

El *Plutos* o la nova comèdia antiga

Pilar Gómez

El *Plutos* d'Aristòfanes fou representat durant l'arcontat d'Antípatre, l'any 388 a.C., en competició amb altres quatre comediògrafs¹, però la informació disdascàlica res no diu sobre el lloc obtingut per Aristòfanes ni precisa tampoc en quin dels dos concursos dramàtics atenesos havia estat presentat. Sí, en canvi, que aquesta comèdia, la darrera de les conservades senceres, fou encara instruïda sota el nom del propi poeta, mentre que confià la representació del *Còcalos* i de l'*Eolosicó* al seu fill Àraros, amb la intenció de recomanar-lo al públic, tot i que la *Vita Aristophanis* (= *Test.* 1, 56) considera que ja el *Plutos* fou posada en escena per aquest seu fill. D'altra banda, des de l'Antiguitat² s'ha considerat que la comèdia de l'any 388 a.C. era la reelaboració d'una altra peça que Aristòfanes havia fet representar una vintena d'anys abans, amb el mateix títol i un argument molt proper al de la que tenim conservada. Això vol dir que aquesta comèdia, juntament amb les *Dones a l'assemblea* de l'any 392 o 391 a.C., pertany ja al segle IV, mentre que les altres nou comèdies pervingudes en la seva integritat són totes del segle V. I aquesta dada cronològica no ha estat menystinguda pels crítics, ans ha contribuït a establir diferències significatives, formals i de contingut, entre la producció aristofànica d'un i d'altre segle.

En aquest sentit, hom sol recordar —com fa Mastromarco³— el fr. 543 K-A, que pertany a la comèdia intitolada *Telmessos*, representada probablement els darrers anys del segle V, o bé abans del 399 a.C.⁴. El fragment correspondria al pròleg i en ell el poeta, mitjançant un personatge desconegut,

1. Nicòcar participava amb *Lacedemonis*, Aristòmen amb *Admet*, Nicofont amb *Adonis* i Alceu amb *Pasifae*.

2. Cfr. *Test.* 2.

3. Cfr. G. MASTROMARCO, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994, p. 77.

4. És l'any de la mort del socràtic Querefont, sicofanta i adulator, lladre i pobre, al·ludit al fr. 552, també dels *Telmessos*.

afirma la intenció de dedicar-se a temes nous (καινῶν πραγμάτων). Ara bé, cal tenir en compte que una de les aspiracions de la comèdia era, des de sempre, la novetat, com el propi Aristòfanes manifesta en més d'una ocasió⁵, per exemple, al pròleg (v. 58 ss.) o a la paràbasi de les *Vespes*, on demana una més gran consideració que la que ell ha merescut, per als qui «cerquen de dir quelcom nou» (v. 1051)⁶; o com també fa el comediògraf Antífanes —del segle IV— en un conegut fragment de l'obra intitulada Ποίησις (fr. 189 K-A), quan contraposa la comèdia a la tragèdia des del punt de vista de la invenció, i qui parla —potser la Comèdia mateixa— es queixa de les facilitats i avantatges de què disposa la tragèdia, ja que treballa amb arguments coneguts pels espectadors, mentre que els poetes còmics han d'inventar-ho tot⁷: els noms dels personatges, la trama argumental, les circumstàncies antecedents i les presents, el desenllaç, el pròleg, i «si algun Cremes o algun Fidó oblida algun d'aquests punts, és xiulat, mentre que a Peleu i a Teucre els és permès de fer-ho tot» (vv. 21-23).

Per tant, si tornem ara al fr. 543 d'Aristòfanes, potser l'èmfasi caldria posarlo no en la suposada novetat de l'argument, sinó en «la manera distinta, de com era fins ara, que es planteja el debat»⁸. I això, sobretot, perquè, d'una banda, potser el tema del *Plutos* ja havia estat tractat per Aristòfanes —com fa un moment indicàvem— i, d'altra banda, no hi ha dubte que en llegir el *Plutos* o les *Dones a l'assemblea*, el que s'advera com a significativament més distint, són les, diguem-ne, novetats formals d'ambdues comèdies i que, emblemàticament, representa la desaparició de la paràbasi que, recitada, cantada i ballada només pel cor, era l'element més característic de l'ἀρχαία, de la comèdia antiga, tal com ja havien reconegut els propis crítics antics i Hefestió —el metricòleg alexandrí del segle II d.C.— n'individuà les set parts constitutives⁹.

Tot plegat, doncs, sembla com si hagués contribuït a viciar, d'entrada, la lectura d'aquesta obra, i també com passa amb altres productes literaris del segle IV —i fins i tot, en general, amb el segle IV en el seu conjunt—, hom ha tendit a veure aquesta comèdia com un *ja-no* o/i un *encara-no*, és dir, a llegir-la i a analitzar-la com no formant part de l'ἀρχαία, de la comèdia antiga, sense ser encara un prototípic producte de la μέση —si es que existí realment—, i menys encara de la νέα, de la comèdia nova, de les quals, tanmateix, sol assenyalar-se com a antecedent més immediat, i fins i

5. Cfr. *Eq.* 36, *Pax* 50, *Nub.* 547, 1399, entre d'altres passatges aristofànics.

6. Aristòfanes retreu als espectadors que amb els *Núvols* de l'any anterior, és a dir del 423 a.C., només hagués obtingut el tercer premi.

7. Cfr. vv. 1-2, i vv. 17-18.

8. Cfr. vv. 1-2: οὐ γὰρ τίθεμεν τὸν ἀγῶνα τόνδε τὸν τρόπον / ὥσπερ τέως ἦν ἀλλὰ καινῶν πραγμάτων.

9. Les tres primeres no estròfiques, les altres quatre d'estructura estròfica: kommaton, anapestos, pñigos / oda, epírrema, antoda, antepírrema.

tot les *Dones a l'assemblea* i el *Plutos* són citades com les dues úniques peces senceres de la comèdia mitjana¹⁰.

