cabrío y un carnero coronado (820); el delator habla de “gran cantidad de trozos de pescado y carne asada” (894).

NE. Ἔοικε διὰ πολλοῦ χρόνου σ' ἑορακέναι.

ΓΡ. Ποίου χρόνου, ταλάνταθ', ὅς παρ' εἰοὶ χθ'ς ἦν; (1045-1046)

Joven: Parece que te hubiera visto hace *mucho tiempo*.

Vieja: ¿Mucho tiempo, desgraciado, que *ayer* estuviste conmigo?²⁶

El joven expresa la imagen un tiempo “subjetivo”, una impresión de la duración individual, no obstante siempre ligada a la costumbres y hábitos culturales. Habría otros ejemplos para citar de “tiempos subjetivos”, como cuando Blesidemo no puede creer que su amigo se haya enriquecido tan rápidamente (335ss.), o cuando la mujer de Crémilo considera larga la espera en el hogar (πάλλαι, 642), aguardando a su marido y a Plutos.²⁷

3. Tiempo utópico vs. tiempo histórico

Toda imagen temporal expone en su concepción, a la par de una concepción cronométrica, una percepción de tipo ideológica. La temporalidad, a su modo, expresa también una determinada escala de valores, de creencias, y de ideas sociales. Esta dimensión ideológica es la que se pone de manifiesto en la estructuración temporal de los géneros literarios. Veamos un poco más en detalle este nuevo significado temporal que planteamos.

El éxito del héroe cómico consiste en transformar la situación coyuntural que lo acucia en un estado de beneplácito personal y/o comunitario. Este logro ha sido equiparado con la concreción de una utopía, entendida en un sentido amplio como la obtención de un paraíso mitológico (*eutopía*), una tierra de “ninguna parte” (*outopía*), que termina finalmente suplantando el mundo real.²⁸ La utopía, sin

²⁶ Cf. también v. 1043: *πολιὰ γεγένησαι ταχύ γε, νῆ τὸν οὐρανόν*. (“Por cierto has encanecido rápidamente, por el cielo”).

²⁷ Podrán encontrarse otros ejemplos en los versos 98, 257, 261.

²⁸ 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 la que se le reconoce a *Plutos* la categoría de utopía irónica (Rau 1984) o social (Ehrenberg 1951²). Una propuesta muy

embargo, no sólo instala la comedia en “otro lugar”, sino también en “otro tiempo”.²⁹ Y en él detenemos nuestra mirada, pues ese tiempo puede ser tanto un futuro, en el que las preocupaciones y contradicciones del presente desaparezcan, o puede ser un pasado, en el que las dificultades del presente todavía no hayan surgido.³⁰ Hubbard (1995) ha calificado ambas proyecciones con el rótulo de fantasías arcádicas o utópicas propiamente dichas, según se proyecten hacia una u otra dirección. La comedia aristofánica ha sabido recorrer los dos caminos. Cuando la utopía tiene como finalidad la restauración de un orden preexistente, hay una clara alusión al modelo mítico de la Edad de Oro.³¹ Y el reino instaurado por *Plutos* sigue el recorrido de este último modelo. Varios son los datos que ayudan a confirmarlo: por un lado la breve descripción de la milagrosa transformación de la casa de Crémilo subraya la abundancia de bienes – sobre todo los de la mesa – en la misma línea en que otros fragmentos cómicos describen la abundancia de comida y bebida que inunda fantásticamente la superficie de la tierra – lo que luego se dio en llamar el país de Cockaigne.³² Este tiempo mítico de la abundancia, típico de la Edad de Oro, implica, reiteramos, un recorrido hacia el pasado, hacia un tiempo originario y, por tanto, inverso al futuro.³³ Por otro lado, que el recorrido de la

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, 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. Creemos que *Plutos* ofrece reparos a este modelo. Si bien los sacrificios a los dioses tradicionales desaparece, el ritual sigue vigente.

²⁹ En este sentido, Reckford (1987, p. 98) compara la estructura de la comedia con la del cuento de hadas (“Fairy tales”) que transporta al lector a “Othertime” y “Otherplace”.

³⁰ Cf. Hubbard (1997), quien en vistas de estos recorridos temporales opuestos discierne entre las verdaderas utopías, donde la polis es reinventada, y las fantasías arcádicas o edénicas que proponen en cambio una resurrección de la vieja Atenas.

³¹ “(...) chaque pièce étant fondée sur une idée utopique qui provoque le retour dans le présent d’un ‘petit âge d’or’ spontané” (Carrière 1979, p. 111, n.1). Sobre el mito de las Edades, cf. Hesíodo, *Theogonía* 109-126.

