

CUESTIONES PROTAGÓNICAS: CRÉMILLO Y CARIÓN EN *PLUTOS* DE ARISTÓFANES*

ARGOS 24 (2000) pp. 53-71

CLAUDIA FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA / CONICET
crf@netverk.com.ar

En las escenas que ilustran las consecuencias de la instauración del nuevo orden, Crémilo y Carión se alternan en la recepción de los coyunturales visitantes. Las notorias diferencias entre las que dominan uno y otro personaje ponen en tela de juicio el pretendido protagonismo entre amo y esclavo. Las disimilitudes están al servicio del enaltecimiento de la figura de Crémilo y de la puesta a prueba de su talla heroica. Carión, por su parte, se comporta como un mero recepcionista.

Plutos | Aristófanes | protagonista | héroe | actuación

Quizás no haya, dentro de la historia de la literatura, protagonistas más célebres que los del drama griego. Nos referimos a aquellos héroes y heroínas, cuyos trágicos destinos —a merced de las peripecias y reconocimientos que reclamaba Aristóteles—¹ fueron merecedores de ocupar el centro mismo de la acción dramática. Parecería hasta improcedente titubear a la hora de nombrarlos. Sin embargo, no siempre resulta incuestionable esta elección. Piezas como *Antígona*, para citar el ejemplo más transitado, han suscitado debates críticos inacabados en torno a la cuestión del protagonismo, es decir, en torno a la identificación del héroe o heroína trágico de la obra. Así *Antígona* y Creón tienen, para muchos, los mismos derechos para reclamar este lauro. Una tragedia como *Las suplicantes*, por el contrario, carece de un protagonista individualizado: el coro en su conjunto se hace cargo del rol protagónico, instancia provocadora de equívocas consecuencias en las

* Una primera versión de las ideas aquí desarrolladas, ciertamente más reducida, fue expuesta en el "Simpósio Nacional de Estudios Clásicos", Araraquara, octubre de 1999. Agradezco al Prol. Cavallero la lectura del presente trabajo y sus sugerentes comentarios.

¹ Cf. *Poética* 1450a34, 1452a22, 1452a29-33, 1454b29.

primeras especulaciones acerca de la antigüedad de la pieza.²

La problemática del protagonismo no se agota, sin embargo, en el análisis de las figuras del drama. Como se trata de teatro –y no exclusivamente de literatura– habría que incorporar a la discusión las cuestiones pertinentes a la actuación y a la distribución de los *roles*. No hace falta señalar lo obvio: la categoría de “protagonista” no es más que la traslación de la rigurosa jerarquía que distribuía los papeles entre los actores de una *troupe* dramática: *protagonistés*, *deuteragonistés* y *tritagonistés*. El primero de estos términos tenía una connotación fuertemente positiva en relación con los otros dos,³ por lo que es altamente probable que el *protagonistés* tuviera a su cargo la *performance* del héroe del drama. La homologación del protagonista con el *protagonistés* tendría implicancias insospechadas, si los actores hubieran incidido en mayor o menor medida en la creación literaria del personaje, incertidumbre para la cual no tenemos una respuesta concluyente.⁴

Ahora bien, estas cuestiones no son privativas de la tragedia. Reflexiones similares se imponen también para el caso de la comedia ática, el otro de los dos grandes géneros del teatro griego clásico. En esa dirección, la primera cuestión se centra en la posibilidad de estipular la existencia de un héroe cómico, paralelo a la figura del héroe de la tragedia, con la cual la comedia antigua siempre ha tenido una relación “parásita”.⁵ El libro de Whitman, *The Comic Hero* (1964) marcaría un “hito bibliográfico” en este sentido, al recuperar la prestigiosa categoría literaria de “héroe” para el protagonista cómico –aunque algunos todavía

² La preeminencia del coro, interpretada como un claro indicio de arcaísmo, llevó a considerarla la tragedia más antigua de Esquilo. El descubrimiento de un fragmento de papiro (Ox. 20 2265 fr.3), sin embargo, ofreció pruebas de que fue representada tan sólo en el 463. Ver LESKY (1964:80 ss.)