Certament, la desfeta atenesa davant d'Esparta de l'any 404 a.C. marca un punt d'inflexió important en la història d'Atenes, en particular, i en la història de la *polis* clàssica, en general. Sens dubte, un dels elements més característics d'aquest gir és la nova relació que, en termes d'antinòmia, s'estableix entre ciutat i individu. És a partir d'aquest moment, que s'inicia un procés polític i econòmic que arribarà a la seva plenitud amb l'hel·lenisme. Per tant, el gènere còmic, tan arrelat —com també la tragèdia— a la vida de la ciutat, no romandrà aliè a aquest fet, sinó que les noves condicions polítiques i socials havien d'incidir en el pas de la comèdia antiga a la nova, és a dir, en l'orientació que pren definitivament la comèdia postaristofànica¹¹.

L'estreta relació entre comèdia i política serveix, precisament, per articular la descripció i l'anàlisi de la comèdia grega que ofereixen dos breus tractats que la tradició antiga atribuïa a Platoni i que ens han restituit alguns manuscrits d'Aristòfanes. S'intitulen *Sobre diversos tipus de comèdia* i *Sobre diverses característiques dels poetes còmics*. El nom de Platoni és altrament desconegut i Kaibel el situava en època prebizantina, quan Menandre era encara representat, ja que el text revela un coneixement no llibresc del teatre d'aquest comediògraf, ans vinculat a la realitat de la representació, tal com exposa Franca Perusino en la seva acurada edició d'aquestes obres¹².

Segons Platoni, les causes per les quals la comèdia antiga tenia una forma particular (ἰδιόν τινα τύπον) eren que, en temps d'Aristòfanes, de Cratí i d'Èupolis, dominava a Atenes la democràcia i el poble, amb el poder a les mans, era amo i senyor dels afers de la ciutat. Tots tenien llibertat de paraula (ἰσηγορία) i, per això, els comediògrafs podien censurar, sense temor (ἄδειαν), estratègues, jutges deshonestos, ciutadans avars o dissoluts. I la llibertat dels comediògrafs era paral·lela a la llibertat del poble que, també sense por, escoltava atentament (φιλοτίμως), quan els poetes parlaven amb irreverència (βλασφημώντων) de tals persones. Però amb la instauració d'un poder oligàrquic, els poetes tingueren por, els atenesos no escollien coregues i els coreutes no tenien retribucions (τροφάς); els cants corals desaparegueren gradualment i canvià també la trama argumental de les comèdies (τῶν ὑποθέσεων ὁ τύπος μετεβλήθη), de manera que els poetes reprenien temes ja tractats per altri i eren censurats perquè llur exposició i composició no eren correctes (διέσυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας). També Aristòfanes renuncià per por al costum de censurar i criticà la tragèdia Ἔο-

10. La comèdia mitjana aniria, doncs, des dels anys 392-391 a.C., data de *les Dones a l'assemblea*, fins al 321-320 a.C., quan fou representada la *Còlera* de Menandre.

11. Cfr. S. D. OLSON, «Economics and Ideology in Aristophanes' *Wealth*», *HSCP* 93, 1990, pp. 223-242.

12. Cfr. F. PERUSINO, *Platonio. La commedia greca*, Urbino 1989, p. 13.

los perquè havia estat mal composada. «Aquesta és, doncs,» —afirma Platoní— «la forma de la comèdia mitjana, la mateixa de l'*Eoloscó* d'Aristòfanes, dels *Odisseus* de Cratí i de moltíssimes obres antigues que no tenien ni cants del cor ni paràbasi» (ll. 35-38). Així mateix, la relació entre política i comèdia és perceptible, segons Platoní, no solament a nivell de contingut sinó formal també, ja que identifica les comèdies que presenten paràbasi amb les representades quan el poder era del poble, i les que no en tenien amb les de l'època de govern oligàrquic¹³.

Un altre element estructural que, juntament amb la paràbasi, millor identifica les comèdies de l'*ἀρχαία* és l'*agon epirremàtic* que, a diferència d'aquella, però, no fou definit estructuralment fins a la fi del segle passat¹⁴. I al costat d'aquests dos elements formals fixos, hom pot individuar, a les comèdies aristofàniques, tota una sèrie d'escenes tipològiques —escenes de batalla, de transició, de banquet, etc.— com va proposar Mazon¹⁵. Tanmateix, el comediògraf, a fi d'evitar l'avorriment del públic, si posava en escena estructures tan tradicionals i, per tant, ben conegudes, podia jugar amb elles i variar-les a fi de cercar efectes dramàtics que li permetessin d'obtenir el consens dels espectadors¹⁶. Essent així, des de l'inici de la seva producció el poeta gaudia de plena llibertat en la utilització dels elements estructurals fixos —i amb un contingut aparentment fix, també—, de manera que, en realitat, construïa les obres d'acord amb unes finalitats artístiques, per exemple, amb *agon* o sense, o bé, quan n'hi havia, aquest podia presentar una configuració especial: a *Granotes* i a *Cavallers* apareix després de la paràbasi; manca a *Acarnesos*, a *Pau* o a *Tesmoforiants*; apareix en les dues peces posteriors a *Granotes*, però ni a les *Dones a l'assemblea* ni al *Plutos* és complet, com ara ho és el de *Vespes* o *Núvols*¹⁷. En general,

13. *Ibidem* pp. 58-59, on l'autora explica que la paràbasi sembla definitivament eliminada en la comèdia del segle IV, car ja les *Dones a l'assemblea* i el *Plutos* —i amb tota probabilitat també el *Còcalos* i l'*Eoloscó*— «ne facevano a meno». Tanmateix, la presència del cor a la comèdia mitjana, assegurada per nombroses referències textuales i per un bon nombre de fragments lírics «potrebbe giustificare qualche sporadico tentativo di ri-sumare, anche se non in forma completa, l'antica parabasi» (p. 59).

14. Cfr. Th. ZIELINSKI, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885.

15. Cfr. P. MAZON, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, París 1904.

16. Cfr. Th. GELZER, «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», dins AAVV, *Aristophane, Entretiens sur l'Antiquité Classique*, vol XXXVIII, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Ginebra 1993, pp. 51-96. En un altre sentit, cfr. G.M. SIFAKIS, «The Structure of the Aristophanic Comedy», *JHS* 112, 1992, pp. 123-142, on a partir del concepte de funció definit per Propp com «an act of a character defined from the point of view of its significance for the course of the action» (*Morphology of the Folktales*, trad. anglesa, Austin 1958, p. 21), s'analitzen les comèdies aristofàniques per tal de distingir el que Sifakis anomena «genre narrative structure of Old Comedy» (p. 129), d'acord amb 8 funcions còmiques que prèviament defineix, de l'estructura dramàtica condicionada i determinada per la *performance* teatral.