³² El mismo motivo en *Ploutoi* de Cratino (160E), fr. 14-15E de Crates, fr.1E de Telecleides, fr. 130E de Ferécates, etc.

³³ Este mismo recorrido “en reversa” experimentan los héroes cómicos al final rejuvenecidos, como Filocleón (*Avispas*), por ejemplo.

utopía constituye en *Plutos* una regresión queda ratificado por la historia personal del dios de la riqueza. La imagen alegórica tradicional de un Plutos ciego, a manos de Aristófanes se convierte en una buena razón para la crítica a un Zeus injusto. Antes las cosas eran de otro modo, cuando Plutos vidente se acercaba sólo a los sabios y los honestos (186ss.). Sin embargo Zeus, por envidia, los privó de tan merecida riqueza castigando al dios con la ceguera y el vagabundeo, situación que viene a justificar su trato con los perversos –los únicos ricos de la Atenas de la época.³⁴ En consecuencia, la recuperación de la vista por parte de Plutos es emblemática del itinerario de la utopía, que vuelve a instaurar el cuadro de situación de un *illo tempore*. También como Plutos, los hombres honestos recuperan con la vista del dios un bien perdido. El futuro, por decirlo de algún modo, reproduce el pasado. En este desarrollo, *Plutos* narra la historia de un regreso, direccionalidad cifrada en el preverbo *ἀνά* del verbo *ἀναβλέπω*, (95) o en expresiones adverbiales como el *ὡσπερ πρότερον* (“como antes”, 402) cuyo uso relaciona insistentemente el futuro de los personajes con una vuelta a la fecundidad de los tiempos dorados. En ese recorrido, Plutos puede perfectamente ser equiparado con Cronos.

Cabe reparar en que el tiempo utópico es un tiempo mítico ajeno a la cotidianeidad del espectador. Plantea una regresión que se vincula estrechamente con la ideología conservadora del género cómico antiguo que siempre ve el pasado como algo bueno. Por tal motivo, podríamos sostener que la riqueza de los hombres honrados que la obra plantea como salida al tiempo de crisis, no debe leerse como el programa de una política radical innovadora, sino más bien como la instauración de un modelo del pasado, aunque no de un pasado histórico, sino mítico y original.³⁵

Sin embargo, no podemos olvidarnos que, destinado a ser parte de la enunciación teatral, el tiempo específico del drama es esencialmente el tiempo del presente. Las acciones que ejecutan los actores se presentan como eventos con-

³⁴ Plutos es una reconocida divinidad preolímpica de reconocida existencia literaria, constatada a partir de Hesíodo (*Teogonía* 969 ss.). Hijo de Deméter, se vincula, entonces con la abundancia agrícola y de esta forma se le concede la responsabilidad de dispensar la prosperidad a los mortales. De su ceguera dan testimonio Hipponax (29D) y Timocreón (5D).

³⁵ El tiempo de la utopía ejerce el mismo poder liberador que el tiempo del “carnaval” bajtiniano, en la medida en que transgrede e invierte los parámetros de la vida cotidiana de los personajes al liberarlos de las opresiones de la pobreza.

temporáneos y se desarrollan en el mismo tiempo en que viven actores y público. Por esta razón el discurso teatral es altamente denso en deícticos. El espacio escénico es un “aquí” y el tiempo escénico es un “ahora”. No obstante lo cual, tragedia y comedia generan en sus espectadores percepciones distintas de ese tiempo referido. La tragedia, sin perder esa noción de la simultaneidad, presenta hechos que han ocurrido en un pasado mítico-heroico. Los prestigiosos héroes del mito forman parte integral del sistema del discurso trágico y en virtud de este hecho el género se asocia incuestionablemente con la universalidad y la intemporalidad.³⁶ Es claro que nadie puede negar las innumerables referencias al mundo contemporáneo en el seno de la tragedia, muestras de la permeabilidad del género a los problemas cívicos de la *polis* del siglo V, pero estas referencias, según ha demostrado Easterling (1985), nunca transgreden los límites que impone el control del universo épico: podrá la tragedia hablar de escritura, pero no mencionará “libros” (*biblia*), podrá hablar de oro y de plata, pero no de óbolos ni de dracmas.