³ Cf. el uso claramente peyorativo del término *tritagonistés* en *De Falsa Legatione*, de Demóstenes (200 ss.).

⁴ Es posible inferir algún tipo de asociación entre actores y poetas en época temprana. Una vez que los actores fueron designados por sorteo, el autor no habría podido conocer de antemano la capacidad de su *troupe* actoral. SLATER (1990), sin embargo, conjetura que efectivamente los autores pudieron haber escrito para ciertos actores. Por un lado, porque el sorteo pudo no haber sido introducido al mismo tiempo que la competición entre actores (449 para la Gran Dionisia y 442 para la Lenea) y, por otro lado, sólo si se hubiera prohibido la alteración del texto después del sorteo, los autores no lo habrían adaptado a las habilidades del actor: “Texts in a working theatre are never written in stone. I believe that a text of a Greek drama was quite fluid up until the moment of performance; the *archon* did not grant a chorus on the basis of one of the Oxford Classical Texts in hand.” (*id.*:389, n. 11).

⁵ La frase es de CSAPO (1993).

prefieran llamarlo "antihéroe". Whitman lo describe como una compleja conjunción de bestia, hombre y dios, una imagen explícita de lo grotesco, marco sobre el cual se proyecta una serie de oposiciones: lo bajo y lo sublime, lo natural y lo divino. A la estructura general de lo grotesco añade la fuerza liberadora de la *poneria*, que consiste en la habilidad de adquirir ventaja en forma inescrupulosa sobre alguna situación o persona. Es este poder el que le permite oponerse a fuerzas superiores, a pesar de su aparente inferioridad.⁶ La imagen del héroe cómico propuesta por Whitman ha tenido una amplia aceptación entre los especialistas, si tenemos en cuenta que definiciones similares pueden leerse en autores como Carrière y sobre todo en Thiery.⁷

Whitman, sin embargo, planteaba estrictas limitaciones cronológicas: héroes como los que él describe serían imposibles de hallar más allá de *Aves*, linde que ciertamente puede discutirse,⁸ y cargaba las tintas, además, en el carácter individual del héroe cómico, noción que, a nuestro entender, también debería ser revisada:

Old comedy notoriously dealt with individuals, real or invented. And [...] the problem of the individual is of the utmost importance to Aristophanes's whole idea of drama; it is the individual who embodies the poetic core of his greatest plays. (p. 10)

Probablemente la influencia de Whitman en lo que atañe a esta exaltación del individualismo explique la negativa de la crítica posterior a identificar el comportamiento del héroe cómico con un patrón básico de funcionamiento.⁹ No obstante, la preeminencia del individualismo, entre los atributos que caracterizan al héroe no deriva necesariamente en que este sea un individuo. Por el contrario, el género cómico reposa sobre

⁶ Whitman señala a Odiseo, Hermes y Prometeo como modelos de *poneria*. El héroe cómico se afirmaría aislado de la sociedad, sin control de ningún tipo y su gran habilidad residiría en convertirlo todo para su propia ventaja, sirviéndose de su propia imaginación e inteligencia.

⁷ Cf. CARRIÈRE (1979:119 ss) y THIERY (1986:185 ss).

⁸ Para Whitman las comedias posteriores a *Aves* no tienen héroes con el mismo potencial cómico. Desde su perspectiva, el héroe está ausente de *Asambleístas*, *Plutos* y *Thesmoforiantes*, es difícil de encontrar en *Nubes*, se hace mujer en *Lysistrata* y está transformado en *Ranas*.