17. Cfr. *Vesp.* 526-759, *Nub.* 889-1114, mentre que a *Eccl.* 571-729 es tracta de l'exposició d'una sola persona, i el debat del *Plutos* (vv. 415-626) està mancat de part lírica, però hi apareixen parlant i discutint dos personatges, Crèmil i Pobresa.

hom ha explicat aquestes particularitats per una pèrdua de significació de les formes tradicionals, però Newiger¹⁸ defensa sobretot la plena llibertat del poeta per a configurar, des de l'inici de la seva carrera, un desenvolupament formal de la comèdia tal com l'exigien l'acció, el tema o la constel·lació i caracterització dels personatges.

Des d'aquesta perspectiva, doncs, es pot comprendre tal vegada millor per quina raó les *Dones a l'assemblea* i el *Plutos*, amb força punts en comú que les diferencien bé de les comèdies precedents —i és clar, per exemple, que si la paràbasi és l'element constitutiu de l'ἀρχαία, els dubtes sobre quin tipus de comèdia són aquestes dues darreres de la producció aristofànica, estarien per ells mateixos justificats— són, alhora, també entre elles força distintes pel que fa al desenvolupament de l'acció, i que, malgrat la reducció evident i significativa del paper del cor, la construcció del *Plutos* és paral·lelitzable a la d'altres comèdies més reculades en el temps, com ara *Acarnesos* o *Pau*, d'una banda; però, per una altra part, la desnaturalització de la funció del cor, certament reduïda en el compromís polític i també en l'àmbit dramàtic, té unes conseqüències en la caracterització i en l'elaboració dels personatges i, sobretot, del vell Crèmil i de l'esclau Carió.

L'única intervenció del cor —i encara hi ha qui pensa que el cor del *Plutos* és sempre mut, com fa Russo¹⁹— té lloc al *pàrodos*²⁰, ja que a la resta de la comèdia només trobem successives indicacions d'interludis corals, de repertori, potser només de música i de dansa, com els que separaran més tard els cinc actes en què s'articula la comèdia nova²¹.

El cor del *Plutos* està integrat per camperols companys de Crèmil (Ξυγγεώργους, v. 223), els quals —anòmalament, perquè de fet existeix un corifeu— entren en escena dirigits per Carió, l'esclau que ha anat a buscar-los:

18. Cfr. H.J. NEWIGER, «L'integrazione delle forme tradizionali nell'azione», *Dioniso* 57, 1987, pp. 15-30. Igualment, enfront d'una certa exageració teòrica de la crítica que aplica esquemes molt rígids a l'anàlisi formal de les comèdies aristofàniques, vegeu B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, 3 vols., Hain, Königstein/Ts. 1984-1987.

19. Cfr. C.F. RUSSO, *Aristofane autore di teatro*, Florència 1962, p. 360.

20. Cfr. vv. 253-322, a propòsit dels quals l'escoliaista adverteix que són tetràmetres iàmbics catalèctics. Citem els escolis a partir de l'edició de M. CHANTRY, *Scholìa vetera in Aristophanis Plutum* [= D. HOLWERDA (ed.), *Scholìa in Aristophanem III 4^a*], Groninga 1994, i que indicarem a partir d'ara en el nostre text amb Σ. Pel que fa al passatge de referència, vegeu, doncs, Σ ad 253, p. 54.

21. Entre els versos 321 i 322, després del 626, del 801, del 958 i del 1096. El que hi ha després del vers 1170 és una addició de Bergk, i després del 771 la indicació és de κομμάτιον γόρου. Sobre la possible divisió en cinc actes també de la comèdia antiga, vegeu A. H. SOMMERSTEIN, «Act Division in Old Comedy», *BICS* 31, 1984, pp. 139-152, i la crítica de R. HAMILTON, «Comic Acts», *CQ* 41, 1991, pp. 346-355.

«Oh vosaltres, que tantes vegades heu menjat la mateixa farigola que el meu amo / homes amics, companys del dem i enamorats de feinejar, / vinga, de pressa, afanyeu-vos, que no és moment d'entretenir-se /, ans esteu en aquella ocasió en què cal ser presents i donar un cop de mà» (vv. 253-256).

Així mateix, quan el corifeu expressa la intenció de ballar de satisfacció («que n'estic de joiós i complagut! com vull ballar / de joia!», vv. 288-289), si són vertaderes les paraules de Carió, és a dir, que tots seran rics (v. 285), és l'esclau qui dirigeix la dansa i el cant (vv. 290-315), que té poc a veure amb el contingut de la comèdia, ans és —com expliquen els escolis²²— una paròdia del ditirambe *Galatea* de Fil·lòxen de Citera, on es presentava el Ciclop Polifem enamorat de la nimfa i fent sonar la lira, com reproduceix Aristòfanes amb el mot *θηρτάνελο* —una onomatopeia pel so de les cordes de l'instrument— que, alternativamet, apareix en boca de Carió (v. 290) i del cor (v. 296). I és encara Carió qui atura la dansa i el cant satíric, bo i recomanant al cor d'emprendre alguna altra activitat («però, au, vinga, ara ja deixeu-vos de bromes / i dediqueu-vos a una altra cosa», vv. 316-317), perquè ell, com correspon a un bon esclau de comèdia, vol rampinyar d'amagatotis la carn i el pa de l'amo (vv. 318-320).

El cor en el seu conjunt no torna a intervenir, tot i que en diversos moments és interpel·lat i, per tant, resulta inequívoca la seva presència. Tals interpel·lacions, tanmateix, no són contestades pel corifeu, sinó per algun altre personatge, de manera que l'activitat del corifeu és ben exígua després del vers 331 quan respon, amb fermesa, a l'exhortació de Crèmil perquè col·labori en la salvació del déu:

«Ànim! Et semblarà que veus Ares davant teu, quan em miris, / car seria ridícul que per tres òbols / ens empenyéssim cada vegada que hi ha assemblea / i, en canvi, jo permetés a qualsevol prendre'm Plutos en persona» (vv. 328-331).