En este aspecto, la comedia, en cambio, se presenta como el género del presente absoluto. El tiempo de la ficción coincide con el presente del espectador, se inscribe dentro de una relación de simultaneidad con su audiencia, y resultaría algo remanido mencionar las huellas de época inscriptas en la comedia de Aristófanes: pueblan su universo ciudadanos famosos, políticos, filósofos y artistas, cada una de las instituciones democráticas, los valores, los prejuicios y las creencias del momento. La realidad histórica se instala en la comedia, de modo que la fábula remite permanentemente a algo fuera de ella misma.

Con respecto a *Plutos*, se ha observado con insistencia el carácter “atópico” de la pieza, habida cuenta de las escasas menciones a personalidades y sucesos de la época.³⁷ Sin embargo, todos y cada uno de sus personajes son exponentes de la Atenas clásica. Reparemos en el sicofanta, por ejemplo, aunque un tipo cómico con antecedentes literarios, no puede dejar de ser considerado un tipo social de la

³⁶ Silk (2000) subraya esta oposición a nivel de la temporalidad entre los géneros “elevados” en general y la comedia, en particular: “(...) high lyric, epic, and tragedy (...) are timelessly appropriate, like the timeless truths of myth and – ultimately – metaphysics themselves”. (p. 203).

³⁷ El fenómeno fue estudiado meticulosamente por Dillon (1987). Por nuestra parte, entendemos que no debe sobredimensionarse la importancia y el alcance de la invectiva personal en la comedia antigua, por lo demás, sólo estuvo en el centro de la acción en *Caballeros* y *Nubes* y a partir de *Avispas* se observa una notable disminución de la burla y la sátira individual.

polis ateniense; o en lugares como el *opisthodomos*,³⁸ adonde Plutos finalmente es trasladado, un espacio que podía efectivamente ser señalado por el gesto de los actores, ya que el teatro se situaba a las espaldas de la Acrópolis. Estas referencias deícticas integran ciertamente la ficción del drama al mundo de todos los días. Lo que viene a significar que los cronotopos externos e internos tienden a confundirse. Las mismas consideraciones valen para la mención de individuos que podrían encontrarse en la audiencia, como Patroclo, “el que nunca se bañó desde que nació” (84), o Pánfilo (175) o Agirrio (176), Filónides (179) o Dexinico (800), para citar algunos de los nombres que se mentan en escena. El último, inclusive, es invitado a ponerse de pie para atrapar algunos higos (800-1).

En ese mismo marco, la situación crítica que preocupa al héroe cómico y que normalmente propulsa la acción de la comedia promueve una resolución inmediata que coincide con el “hoy” (τῆμερον) de personajes y espectadores. Y Crémilo lo expone claramente en su pedido a Plutos:

Εἶσω μετ' ἐοῦ δεῦρ' εἶσιθ'. ἡ γὰρ οἰκία
αὕτη ἔστιν ἣν δεῖ χρημάτων σε τῆμερον
μεστὴν ποῆσαι καὶ δικαίως κἀδίκως. (231-2)³⁹

Dentro conmigo ven aquí. Esta es la casa
que hoy debes colmar de riquezas
con justicia o sin ella.

Ese hoy es también un *kairos*, que no puede esperar y no debe evitarse. El esclavo Carión convoca a los campesinos compañeros del amo a compartir las riquezas con estas palabras: ἴτ', ἐκονεῖ τε, σπεύδεθ', ὡς ὁ καιρὸς οὐχὶ μέλλει, ἀλλ' ἔστ' ἐ' αὐτῆς τῆς ἀκμῆς (“Venid, apresuraos, daos prisa, porque la oportunidad no se demora, sino que está en su plenitud”, 255-6). Es posible relacionar esta misma percepción que destaca la singularidad de la ocasión, con la abundancia de órdenes y reclamos de acciones que deben ejecutarse rápidamente. Generalmente son los adverbios los que refieren este ritmo de acción vertiginoso: ταχύ (57), ταχέως (75, 644, 832, 874, 926), θάττον (620), τάχιστα (653), εἰάφνης

³⁸ El *opisthodomos* se encontraba en la Acrópolis, detrás del templo de Atenea Polias y era el lugar donde se depositaba el tesoro.

³⁹ Cf. también vv. 946-7 en boca del sicofanta: “Aunque sea un inútil yo hoy (t>meron) haré castigar a ese dios poderoso”.

