

ESPAI I TEMPS A LA COMÈDIA ANTIGA. A PROPÒSIT DE ACARNESOS 237-240 I 440-444

XAVIER RIU
Universitat de Barcelona
xriu@ub.edu

RESUM

Partint dels dos passatges d'*Acarnesos* del títol, l'article presenta dues característiques molt peculiars de la construcció de l'obra a la Comèdia Antiga que van lligades entre elles: el tractament de l'espai i del temps i el desenvolupament de l'acció. En combinació, ens mostren com clarament els episodis que aquest gènere presenta en escena no són necessàriament (de fet sovint no són) els que contribueixen més a la progressió de l'acció de l'obra. En la proposta que fem aquí, el desenvolupament més o menys estès d'una escena té a veure més aviat amb la possibilitat que ofereix per a l'insult i la ridiculització.

PARAULES CLAU: Comèdia Antiga, Aristòfanes, *Acarnesos*, espai, temps, acció, episodis

SPACE AND TIME IN OLD COMEDY. À PROPOS OF ACHARNIANS 237-240 AND 440-444

ABSTRACT

Starting from two passages of Aristophanes' *Acharnians*, this paper presents and discusses two very peculiar and related features of Old Comedy: its treatment of space and time, and the construction of the plot. In combination, they show quite clearly that in Old Comedy the scenes presented and developed on stage are not necessarily (indeed they often are not) those which contribute to the development of the plot. In our proposal, the more or less lengthy development depends rather on the scope they offer for insult and ridicule.

KEYWORDS: Old Comedy, Aristophanes, *Acharnians*, space, time, action, episodes

Ach. 237-240

{ΔΙ.} Εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

{ΧΟ.} Σίγα πᾶς. Ἠκούσατ', ἄνδρες, ἄρα τῆς εὐφημίας;

Οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν. Ἀλλὰ δεῦρο πᾶς

ἐκποδῶν· θύσων γὰρ ἀνήρ, ὡς ἔοικ', ἐξέρχεται.

240

[Diceòpolis]

Silenci, silenci! El ritu comença.

[Cor]

Que calli tothom. Sentiu la crida al ritual?

És aquest el que busquem. Tothom aquí

aparteu-vos, que sembla que es posa a fer un sacrifici.

1. ESPAI I TEMPS A LA COMÈDIA ANTIGA. Οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν: “ÉS AQUEST EL QUE BUSQUEM, AQUEST!”

No conec cap comentari que es plantegi una pregunta molt senzilla i molt òbvia en aquesta escena: com ho sap el Cor que aquest és el qui cerquen? En un cert sentit, la pregunta no és pertinent a la Comèdia antiga, però en canvi si ens la plantejem podem aprendre molt sobre el gènere. A la comèdia aristofànica, les accions, les reaccions, el que la gent sap o no sap sovint no és justificat, contràriament al que estem més acostumats a trobar en el teatre més o menys realista. Algunes accions s'allarguen i els resultats no es veuen fins al final d'una llarga escena, mentre que en altres casos les coses passen immediatament, i no és fàcil entendre per què és així en cada cas.

A l'escena present, el Corifeu senzillament sap, només de veure'l o potser tot just de sentir-lo, que aquest és el seu home. Però en realitat aquest no era l'home que perseguien. Som poc després de l'entrada del Cor en escena (la pàrodos), en què de fet el Cor entra perseguint Amfiteu, l'home-déu que Diceòpolis havia comissionat per negociar-li una pau a Esparta. En l'escena anterior, Amfiteu torna (després parlarem del seu viatge, que també té les seves peculiaritats) i ofereix a Diceòpolis tres opcions de treva (metaforitzada com a vi, cosa que el grec permet fàcilment, ja que la paraula σπονδή significa alhora 'treva' i 'libació'). Diceòpolis en tria una, la més llarga, de 30 anys; llavors Amfiteu surt corrents dient que ha de fugir dels Acarnesos, i immediatament apareix el Cor, que efectivament venia perseguint-lo. Ara som en el punt on hem començat: només sentir Diceòpolis saben que aquest és el seu home, però en realitat ells en perseguien un altre, i tampoc no han vist que aquest altre, Amfiteu, donés la treva-vi a Diceòpolis. De fet no haurien ni tan sols de saber que Amfiteu havia estat comissionat per Diceòpolis per anar a Esparta i portar-li la treva. Tanmateix, saben que aquest era l'home que perseguien.