On Plutos, evidentment, significa diner comptant i no una prosperitat o benaurança més genèrica, com s'indica en altres moments de la comèdia.

El corifeu intervé breument en el debat —que, d'altra banda, renuncia a presentar— que enfronta Crèmil, assitit per Blepsidem, a Pobresa, per tal d'exhortar-los «a dir alguna cosa sàvia, amb la qual pugueu vèncer-la, / contradient els seus arguments, sense fer-li cap concessió» (vv. 487-488). La intervenció del corifeu potser serveix aquí només per a marcar un canvi formal, ja que fins aquí (vv. 415-486) el debat, mancat de l'estructura mètrica habitual, s'havia sostingut en trímetres iàmbsics, mentre que el breu

22. Cfr. *Σ ad 290*, pp. 90-92.

κομμάτιον del corifeu, «de dos o tres versos, mai no arriba a quatre»²³, significa l'inici dels tetràmetres anapèstics catalèctics que donen forma a la segona part de l'enfrontament entre Crèmil i Πενία. Així mateix, és curiosa la glossa de l'escoliaista, quan es refereix al vers 487 en termes de paràbasi, «car el poeta sembla exercitar la reflexió»²⁴.

Més endavant, el corifeu dialoga, també breument, amb Carió, quan aquest torna per anunciar la guarició de Plutos («Quina sort teniu!, que n'heu estat de benaurats!», v. 629), i li demana que expliqui la bona notícia de la que sembla missatger. L'esclau l'anuncia aquí amb concisió i només es refereix a l'extraordinària felicitat i sort del seu amo «però sobretot de Plutos mateix, car de cec com era, / ja s'hi veu i li brillen les ninetes dels ulls, / després d'obtenir el favor d'Asclepi guaridor i favorable» (vv. 634-636), tot acabant les seves paraules amb dos versos que Aristòfanes ha pres del *Finneu* de Sòfocles²⁵. El corifeu respon a l'anunci amb un to tràgic: «aclamaré el de bons fills i / gran llum per als mortals, Asclepi» (vv. 639-40), represos ara de l'*Orestes* d'Eurípides²⁶. Tanmateix, tot seguit surt a escena la muller de Crèmil i és ella, en realitat, la que sembla assumir el paper testimonial del corifeu, puix que l'única justificació de la seva presència en la comèdia és per a escoltar passivament el relat de la curació de Plutos que, amb tota mena de detall, fa Carió, només interromput per esporàdiques asseveracions o preguntes concretes de la dona, com ara «¿N'hi havia d'altres que pregaven el déu?» (v. 664), o bé «I el déu, no us venia?» (v. 696), o bé «Que n'és de savi i amant de la ciutat, el déu!» (v. 726), o bé «Oh, déus amics!» (v. 734); lacòniques acotacions del personatge femení que fan progressar el relat del servent per tal que no sigui només un monòleg.

Tornem, però, al corifeu, a qui corresponen, més endavant, els versos 962-963. Després de l'escena entre l'home just, Carió i el sicofanta, i del corresponent interludi —ΧΟΡΟY consta entre els versos 958 i 959—, apareix en escena una dona vella que demana «als vells amics» (v. 959), si ha arribat a la casa del nou déu sense equivocar el camí. La vella ve a escriu Plutos, perquè abans ella mantenia a sou un home just, jove, per tal de casar-s'hi, però ell, un cop enriquit pel déu, l'ha deixada²⁷. En aquest cas, la resposta del corifeu no està mancada d'ironia, preludiant, d'alguna manera, el to de l'escena que seguirà, en la qual, tanmateix, no torna a intervenir. Primer, el corifeu li assegura, a la vella, que es troba a la porta de la casa que buscava (v. 962), però el vers següent anuncia el sarcasme i la befa de

23. *Ibidem* ad 487, p. 91.

24. *Ibidem*: 487c παράβασις: ὁ γὰρ ποιητὴν δοκεῖ τὸ σκῆμμα γυμνάζειν.

25. Cfr. Sof. fr. 710 RADT. D'altra banda, el tema de la ceguesa del déu Plutos ja apareixia a Hipòanax (fr. 44 DG.), i esdevingué un *topos* reprès per diversos autors, especialment pels poetes còmics (cfr. Men. fr. 77 K-A, Ath. XIII 567 f).

26. Or. 984-985. Són fills d'Asclepi Ποδάλειος, Μασάων, Ίασων, Πανάχεια, Ὑγεία, els noms dels quals han estat creats a partir del fet que tots són sanadors i que ofereixen remeis», segons justifica l'escoliaista (Σ ad 636, p. 111).

27. Cfr. P. GÓMEZ, «El frigi del mimíamb V d'Herodes», *Itaca* 6-7-8, 1992, pp. 71-80.

què serà objecte la dona tant per part de Crèmil com del seu jove «gigolo» que tot seguit arribarà: «Oh fadrina, car la teva pregunta és plena de força juvenívola» (v. 963)²⁸.

El corifeu roman en silenci —tot i que, per exemple, al vers 1171 quan surt a escena un sacerdot, aquest interpel·la el cor i li demana, «Qui podria dir-me on és Crèmil?», essent, però, el propi Crèmil qui respon, «Què passa, bon home?» (v. 1172)— fins a la fi de la comèdia, on li pertoca de fer els dos tetràmetres anapèstics catalèctics que tanquen la peça:

«És convenient que tampoc nosaltres no ens entretinguem, ans retirem-nos / enrrera, car cal que seguim darrera d'ells, tot cantant» (vv. 1208-9).

Sens dubte, un segell final força més auster que el d'altres comèdies aristo-fàniques, si pensem, per exemple, en l'èxode de *Pau* o d'*Aus*²⁹; potser més proper al sobri comiat dels *Núvols*, on el corifeu només demana «conduïu-nos fora, car per avui ja hem dansat prou» (vv. 1150-1). De fet, també al *Plutos* el corifeu manifesta la necessitat de cantar, però aquest cant no es produeix en escena, per tal d'acompanyar el seguici que Crèmil i els seus amics es disposen a fer, a fi de retornar Plutos «on ja abans es trobava» (v. 1192), és a dir, al temple de la deessa, vigilant-hi sempre la cel·la posterior, on era custodiat el tresor de la ciutat. Per tant, Plutos torna a ser aquí diner comptant, ja que és identificat amb béns materials, amb el tresor de la ciutat, com ara el que vigilen Lisístrata i les seves companyes³⁰.