(353), ἀὐτίκα (432, 942, 1191). El mismo efecto logran los imperativos de ἀνύω (229, 412, 607, 648,) y σπεύδω (255, 414). En todos los casos termina por exaltarse el instante, el ahora (νῦν, ἤδη). Esta aceleración de los tiempos no se resigna ni siquiera en el final de la pieza. Cuando la utopía ya ha sido consumada – y no habría por lo tanto el imperativo de las urgencias – se vuelve sin embargo a enfatizar la necesidad de ejecutar con rapidez el traslado de Plutos hacia el *opisthodomos* (1191).⁴⁰

Es en el s. V. cuando el *kairos* comienza a asociarse con un significado predominantemente temporal. Csapo y Miller (1998) observan que para esta época el *kairos* está orientado hacia el momento concreto y se encuentra asociado con las decisiones humanas y la acción: “Kairos captures the act of decision and intensity of the briefest possible moment” (p. 103). Por lo tanto, se perfila como la manifestación más precisa de lo que ellos denominan “tiempo democrático”, aquel que privilegia el momento presente, característico de las deliberaciones públicas inclinadas siempre hacia las condiciones futuras. Este “tiempo democrático” es una derivación del “tiempo político” de Meier (1988), implicado en la experiencia de la deliberación colectiva de las cortes y la Asamblea, responde también a la lógica progresiva de la causa y el efecto, y da cuenta de la confianza del ciudadano ateniense en conducir su destino. Para referirnos a este tipo de percepción temporal de acuerdo con su manifestación en el género cómico antiguo preferimos hablar de “tiempo histórico”. Histórico en un doble sentido. Por un lado articula los hechos en el discursar histórico de un proyecto, el del héroe cómico y, al mismo tiempo, por estar permeado por el contexto histórico-social de la época. La temporalidad histórica surge como una respuesta antagónica a la concepción del tiempo aristocrático, que enfatiza el pasado y representa la ideología dominante del período arcaico y el tiempo religioso. El tiempo inscripto en la Edad de Oro es una vertiente del tiempo aristocrático. Para los griegos la historia, en cambio, es historia contemporánea – pensemos en Tucídides, por ejemplo – y en ese sentido usamos el término.

⁴⁰ Hemos consignado solo algunos ejemplos. Podrían duplicarse si computamos también las órdenes negadas: “No te demoréis”, por ejemplo.

⁴¹ *Ion*, vv. 787-8: XO. Ὅτῳ ξυναντήσειεν ἐκ θεοῦ συθεις / πρώτῳ πόσις σός, παῖδ' ἔδωκ' ἀντῷ θεός. *Ion* (“Al primero que encontraba tu esposo al salir de lo del dios, se lo dio como hijo”). 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, sobre este tema ver Smith (1989).

3. Tiempo trágico

Hemos ya advertido que los géneros conciben la temporalidad de modo peculiar acorde con la relación que se establece entre el texto y sus destinatarios, el mundo representado y el contexto histórico-cultural, todo lo cual opera en la selección, distorsión y énfasis de la totalidad de los valores involucrados en la producción y en la recepción de las piezas. En tal sentido parece ser una opinión consensuada el hecho de que el género trágico haya nacido en el momento en que la conciencia del tiempo llega a su pleno desarrollo (de Romilly, 1971, p. 10). Como se sabe, la acción trágica se concentra en el “día trágico”, momento climático que precipita el desastre o ayuda a evitarlo (Csapo & Miller, 1998).

La comedia, por su parte, también incorpora el tiempo trágico cada vez que la tragedia se inscribe como material de segunda mano en pasajes de corte paródico. *Plutos* en particular, como ha resultado de nuestro análisis, demuestra tener algo de la brevedad y densidad del tiempo trágico en su apelación a la urgencia y su hincapié en lo decisivo del momento en que las acciones se efectúan. Pero creemos ver otro rasgo decisivo del tiempo trágico cada vez que se instala la expectativa hacia un futuro cifrado en las premoniciones o anticipaciones como las que prevé un oráculo, un componente típico del argumento de tragedia. *Plutos* precisamente construye el mismísimo comienzo de la pieza sobre la base de las palabras oraculares del Apolo délfico, las que retoman y transcontextualizan en clave paratrágica el oráculo que para Xutos también Apolo pronuncia en la tragedia eurípidea *Ión*.⁴¹

En *Plutos* es Crémilo el que escucha al dios. Desvelado por la injusta distribución de la riqueza que condena a la pobreza a todos los hombres honestos, interroga a Apolo acerca del futuro de su único hijo. Al igual que Xutos, Crémilo recibe por toda respuesta la enigmática orden de seguir al primero que encuentre:

ὄτῳ ξυναντήσασαιμι πρῶτον ἐίων,
 ἐέλευε τούτου μὴ μεθίεσθαι μ' ἔτι,
 πείθειν δ' ἑαυτῷ ξυνακολουθεῖν οἴκαδε. *Plutos* (41-3)

al primero que encontrara cuando saliera
 me ordenó que ya no abandonara
 y lo persuadiera a que me acompañase a casa.