Això forma part de la manera molt peculiar en què la Comèdia antiga tracta l'espai i el temps, que rarament funcionen com en la vida real. En certa manera, això passa amb gairebé tota la literatura i el cinema: uns quants anys d'una vida concentrats en els 90 minuts d'una pel·lícula estàndard són sens dubte més interessants que aquells mateixos anys en tota l'extensió. Tanmateix, el tractament de l'espai i el temps a la Comèdia antiga és d'una altra mena. A les obres aristofàniques algunes coses simplement passen i ja està, mentre que d'altres necessiten una llarga escena. Vegem-ne alguns exemples:

Al més sovint, quan l'heroi còmic¹ necessita alguna cosa o algú, ho aconsegueix sense cap transició ni esforç. Un cas particularment clar és a *Cavallers*. Els esclaus

¹ 'Heroi còmic' és una denominació del personatge principal de les comèdies aristofàniques inventada per C.H. Whitman (1964) i ha estat força utilitzat. No es correspon amb res en grec antic (com és sabut, els 'herois' en grec antic eren una cosa força diferent), però és prou útil.

que representen l'escena inicial s'assabenten, gràcies a un oracle, que el Paflagoni, que governa tirànicament la ciutat i que ells volen expulsar del poder, serà vençut per un venedor de salsitxes. Un d'ells es pregunta d'on trauran un home tan extraordinari, i al vers següent ell mateix o el seu company diu: "Ah, mi-te'l que ve". I efectivament un altre personatge, el Botifarrer, entra en escena. Un exemple diferent és a *Núvols*, en què Estrepsíades, que és a casa, i hem de suposar que dins de casa, en un dormitori, decideix anar a l'escola de Sòcrates, i també de sobte el veiem ja trucant a la porta, sense cap mena de transició: Fidíppides, el seu fill, li diu que no hi vol anar, en sis versos diu que ha decidit anar-hi ell, i de cop senzillament ja hi és.

Un exemple encara diferent de la capacitat que té la comèdia per jugar amb l'espai i el temps és a les escenes dels *Acarnesos* que estem comentant. Als vv. 130-134, Diceòpolis encarrega a Amfiteu que vagi a Esparta i torni amb una treva per a ell sol, vist que la ciutat no vol fer la pau. En l'espai de 43 versos (a 178 ja torna a ser en escena), ha anat a Esparta, negociat la pau i tornat a Atenes. Nosaltres, el públic, no sentim ni veiem res del viatge ni de la negociació: la comèdia només es preocupa de les coses que l'autor creu convenients; altrament, ni tan sols apareixen (que no vol dir que no existeixin i no produeixin efectes).

En contrast amb aquesta escena, tenim *Ach.* 393-479, en què l'heroi visita Eurípides per demanar-li ajuda per enganyar i persuadir el Cor. Aquesta sí que és una llarga escena en què primer ha d'anar a casa d'Eurípides, convèncer l'esclau perquè l'avisí, convèncer després Eurípides perquè l'ajudi, triar la disfressa, etc.

2. LA CONSTRUCCIÓ DE L'ACCIÓ DE L'OBRA. ESCENES I ARGUMENT.

Hi ha un contrast molt marcat entre aquests dos tipus d'accions: les que simplement passen, immediatament (o en tot cas molt de pressa i no se'n veu en escena el desenvolupament), i les que donen lloc a una llarga escena plena de dificultats que cal superar. Podríem pensar que algunes accions són desenvolupades en escena i altres no per raons dramàtiques: una escena útil per al desenvolupament de l'argument, per tirar endavant l'acció de l'obra, serà mostrada en escena o narrada per un missatger; i si no és útil per aquestes raons, no ho serà. Sense cap mena de dubte no és així.

Acarnesos constitueix un bon exemple d'aquest contrast en les dues escenes que acabem d'evocar. Diceòpolis va a casa d'Eurípides perquè necessita una disfressa

'Protagonista' seria confús, perquè en grec vol dir el primer actor; alguna cosa com 'el personatge principal' seria massa pobre per als personatges còmics d'Aristòfanes. Per altra banda, correspon força bé amb la nostra idea d'un 'heroi' en literatura. A la majoria de les obres, l'acció gira al voltant d'aquest personatge, que sovint apareix com l'inventor de l'acció de l'obra, manipula la realitat, és auto-motivat i egocèntric, individualista (però sovint actuant en nom i en benefici de la col·lectivitat), versàtil, i és còmic perquè és un anti-heroi o una anti-heroïna que aconsegueix derrotar els déus, la ciutat, els polítics, la gent en general o qui se li oposi. Per a una justificació de l'expressió 'heroi còmic', es pot veure per exemple Camerotto 2006-2007.

de captaire i l'habilitat de parlar que té Eurípides, per tal d'enganyar i convèncer el Cor. Vol la disfressa perquè (vv. 440-444)

Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή·
τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,
τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι,
ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω.
[...] Per tant, em cal semblar un captaire, avui.
És a dir: ser el que sóc, però no pas semblar-ho.
Mentre els espectadors sàpiguen qui sóc jo
els del cor han de quedar palplantats com enzes,
i així els faré empassar les meves paraules
(trad. Eloi Creus)