La desvirtuada actuació del cor i del corifeu sembla, doncs, prou evident. Tanmateix, és també evident que en aquesta comèdia no podem parlar encara d'actes, però tampoc ja no tenim escenes líriques. De fet, la comèdia no es resol al final —com és propi de la comèdia nova, amb l'habitual *happy end*—, sinó que l'acció evoluciona i progressa —potser sí que d'un mode peculiar— només fins al vers 801, on la marca d'un intermedi coral podria, tal vegada, correspondre al lloc escaient per a la paràbasi, cas d'haver-se escrit. Aquest intermedi es produeix després d'uns versos que Plutos i la dona de Crèmil adrecen als espectadors, trencant, d'alguna manera, la ficció escènica. Platoni defineix precisament la paràbasi com el moment en què, acabada la primera part de l'obra, els actors es retiraven d'escena i, per tal que el teatre no quedés buit i els espectadors sense veure res, el cor, com que ja no tenia els actors com a interlocutors, s'adreçava

28. En general, les traduccions donen a ὄρσιως (v. 963) el sentit de «gentilment» o «amablement», el qual no sembla massa escaient a la còlera de la vella, mentre que la idea de «vitalitat juvenil» va millor amb la ironia del μειρακίσιχη, perquè la vella vol aparentar jove i bella: διὰ τὸ τεθρουμένον τοῦ ὄρσιμου, d'acord amb l'explicació dels escolis (Σ ad 963, p. 156).

29. Cfr. *Pax* 1316-1357, *Av.* 1720-1760.

30. Cfr. *Lys.* 254-386.

directament al poble. «Durant aquesta al·locució» —diu Platoni— «els poetes a través del cor o bé es defensaven ells mateixos, o bé introduïen afers d'interès públic» (ll. 43-45).

Plutos refusa que la dona de Crèmil li ofereixi en públic els dons de benvinguda, car és de llei oferir-los a la vora de la llar³¹, i tot seguit s'adreça als espectadors no solament per aconseguir un cert efecte còmic amb aquesta ruptura de l'acció, sinó potser encara també —en la línia, diguem-ne, o com a record de les possibilitats que oferia la paràbasi— per denunciar en clau de burla la vulgaritat del procedir còmic dels contrincants i rivals de professió del poeta, quan tracten de guanyar-se el favor del poble:

«I a més encara podem estalviar-nos el retret, / car no escau a l'instructor del cor / llençar figures i laminadures als espectadors, / i així forçar-los a riure després» (vv. 796-799)³².

Dèiem abans que la dona semblava assumir el paper del corifeu, en escoltar-se pacientment el relat de Carió, i aquí, en canvi, és Plutos qui actua de manera semblant, com si Aristòfanes jugués, per dir-ho així, amb la distribució de les funcions dels personatges, el cor inclòs, que ha perdut fins i tot el paper de testimoni.

La curació de Plutos marca el punt culminant de la comèdia i la consecució del tema únic de l'obra: la vinguda de la riquesa a les cases pobres, però honestes, d'Atenes. Afecta, doncs, la ciutat —com hem vist a propòsit de la sortida d'escena del cor. A partir del vers 802, trobem la successió d'unes escenes que il·lustren el nou ordre instaurat després del guariment del déu, és a dir, precisen quina és la victòria de l'heroi que fa possible una nova societat³³. Thiery, en estudiar la dinàmica de l'acció, distingeix entre unitat d'acció i unitat d'interès, en relació amb el personatge principal i/o amb el tema de la comèdia, i classifica les comèdies d'Aristòfanes en diversos grups, segons la dinàmica de l'acció, insistint, però, en el fet que la data de composició no interfereix per a res en aquesta possible classificació, d'acord amb la qual només *Acarnesos*, *Pau* i *Plutos* presenten unitat d'interès vinculat al tema i només aquestes tres obres «correspondent donc en fait à l'image traditionnelle de la comédie d'Aristophane composée de deux parties distinctes séparées par la *parabase*, la seconde partie étant constituée de saynètes illustrant le triomphe du héros»³⁴.

31. Cfr. v. 795; cfr. A. PARADISO, «Le rite de passage du *Ploutos* d'Aristophane», *Méris* 2, 1987, pp. 249-267.

32. L'explicació dels escoliastes és: «τὸν φόρτον· τούτῃστι τὸ «φορικὸν τι δρᾶν»; ο βέ, τὸν φόρτον· τὴν χλευήν / γέλωτα, ἵνα μὴ γελοιασθῶμεν (Σ ad 796, pp. 134-135); cfr. també *Vesp.* 54, *Pax* 748.

33. Cfr. S.D. OLSON, «Cario and the New World of Aristophanes' *Plutus*», *TAPhA* 119, 1989, pp. 193-199.

34. Cfr. P. THIERY, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, París 1986, p. 180. Segons l'autor, *Cavallers*, *Núvols*, *Aus* i *Lisístrata* presenten unitat d'acció; *Vespes* (comèdia de caràcters

Tanmateix, un dels problemes —o potser millor— particularitats que presenta el *Plutos* és, de fet, si es pot mantenir encara la identificació, indiscutible en altres peces del poeta, entre heroi i personatge principal.

És, en efecte, Crèmil qui a l'inici de l'obra —com Estrepsíades als *Núvols*— es troba en el dilema de si el seu fill que, d'altra banda, no té cap incidència ni tan sols presència en el desenvolupament de la comèdia, ha de viure, com ell, pobrement, però honesta, o ha de renunciar a ser un home de bé, un home just i gaudir d'una existència pròspera, perquè Crèmil es considera un home pietós i just, però certament pobre, mentre d'altres «són rics: sacrílegs, oradors, / sicofantes i pocavergonyes» (vv. 30-31). Crèmil, doncs, és qui ha decidit d'anar a consultar l'oracle, i el déu li ha ordenat de seguir el primer home que trobi (vv. 41-43), sense deixar-lo anar i convencent-lo perquè l'acompanyi a casa seva, una llar pobra, però honesta de la ciutat d'Atenes³⁵.