Quiso la “suerte” que ese primer hombre fuera el dios de la riqueza, Plutos, cuya apariencia de viejo andrajoso deja perplejo al crédulo de Crémilo, y ofuscado al sagaz de Carión, quien pone en tela de juicio no sólo la forma en que debe

entenderse el oráculo sino también la infalibilidad del Apolo Pitio. Las palabras oraculares resultan pues el punto de partida de la comedia y otorgan, por lo tanto, el sello de una fatalidad irreversible a la serie de acontecimientos que se suceden.⁴² En la tragedia *Ion*, en cambio, el oráculo desencadena el punto culminante ya avanzada la acción. De todos modos, antes o después, ese peso de lo inevitable resulta un rasgo propio de la atmósfera trágica. Muy a menudo el día se torna “trágico” precisamente por hacer efectivo lo que había sido anticipado por premoniciones, videncias u oráculos. Esta parodia a la dimensión trágica del tiempo, a nuestro entender, no se pierde de vista con el discurrir de la trama; por el contrario, Crémilo insiste en la incidencia divina en los hechos terrenales y por ende subraya la fatalidad de lo pronosticado. Repara en que todo irá bien sólo si la divinidad así lo quiere:

(...) ἦν θεὸς θέλη (347)
 (...) si un dios quiere.

(...) ἦν θεοὶ θέλωσι (...) (405)
 (...) si los dioses quieren (...)

Por otro lado, cabe mencionar que las palabras del citado oráculo remiten a la casualidad que implica siempre la situación de un encuentro, y el encuentro es precisamente una de las formas esenciales de la manifestación de la necesidad (Bajtín, 1991). Ha sido uno de los motivos tradicionales más fecundos en la historia de la literatura, y el mismo Bajtín ha destacado, en relación con su cronotopismo, que “en todo encuentro (...) la definición temporal (al mismo tiempo) es inseparable de la definición espacial (en el mismo lugar)” (1991, p. 249). Esta sincronización básica del encuentro se enfatiza en nuestra comedia a nivel léxico, en las en las dos frases verbales introducidas por *συν* que, en el enunciado de Apolo, refieren las acciones que pondrán en contacto al protagonista con el dios ciego (*συναντάω*, *συνακολουθέω*). El encuentro se vincula, asimismo, con otro motivo literario también muy recurrente, el motivo del viaje, que no es otra cosa que un discurrir temporo-espacial. Crémilo y Carión están regresando de Delfos cuando la comedia empieza. El encuentro con el dios, pues, simboliza el carácter ineludible de lo que anuncia el oráculo.

⁴² El oráculo, la profecía, las predicciones, las visiones, las adivinaciones, forman una parte esencial del mito y por ende de la tragedia, y son responsables de ese sentimiento de irreversibilidad típicamente trágico.

Algunas conclusiones

Los que de una u otra forma han frecuentado el teatro de Aristófanes – filólogos, directores escénicos, espectadores, lectores en general – saben del carácter esquivo de sus comedias para expresar un mensaje claro y unívoco. La producción aristofánica no cesa de dar pie a interpretaciones variadas y controvertidas entre sí. *Plutos* puede considerarse un ejemplo paradigmático de esta tendencia, y por este motivo ha sido calificada por los críticos de enigmática e intrigante (Sommerstein, 1984). Si nos atenemos a las opiniones vertidas por sus comentaristas, habría en principio dos cuestiones esenciales relativas a su interpretación. Por un lado, entender si su propuesta revolucionaria debe ser leída como un mensaje político serio o como un mero ejemplo del escapismo típico de la fantasía ilimitada del género, es decir ponderar la viabilidad del cambio. Por otro lado, si considerar el universo utópico que instaura el orden maquinado por Crémilo como un cambio socio-económico radical basado en la justa distribución de los bienes, o una solución conservadora, reaccionaria, que sólo intenta mantener una situación de *statu quo*, que implica además el enaltecimiento de los valores del pasado aristocrático, es decir evaluar la ideología de la propuesta. Hay nombres para asignar a cada una de estas lecturas. En tanto los “irónicos”, Flashar (1975) por ejemplo, han basado sus interpretaciones en la certeza del carácter absurdo del plan de Crémilo, lo que sugeriría a los espectadores cuán lejos de la realidad se inscribe su designio utópico, otros como Sommerstein (1984) han reconocido en el final de la comedia un incentivo para estimular efectivamente el cambio en la situación social de la Atenas de comienzos del s. IV.⁴³ De modo semejante, David (1984) reconoce un mensaje serio en esta comedia, el de dar coraje a los espectadores, presentándoles la esperanza de que todavía es posible vivir una vida honesta y decente, juicio en parte similar al de Olson, para quien la obra tendría la finalidad de desviar los resentimientos de los pobres a través de la fantasía de la concreción utópica. McGlew (1997), en cambio, encuentra que la pieza es incapaz de ofrecer una solución constructiva. Mayoritariamente se ha tildado la estrategia del *Plutos* de “conservadora”, en razón de invocar un proyecto que termina con la recreación de la idílica abundancia de la época de Cronos; tal es el caso de la propuesta interpretativa de Konstan y Dillon (1981).