Així doncs, el públic sabrà sempre qui és, però el Cor no. Doncs no, a la pràctica no és així. El Cor mai no prendrà Diceòpolis per Tèlef. Això es veu tota l'estona, i particularment als vv. 489-96, quan torna de veure Eurípides, preparat per al seu discurs: el Cor s'hi refereix com la mateixa persona amb qui han estat parlant abans, no com una persona diferent. Podríem pensar que senzillament Diceòpolis ha fracassat en l'intent d'enganyar el Cor, però aquesta no seria un conclusió adient: no ha fracassat, simplement s'ha oblidat del seu propòsit de "ser qui sóc, però no semblar-ho; que el públic sàpiga qui sóc, però que els coreutes quedin com babaus per tal que jo els pugui enredar amb les meves paraules". Simplement, això ja no és pertinent. Un cop l'escena amb Eurípides s'haurà acabat, serà oblidada: no té cap conseqüència sobre l'acció de l'obra i Diceòpolis continuarà sent ell mateix a ulls del Cor. Aquesta escena, força llarga, hi és per ella mateixa.²

Això vol dir que l'escena d'Eurípides pot servir per a altres propòsits, però no per al desenvolupament de la trama. Quins poden ser aquests altres propòsits? Aquí és on comença la discussió. Molts experts pensarien que el propòsit

² Això també és part d'un tret molt característic de la Comèdia antiga: en aquest gènere, els personatges no són mai del tot consistents, de la manera que ho solen ser al teatre occidental modern. Aquest joc entre disfressa i ésser real, el fet que el Cor hagi de ser enganyat però no ho sigui (tot i que en un cert sentit sí que ho és, perquè gràcies a tot això al final acaben posant-se al costat de Diceòpolis), més exactament el fet que ell sigui Diceòpolis tota l'estona i alhora sigui un captaire i Tèlef forma part d'aquest tret de la Comèdia antiga. No és tan diferent del que passa quan el Cor entra en escena: estan perseguint Amfiteu, però reconeixen l'home que estan perseguint en Diceòpolis. En general, i per esmentar només un aspecte més entre molts, les representacions còmiques dels personatges no són tampoc consistents. Per exemple, a les *Tesmofòries*, en correlació amb l'efeminament d'Agató, Eurípides és caracteritzat com a molt mascle (barbut, enemic de les dones, al revés de Clístenes...), però Elià (VH 2.21), molt probablement traient-ho d'una altra comèdia, esmenta que Eurípides era l'amant d'Agató i, com a present per a ell, va compondre el *Crisip*, on presenta Laios com el fundador de la pederàstia. I fins i tot a les *Tesmofòries* mateix, Eurípides, massa mascle per passar per una dona, al final apareix disfressat de dona.

d'Aristòfanes és criticar Eurípides. Per la meua banda, més aviat creuria que les nombroses referències a Eurípides, inclosa aquesta, han de ser enteses com un homenatge més que no com a crítica.³ Com que aquest punt no és clar, deixem-lo per ara aquí. El fet és que, des del punt de vista de la construcció de l'obra, aquesta llarga escena no té cap efecte en la resta de l'acció, mentre que l'escena que no veiem (el viatge d'Amfiteu a Esparta, les negociacions un cop allà i la tornada amb les treves) és necessària per al desenvolupament de l'acció. Una construcció ben peculiar. Ens diu que el que veiem en escena hi és per raons no necessàriament lligades amb el desenvolupament de l'acció. Quines raons podrien ser? A l'autor li han de servir per a alguna cosa, i una possibilitat prou raonable, vist que ens trobem en el context de la comèdia, seria que el que veiem en escena és el que dóna lloc a humor, rialla i invectiva. Eurípides és molt sovint l'objectiu de la invectiva aristofànica, com ho són altres poetes, personatges que representa com a efeminats, les dones, o els déus. En canvi, els espartans no són mai insultats, i particularment en aquesta obra, on Diceòpolis es posiciona contra els atenesos en conjunt, mentre que justifica els espartans i arriba a un acord amb ells, i fa comerç només amb els megaresos i els beocis, els enemics d'Atenes.⁴ Aquesta pot ser una raó per la qual hi ha, per exemple, una escena amb Eurípides als *Acarnesos*, amb una introducció prou elaborada (vv. 395-488); n'hi ha una amb Agató a les *Tesmofòries*, encara més llarga i també amb una llarga i elaborada preparació (en total vv. 29-265); també hi ha una negociació de 129 versos amb els déus als *Ocells* (1565-1694), però en canvi no hi ha cap raó per negociar en escena amb els espartans, perquè de tota manera no els insultarà ni se'n riurà.

Pot haver-hi altres raons que ajudin a explicar per què hi ha unes escenes i no unes altres, per què unes coses importants per a la trama són ignorades i altres que no hi tenen cap incidència són remarcades i explotades al màxim.⁵ Les possibilitats de desenvolupament còmic certament també són una raó pertinent, i en tot cas el que és clar és que les necessitats de construcció de l'acció no solen ser determinants en aquesta decisió.

BIBLIOGRAFIA

- CAMEROTTO, A. (2006-2007), "Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus", *Incontri triestini di filologia classica* 6, 257-287.
- OLSON, S. D. (2002), *Aristophanes, Acharnians*, edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford.
- RIU, XAVIER (1999), *Dionysism and Comedy*, Lanham.
- WHITMAN, CEDRIC H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

³ Cf. Riu 1999: 41-2, 123, esp. 147.

⁴ Cf. Riu 1999: 207-17.

⁵ Alguns suggeriments a Riu 1999: 192-193.