És també Crèmil qui té la idea d'enviar Plutos al temple d'Asclepi perquè s'hi vegi de nou, tot i que, de moment, obté una resposta negativa per part del déu que exclama: «no vull tornar-hi a veure» (v. 114)³⁶. És igualment Crèmil qui s'enfronta a Pobresa en el debat de la comèdia, però és un *agon* sense pes real en l'economia de l'acció i que, alhora, es planteja contra un antagonista que només apareix en aquesta escena, en què Pobresa, molt sofisticament, vol demostrar una cosa contrària a l'evidència i tracta de distanciar-se respecte de la mendicitat, tot defensant que ella no és una captaire —encara que Crèmil no ho veu tan clar³⁷—, i fa servir com a argument tots els beneficis que ella ofereix als homes. Crèmil, però, només és capaç de ponderar-los amb una exclamació ben irònica:

«Quina vida tan feliç, oh Demèter, acabes de descriure, / si estalviant i suportant fatics, res no deixa ni per la tomba!» (vv. 555-556).

Curiosament, en l'exclamació de Crèmil apareix Demèter que, segons Hesíode, és la mare de Plutos:

centrada sobre el personatge de Filocleó), *Tesmoforants* (comèdia d'intriga), *Granotes* (comèdia de caràcters i d'idees) presenten unitat d'interès en sentit estricte: composades en dues parts, cadascuna de les quals es desenvolupa sobre un argument lleugerament distint, però unides per un personatge. Les altres tres compostes en dos o més actes sobre un únic tema.

35. Cfr. M. DILLON, «Topicality in Aristophanes' *Ploutos*», *ClAnt* 6, 1987, pp. 155-183.

36. Cfr. D. KONSTAN, *Greek Comedy and Ideology*, Nova York-Oxford 1995, cap. 5, «Wealth», pp. 75-90, i sobre la significació de la curació de Plutos especialment p. 87 i ss.

37. Cfr. v. 549: «No diem que la pobresa és germana de la mendicitat?». Igualment, cfr. A.H. SOMMERSTEIN, «Aristophanes and the Demon Poverty», *CQ* 34/2, 1984, pp. 314-333.

«Demèter, divina entre les deesses, parí Plutos, / en feliç abraç amb l'heroi Jasió / en un fèrtil camp del ric país de Creta» (*Theog.* 969-971).

Crèmil és, possiblement, l'heroi més entranyable de tot el teatre d'Aristòfanes: un bon pare i espòs, un bon amo, un home just i generós, fidel amic, en res semblant a un pervers. Però el protagonisme de Crèmil canvia a partir del vers 802.

Des de l'inici de la comèdia, Crèmil és assistit per l'esclau Carió, la presència del qual, malgrat la topicitat amb què es presenta en alguns moments —i sobretot al pròleg— és molt significada al llarg de la peça. En efecte, al principi, es mostra com un tòpic esclau rondinaire que es queixa de la seva situació i que no troba sentit a les ordres de l'amo («Que n'és de feixuc ser esclau d'un amo boig!», v. 2), tot i que ben aviat la seva raó no es mostra servil, i ell mateix ho justifica i explica que «per uns calerons / he esdevingut esclau, de lliure com era abans» (vv. 147-148)³⁸.

De fet, poques vegades s'enfronten amo i esclau, ans es presenten com a personatges concordants i complementaris, més enllà, possiblement, del que exigiria la tipologia de l'un i de l'altre. En tot cas, la relació dialèctica entre ells, com a amo i com a esclau, funciona només per a la primera part de la comèdia, com es fa avinent, per exemple, quan Carió anota (i glossa) l'enumeració que fa Crèmil de les arts i de les habilitats inventades entre els homes gràcies a Plutos (vv. 160-171), o bé de totes les coses que poden atipar els homes llevat, però, de la riquesa —i és evident que en els versos 194-197 Plutos torna a significar diner. En ambdós casos, val a dir, els referents de l'esclau són els propis, i tòpics, de la seva condició, ja que, si Crèmil considera que hom pot sentir-se sadoll d'amor, de música, d'honor, de coratge, d'ambició, de comandament militar —o sia, de béns que connoten una certa noblesa i excel·lència—, per a Carió, en canvi, la sacietat només és pensable des del seu ventre i, per tant, les coses que atipen són pa, llepoleries, pastissos, figues seques, pa d'ordi o puré de lleties (vv. 190-192).

Però, a partir del vers 802, no és que no s'enfrontin amo i esclau, sinó que ja no reciten plegats i esdevenen *dos protagonistes* que s'alternen sobre l'escena per a rebre els sis personatges que intervenen en els episodis finals: Carió és present en la trobada de l'home just i del sicofanta, Crèmil rep la vella i el jove amant, Carió fa tractes amb Hermes i Crèmil atén les queixes del sacerdot.

38. En una altra ocasió, afirma davant del corifeu: «Que sóc ja per natura un home així en tot, / us ho creieu i considereu que no puc dir res assenyat?» (vv. 273-274).

Amb el desdoblament de l'heroi còmic, ara ja no assitit per l'esclau, sinó per ell substituït³⁹, Aristòfanes reparteix el pes escènic entre dos primers personatges i potser tracta de construir una comèdia més variada, tot assajant amb aquesta mobilitat i alternança la tendència a l'episodi que acaba reixint en la comèdia posterior. Des d'aquesta perspectiva, per exemple, el debat de la primera part podria entendre's, de fet, com una escena més que només il·lustra, en aquest cas, la situació abans dels guariment de Plutos. I encara podríem dir que, a la segona part de la peça, Carió és present en les escenes que potser són més significatives des del punt de vista del contingut de l'obra.

La segona part de la comèdia s'enceta amb un parlament (vv. 802-822) — com si d'un nou pròleg es tractés— de l'esclau que descriu el dolç gaudi de la prosperitat, concretada en l'elenc de béns que ara omplen la casa, buida com era abans, fins al punt que el fum de les abundoses carns sacrificades l'ha obligat a sortir, «perquè em mossegava les parpelles» (v. 822). Les paraules de l'esclau introdueixen la primera escena per la qual desfilen, d'antuvi, un home just (vv. 823-849), fins ara pobre com Crèmil, que vol agrair al déu tots els beneficis que li ha concedit d'ençà que hi torna a veure, amb l'ofrena de la vella túnica i de les gastades sandàlies que l'han acompanyat durant tretze anys (v. 846)⁴⁰.