⁴³ En su “Introducción” a la edición de *Plutos*, Sommerstein (2001) sostiene una opinión más moderada y reconoce un cambio de opinión en su postura.

¿Qué puede aportar el análisis de la temporalidad a la interpretación de la pieza? Nuestro trabajo ha planteado una tipología presuntiva de las concepciones temporales que juegan un rol en la trama de la pieza. Sin duda no es esta una taxonomía exhaustiva, ni puede considerarse una meta de investigación en sí misma. Por el contrario, ha sido nuestra intención poner de relieve la implicancia ideológica de cada una de las percepciones temporales recogidas en nuestra lectura, como un modo de destacar en qué medida la pieza cómica se hace eco de las problemáticas de su contexto social. Pero lo mismo puede decirse de manera inversa. Vale decir, conjeturar de qué modo la comedia, como expresión artística típica de la sociedad democrática ateniense, deja su impronta en el debate de las ideas de la época. Las expresiones de la temporalidad que hemos delimitado representan todas ellas tendencias axiológicas muchas veces opuestas que son la consecuencia lógica de un momento atravesado por cambios, crisis y tensiones que no llegan a resolverse satisfactoriamente. En nuestro desarrollo hemos recogido estas ideas en pares antagónicos, a fin de demostrar cómo pugnan entre sí para imponerse, en tanto “conviven” en la pieza generando esa típica sensación de ambigüedad que parece propiciar el género cómico.⁴⁴ Por ejemplo, observamos cómo se privilegia el “efecto de realidad”, provocando una sensación de continuidad a través del borramiento de las rupturas temporales (algo si se quiere más típico de la tragedia), en sintonía con una cronología compuesta de sucesiones. Inclusive se narra en *analepsis*⁴⁵ aquello que sucede en el único caso de fractura temporal, por lo que el espectador tiene en sus manos la información de absolutamente todo lo ocurrido en el tiempo de la narrativa dramática. No obstante lo cual, esta serie temporal de relaciones causales progresivas pierde su grado de verosimilitud con la concreción de hechos milagrosos que expresan también su propio tiempo, el tiempo mágico de las transformaciones prodigiosas. La percepción del cambio constituye una de las modalidades de experimentar el devenir temporal y, en esta pieza, los cambios milagrosos parecen condensar el transcurso del tiempo en el instante, anulando la percepción de la duración, principio básico de la diacronía. Las discordancias temporales que en otras comedias se provocan a partir de los desplazamientos de los personajes hacia lugares imaginarios o espacios distantes en tiempos incongruentemente breves o simplemente ignorados, se ge-

⁴⁴ “The unsettling possibility of taking words otherwise constantly introduces in Aristophanic drama a playful uncertainty (Goldhill, 1991, p. 213).

⁴⁵ Término propuesto por Genette (1989) para referirse a *raccontos* narrativos, en franca oposición a la *prolepsis*.

nera en esta obra a partir de la naturaleza misma de los hechos narrados, igualmente fantásticos. La determinación de la relación espacio-tiempo como la que planteamos en un comienzo nos enfrenta con un cronotopismo del tipo “disociado”: un tiempo que puede escapar a las leyes de la lógica inserto en coordenadas espaciales realistas o verosímiles.