També hi fa cap, a casa de Crèmil, un sicofanta, un dels pocavergonyes, com reconeix Carió (v. 869), molt enutjat per la ruïna que Plutos li ha provocat, a ell i a tota la ciutat: «He perdut tot el que tenia a casa / per culpa d'aquest déu» (v. 857-858); una hisenda, sens dubte, guanyada a cops d'injustícia i de deshonestedat, únic camí per aconseguir diners, per enriquir-se, a la ciutat, ja que el treball honrat i l'esforç dels atenesos bones persones només assegura una misera subsistència, però no permet d'omplir el rebost amb abundosa farina (v. 219): el pobre i honest, per tant, no gaudeix ni de Plutos ni de Demèter. Si un no hi és, també manca l'altra. En aquest sentit, podem recordar que tant Homer com Hesíode es refereixen a l'indret on Demèter s'uní a Jasió com un camp «de tres llaures» (νεῖϕ ἔνι τριπλόϕ)⁴¹, mentre que els companys de Crèmil fan de pagesos «patint fatic amb resignació» (ταλαιπωρουμένους, v. 224), atès que l'Àtica era difícil de treballar, perquè era, com diu l'escoli, pedregosa (πετρώδης, p. 50).

39. Aquesta substitució es pot veure insinuada en l'ambigüitat, per exemple, a l'inici de l'escena entre Carió i la dona de Crèmil, quan aquesta surt de casa, perquè desitja de fa temps quelcom de bo (ἄρ' ἀγγέλλεται χρηστόν τι; τοῦτο γὰρ ποθοῦσ' ἐγὼ πάλαι, vv. 641-642) i s'està asseguda dins de casa en espera «d'aquest home», que l'escoliasta explica així: τουτονί] τὸν θεράποντα (Σ ad 643, p. 112). Sobre les connotacions i bromes sexuals de tota l'escena, vegeu J. HENDERSON, *The Maculate Muse*, New Haven 1975, pp. 138-144.

40. Cfr. A.H. GROTTON, «Wreaths and Rags in Aristophanes' *Plutus*», *CJ* 86, 1990, pp. 16-22.

41. Cfr. *Od.* V 127 i *Theog.* 971, respectivament.

Amb la figura del sicofanta —anunciada ja al vers 30—, que apareix en escena proferint tràgiques exclamacions i acaba vestit amb els parracs i les sandàlies de l'home just, com a símbol de la inversió produïda, es fa present, d'alguna manera, la ciutat —potser és la presència més activa i real de la ciutat— i redimensiona la gesta de Crèmil que podia haver semblat limitada a una casa. Aristòfanes ensenya així les conseqüències de la curació de Plutos en el comportament moralment just dels homes, dels ciutadans i, per això, contraposa, un home que ha gastat tota la fortuna en ajudar els qui passaven necessitat, els quals, però, després li han girat l'esquena «i ara fan com que no em veuen» (v. 837) —on és clar el joc de paraules amb la visió/no visió també de Plutos—, a un altre individu que considera digna «menjar» (v. 931) gràcies a fer de delator.

L'altra escena que implica Carió vol il·lustrar les conseqüències negatives que l'enriquiment dels homes té per als déus⁴². La riquesa és suficient per donar felicitat als homes i la resta poca importància té, com llegim també en alguns escolis àtics⁴³. Per tant, els homes que sacrifiquen per Plutos —com li explicava Crèmil al déu (v. 143)—, per obtenir béns, ara ja no cal que facin sacrificis als déus que, doncs, passen gana.

Hermes, el déu de la sofística, de l'eloqüència i de l'engany, si convé —i recordem que, al principi de la comèdia, Crèmil incloïa els oradors entre els malvats el *modus vivendi* dels quals era la traïció i la delació—, arriba disposat a qualsevol cosa a canvi de menjar. Per tant, a Carió no li costa gaire convèncer-lo perquè deixi Zeus i s'incorpori al nou ordre del regne de Plutos, ja que, quan l'esclau li demana si li sembla cortés (ἀσπείδιον, v. 1150) desertar, la resposta d'Hermes és contundent: «Pàtria és arreu on a un li vagi bé» (v. 1151). El déu missatger busca aleshores ocupacions alternatives a les que fins ara tenia a l'Olimp, i s'ofereix a fer de porter, de comerciant, d'estafador, de guia, fins que l'encerta com a «déu agonàl» (ἐναγώνιος, v. 1161) en els concursos musicals i gimnàstics que a Plutos li serà escaient d'instituir.

El canvi d'amo és presentat en termes de deserció (ταῦτομολεῖν, v. 1150), ja que Zeus ha estat considerat al llarg de tota l'obra com un enemic de Plutos. Per enveja, el Crònida l'orbà dels seus ulls, quan Plutos el va amenaçar de visitar només «els homes justos, els savis, els honrats» (v. 89), i ara encara té por de ser destruït pel déu amb un cop de llamp (v. 120), com

42. També per als sacerdots, però és Crèmil a qui el sacerdot de Zeus exposa la seva dissort (vv. 1171-1196). El sacerdot, que viu de les ofrenes, és potser un dels «sacrílegs» denunciats per Crèmil al vers 30.

43. Cfr. Ath. XIV 694 e-f. El primer dels escolis, és citat també per Plató (*Gorg.* 451 e) i el segon és la burla que en feia, segons Ateneu, el comediògraf Anaxandrides en el *Tresor* (fr. 18 K-A).

també va occir-li el pare, Jasió, en saber que s'havia unit a Demèter: els déus són implacables «i més que altra cosa gelosia»⁴⁴.

La decisió que pren Hermes de servir ara un amo mortal culmina la polèmica contra Zeus, en la mesura que aquest déu representa un ordre obsolet d'ençà de la reinstauració de Plutos en el lloc que li pertoca, gràcies, a més a més, a un altre déu també víctima de l'enveja de Zeus, és a dir, gràcies a Asclepi, i la salut és —diu l'escoli àtic— «el millor per a l'home mortal, / el segon bé, la bellesa / i, el tercer, enriquir-se sense frau»⁴⁵.