Por otro lado, el tiempo que hemos llamado “histórico”, manifiesto en el proceder de los personajes, situaciones y otros datos de la época – relacionado obviamente con una secuencialidad cronológica como la arriba planteada –, entabla duelo con el tiempo utópico, ya que la transformación propuesta por Crémilo inscribe un itinerario de regreso a la Edad de Oro. Bien podría hablarse de mitificación del tiempo histórico, proceso inverso a la historización del mito que muchas veces se observa en la tragedia. Como hemos notado, esa transformación no incumbe al espacio, que permanece inalterable. Sobre la base de esta reflexión, adquiere sentido, entonces, hablar de una *ouchronía* (o *euchronía*), en lugar de utopía, pues el tiempo ideal, atemporal y eterno del mito, implicado en la circularidad del mito hesiódico de las edades, se ve proyectado sobre los espacios realistas del drama. Y Crémilo confirmaría esta presunción al plantear que su revolución va a durar para siempre, es decir, colocándola al margen de un devenir temporal:

ἦν μὲν κατορθώσωμεν, εἶδ' ἔρχεται ἄεί. (350)

Si procedemos en forma conveniente, nos irá bien *para siempre*.

Concluimos, pues, que, en vista de la compleja trama que entreteje la articulación de las variadas y superpuestas concepciones del tiempo, *Plutos* está todavía muy lejos de la secuenciación realista de la comedia menandrea. En este punto, al menos, la comedia parece mantenerse fiel a los parámetros del género cómico en su etapa antigua. Por otra parte, las disímiles concepciones de las temporalidades podrían ser juzgadas como propulsoras de las contradictorias interpretaciones que la obra alienta. Sin embargo, que invocar la multivocidad del discurso literario resulta muchas veces una solución cómoda de la crítica a la hora de relacionar, ponderar y jerarquizar los elementos discriminados en el análisis. Hemos afirmado que el enfrentamiento entre la diversas nociones temporales es también, a su modo, un choque de fuerzas y, como en toda disputa, hay vencedores y vencidos. Con frecuencia, desde las primeras líneas, la comedia antigua evoca sobre la escena la realidad socio-histórica del momento. Una crisis coyuntural de la Atenas de la época resulta entonces el motor de la trama – ya sea ésta una guerra, la corrupción

de los políticos, el afán litigante del ciudadano ateniense o la extrema pobreza. También a menudo se termina suplantando esa realidad por un estado de beneplácito utópico ciertamente todavía no realizado en la época, en algunos casos del todo irrealizable,⁴⁶ como la concreción de la paz – privada o popular-, la transformación del *demos* en un “joven” sagaz, o la presencia de ciudadanos conscientes de la manipulación de los políticos.

El tiempo utópico de *Plutos*, que parece prevalecer en el final de la comedia, se aleja de la realidad cotidiana repudiando enfáticamente el tiempo que Meier (1988) designó como “político” y que Csapo y Miller (1998) prefirieron denominar “democrático”, es decir, el tiempo que implica la experiencia temporal de la deliberación colectiva.⁴⁷ La observación se funda en la expulsión del sicofanta, quien simboliza la abolición de las instituciones democráticas, tanto de la Asamblea y como del Consejo (948-950). Esta repulsión a la política del momento no tiene como finalidad, sin embargo, la exaltación de un pasado glorioso, el de la Atenas imperial, dominadora de los Persas, como se sugiere en otras comedias, *Caballeros* o *Lisístrata*, para citar algunos ejemplos. En *Plutos* se propone efectivamente un regreso, pero hacia un tiempo inmemorial tanto para personajes como espectadores, el tiempo de la abundancia típica de la Edad de Oro. Y Penía, que es una representante del tiempo “histórico”, advierte que el proyecto de Crémilo entraña esta inmersión en el tiempo “mítico”, por lo que lo acusa a él y a su amigo Blepsidemo de tener “los pensamientos con legañas del tiempo de Cronos”:

Ἐλλῆ, ὃ Κρονικαῖς λήμοις ὄντως λημῶντες τὰς φρένας ἄμφο
(581)

En tal sentido, podemos afirmar que *Plutos* no expone ya las ideas conservadoras del autor, varias veces enfrentado a la democracia más radical, a los demagogos corruptos y a las ansias belicistas de los atenienses. Si juzgamos por el modo en que se resuelve la crisis en *Plutos*, la comedia representa más bien la expresión de la desilusión del autor, desilusión que sólo encuentra consuelo en el “no tiempo” del mito.

⁴⁶ En tal sentido, Reckford (1987) habla de utopía limitadas e ilimitadas.

⁴⁷ Un tiempo que da cuenta de la confianza del ciudadano ateniense en conducir su destino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOPHANE. *L'Assemblée des femmes – Ploutos*. (Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele). Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- ARISTOPHANES. *Wealth*. Edited with Translation and Commentary by Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips, 2001.
- ARNOTT, P. *Public and Performance in the Greek Theatre*. London-New York: Routledge, 1989.
- AUGER, D. Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes. *Les Cahiers de Fontenay* 17, p. 71-102, 1979.
- BAJTÍN, M. Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica". In: _____. *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena Kriúskova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991.
- CARRIÈRE, J.C. *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- CSAPO, E. & MILLER, M. Democracy, Empire and Art: Toward a Politics of Time and Narrative. In: Boedeker, D. & Raaflaub, K. (edd.). *Democracy, Empire and the Arts*. Cambridge (MA): Harvard University Press, p. 87-125, 1998.
- DE ROMILLY, J. *Le temps dans la tragédie Grecque*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.
- DEARDEN, C.W. *The Stage of Aristophanes*. London: The Athlone Press, 1976.
- DILLON, M. Topicality in Aristophanes' *Ploutos*. *Classical Antiquity* VI, p. 155-83, 1987.
- EASTERLING, P. Anachronism in Greek Tragedy. *Journal of Hellenic Studies* CV, p. 1-10, 1985.
- EHRENBERG, V. (19512) *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford: Blackwell, 19431.
- FERNÁNDEZ, C. *Plutos de Aristófanes: La Riqueza de los sentidos*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2002.
- FRÄNKEL, E. "Die Zeitauffassung in der archaischen griechischen Literatur", en _____. *Wege und Formen frühgriechischen Denkes*, München, p. 1-22, 1955.
- GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GOLDHILL, S. *The Poet's Voice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- HÄNDEL, P. *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*. Heidelberg: Carl Winter, 1963.
- HANDLEY, E.W. XOPOY in the *Plutus*. *Classical Quarterly*. 3, p. 55-61, 1953.
- HUBBARD, Th. "Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes". En Dobrov, G (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill & London: The University of Carolina Press, 1997.
- KRISTEVA, J. Women's time. In: Toril Moi (ed.). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- LANDFESTER, M. *Handlungsverlauf und Komik in der frühen Komödien des Aristophanes*. Berlin-New York: De Gruyter, 1977.
- LOWE, N.J. Greek stagecraft and Aristophanes. In: J. Redmond (ed.). *Farce. Themes in Drama N° 10*, Cambridge, p. 33-52, 1988.
- MAIDMENT, K.J. The Later Comic Chorus, *Classical Quarterly* XXIV, p. 1-24, 1935.
- MEIER, Ch. *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: Verlag C. H. Beck, 1988.
- MCLEISH, K. *The Theatre of Aristophanes*. New York: Taplinger Publishing Co., 1980
- PADEL, R. Making Space Speak. In: Winkler, J.J. & Zeitlin, F.I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, p. 336-365, 1990.
- PAVIS, P. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Traducción de Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2000.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford: The Clarendon Press, 19682.
- RAU, P. *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: C. H. Beck, 1967
- RECKFORD, K.J. *Aristophanes' Old-and-New Comedy*. Volume 1, Chapel Hill& London: The University of North Carolina Press, 1987.
- RÖSLER, W. & ZIMMERMANN, B. *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*. Bari: Levante editori, 1991.
- SARTORI, F. Aristofane e il culto attico di Asclepio. *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 85, p.363-378, 1972.
- Silk, M. *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

- SLATER, N. Transformation of Space in New Comedy. In Redmond, J. (ed.) *Themes in Drama. The theatrical Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987
- _____. "Waiting in the wings": Aristophanes' *Ecclesiazusae*. *Arion* 5, p.97-129, 1997
- SMITH, N. Diviners and Divination in Aristophanic Comedy. *Classical Antiquity* VIII, p.140-58, 1989.
- SOMMERSTEIN, A. H. Aristophanes and the Demon Poverty. *Classical Quarterly* 34; p. 314-33, 1984
- TAPLIN, O Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis. *Journal of Hellenic Studies* CVI, p. 163-74, 1986.
- THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- THORNTON, H. & A. *Time and Style, A Psycholinguistic Essay in Classical Literature*, London: s/edit., 1962.
- UBERSFELD, A. *Semiótica teatral*. Adaptación y traducción de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989

FERNANDEZ, CLAUDIA N. *A Poychronic comedy: playing of temporality in Plutus of Aristophanes*.

ABSTRACT: Ancient Comic Genre handles time development with extreme freedom. In Aristophanes Plutus, the framework of different temporalities, in other words, the different perceptions of time in the bosom of the drama, confirms the freedom we have just mentioned and contributes to the construction of the contradictory meanings of the comedy. Nevertheless, the utopian time of Chronos' Age finally dominates, and the comedy expresses the disappointment of the author, who cannot find another relief than the no-time of the myth.

KEY WORDS: Aristophanes; Plutus; time.