Aquesta hostilitat envers l'ordre olímpic no és nova, certament, a la comèdia d'Aristòfanès ni, en general, a la comèdia antiga. La pacífica rebel·lió dels herois còmics, per tal de fer possible un nou projecte de vida —novetat, però, que sovint significa tornar als orígens—, passa moltes vegades per l'atemptat contra la sobirania divina tal com és exercida per Zeus, que només protegeix i promociona els malvats, els delinqüents, que només fa possible la guerra i la discòrdia i la pau s'ha de trobar per altres camins, que fa la ciutat invivable i, per tant, cal fundar-ne una altra. Destronar Zeus forma part de la idea que mou l'actuació de l'heroi. Idea, en el sentit que explica Carrière⁴⁶, com a resposta a una hipòtesi («què passaria si...»), a una dada imaginària, diguem-ne, sobre la qual la comèdia construeix un món de felicitat, màgic, imprevisible, però lògic.

Per això, els Titans anomenats Πλοῦτοι que integren el cor de la comèdia homònima de Cratí, encadenats per Zeus sota terra després de destronar Cronos, arriben a la ciutat d'Atenes, quan el poder tirànic de Zeus ha estat destruït i governa el poble (fr. 171, 23 K-A), cercant-hi un germà, vell i feble (παλαιόν / σαθρόν, vv. 26-27) —desamparat, potser, com Plutos quan el troben Crèmil i Carió⁴⁷— per a verificar si la riquesa és possessió d'homes justos (vv. 69-70). Els Plutoi de Cratí, com els δαίμονες πλουτοδοῦται hesiòdics (*Erg.* 121-126), arriben a la ciutat àtica per restaurar la prosperitat i la justícia de l'edat d'or, quan «la divinitat els concedia espontanis els béns», tal com fa l'únic vers del fr. 172 K-A de Cratí.

Una àuria existència refereix també Carió, quan elenca com és ara, després de la guarició de Plutos, la casa de Crèmil, i no manquen tampoc els metalls:

«la pastera és plena de farina blanca, / i les àmfores de vi negre i aromàtic. / Tots els mobles, d'or i de plata / els tenim atapeïts, quina meravella! / El pou és a vessar d'olí; les ampolles / són curulles de perfum, i el terrat de figues. / Totes les vinagreres, els plats i les olles / s'han tornat de bronze. Les safates greixoses on posàvem el peix, / ara es pot veure que són d'argent. / De sobte

44. Cfr. Homer, *Od.* V 119.

45. Cfr. Ath. XIV 694 e.

46. Cfr. J.C. CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique*, París 1979, p. 86.

47. Carió refereix al cor que l'amo ha arribat amb un vell «llardós, geperut, míser, arrugat, calb, desdentegat / i, pel cel, crec que fins i tot és capat» (vv. 265-267).

la xemeneia se'ns ha tornat d'ivori, / i els criats juguen a parells i senars / amb monedes d'or...» (vv. 806-817).

D'aquesta felicitat primigènia, tots en poden gaudir a la fi, llevat del personatge que representa els aspectes negatius de la ciutat, el sicofanta. Encara Eubul —comediògraf del segle IV que segons la *Suda* (= *Testim.* 1), limitava la comèdia antiga i la mitjana— en l'obra intitulada Ὀλβία, és a dir, *Felicitat*, presenta Atenes com a seu de benaurança, car tot s'hi pot comprar (fr. 74, 1 K-A). L'efecte còmic, però, neix de contraposar el que cadascun dels dos personatges que intervenen, considera símptoma de felicitat. Per a un, Atenes és el paradís, perquè hom pot trobar-hi figues, raïms, raves, peres, pomes, roses, nespres, mel, cigrons, calostre, quallada, murtra, jacint, xaïs; per a l'altre, en canvi, el que hom hi compra són heralds, testimonis, judicis (o sentències), urnes, clepsidres, lleis, acusacions...

Per acabar ara el nostre recorregut pel *Plutos* d'Aristòfanes i després de rellegir alguns versos que ens han semblat més significatius per al nostre propòsit —els quals no són, certament, els únics—, potser podríem considerar que el poeta no renuncià definitivament a determinats temes i motius, sí, però, que tal vegada prova de presentar-los d'una altra manera. En aquest canvi d'estil —ens hem referit en diversos moments al terme *τρόπον*—, hi té alguna cosa a veure la transformació formal de la comèdia, condicionada, en bona part, per factors aliens al teatre, però no va descartat que la reforma corèutica que afectà el *Plutos* interpretés ja una situació artística que donava menys importància al cor. Així mateix, aquesta transformació formal de la comèdia, per exemple, també amb una dràstica reducció dels atacs i de les referències directes de tipus personal —lluny, doncs, de l'ὄνομαστί κωμῳδεῖν que vincula aquest gènere dramàtic a la tradició iàmbica—, facilita el camí cap a un procés d'aplicació més genèrica dels conceptes expressats, cap a una certa abstracció: la riquesa és figura mítica, però també diner comptant i, alhora, un conjunt de béns que defineixen un model de vida. Passar de la censura oberta a l'al·lusió indirecta pot tenir una incidència de tipus ètic i moral: la crítica i el blasme no van contra un individu, sinó contra el que aquest individu fa o representa. Il·lustra, doncs, un ἦθος, un caràcter i, per tant, aspira, d'alguna manera, a ensenyar, a esdevenir tota ella falla, model exemplar.

Tal vegada per això, el *Plutos*, encara que mancat de la força lírica d'altres comèdies aristofàniques, fou l'obra més popular del poeta en l'antiguitat tardana, «an age which was really repelled and bewildered by the Old Comedy» —escriu Murray— «found the *Plutus* less offensive than any of Aristophanes' earlier plays, less unintelligible, and, in fact, less unlike Menander»⁴⁸.

48. Cfr. G. MURRAY, *Aristophanes*, Oxford 1933, pp. 210-1.

Aristòfanes, tanmateix, continua manifestant-se un bon observador de la societat contemporània, capaç de fer que aquesta societat sigui encara objectiu i beneficiària de la seva visió còmica, no ja a través del poble com a cos polític ni tampoc encara dels individus en la seva privacitat, sinó simplement a través del comú de la gent, i potser n'és una prova que un esperit com Lluçà va treure molt del modest *Plutos* per escriure el seu *Timó*, on desfilen diversos personatges directament portats d'aquesta comèdia.