⁹ THIERY (1986), entre otros, niega la existencia de un rol codificado que identifique a todos los héroes de las comedias de Aristófanes en una misma entidad anónima y social. Sólo Diceópolis y Peisetero tendrían un comportamiento idéntico.

una estructura narratológica convencional, en consecuencia, los personajes comparten esferas de acción similares en todas las comedias. En este contexto, el héroe cómico conforma más bien un *rol* dramático, al modo como lo presenta Carrière (1979)¹⁰ o, más recientemente, Sifakis (1992):

[...] Dikaiopolis, Philokleon, Trygaios, and the other Aristophanic characters, may be unique, technically speaking, as characters of specific plays, but in so far as they get involved in predictable situations, to which they react in a predictable manner, they are variants of types. (p. 134)

Las innegables correspondencias en el accionar de los héroes cómicos permiten presuponer una suerte de guión que pauta su comportamiento, junto con la constante de algunos rasgos psicossociales más o menos fijos, si bien habitualmente se compensa la monotonía con disparidades significativas. Un afán taxonómico ha llevado a la crítica a dar cuenta precisamente de esta diversidad, catalogando la totalidad de las variables observables en las comedias conservadas de Aristófanes. McLeish (1980), para citar sólo un ejemplo, determina una taxonomía de tres tipos de héroes: el *spoudaios*, es decir, honesto, involucrado en acciones solemnes, sin motivaciones cómicas; el *bomolochos*, irrelevante en sus intervenciones y de intención lúdrica; y el *poneros*, que gana y domina en todas las situaciones y se admira a sí mismo.¹¹ Sin embargo, estas clasificaciones están lejos de resolver cuestiones de importancia, pues, como habíamos señalado para el caso de la tragedia, la problemática se centra en el reconocimiento de un criterio que determine la talla heroica de los personajes.¹²

El cuadro de situación se hace más complejo cuando entran en juego los actores del drama. Si mantenemos el mismo principio de ac-

¹⁰ "Ramener l'héroïsme comique à une forme unique peut sembler une démarche artificielle étant donné la grande diversité des héros des comédies. Mais cela veut simplement dire que la fonction du héros reste la même et qu'elle est première par rapport à la diversité des comédies. C'est son rôle subversif qui donne au héros un éclat que le réalisme ne pourrait lui procurer, à moins de devenir fantastique" (CARRIÈRE, 1979:123).

¹¹ Los ejemplos pueden multiplicarse. THIERY (1986), entre otros, distingue a los "héroes cómicos" de los "personajes cómicos no heroicos". Sobre los primeros reposa toda la comedia, mientras que los segundos están acompañados de un "partenaire" o adversario. La clasificación se adentra, además, en el tipo de acción que involucra a los héroes.

¹² En *Avispas*, por ejemplo, CORNFORD (1993) le atribuye el rol protagónico a Bdelycleón, en tanto THIERY (1986) y MCLEISH (1980) consideran que Filocleón cumple este papel.

tuación que se ha postulado para la tragedia, el primer actor (*protagonistés*) tendría a su cargo el *rol* del héroe cómico.¹³ En algunos casos, sin embargo, la presencia de héroes pasivos desplaza el protagonismo a personajes no heroicos; en estas circunstancias cabría preguntarnos si protagonismo y heroicidad siguen siendo equiparables y especular sobre la relación de estos *roles* con el *protagonistés* o primer actor.¹⁴ Cada comedia requiere, sin duda, un estudio particular sobre el tema. Por nuestra parte, nos proponemos abordar esta problemática en *Plutos*, la última comedia conservada de Aristófanes,¹⁵ ya que con regularidad se afirma que la pieza presenta la curiosa circunstancia de un protagonismo compartido entre el campesino Crémilo, el héroe cómico de la pieza, y su esclavo Carión. Esta es la opinión de reconocidos especialistas como McLeish, Cartledge, Russo y Thiery.¹⁶

La hipótesis presupone una suerte de identidad entre protagonismo y "heroicidad", en razón de que Carión alcanzaría el citado coprotagonismo arrebatando para sí algunas de las prerrogativas del héroe cómico. Esta instancia se haría evidente en la segunda parte de la comedia, cuando amo y esclavo se alternan para recibir a los usuales impostores, lo que ha constituido una de las grandes innovaciones de la comedia.¹⁷ Recordemos que por regla general le incumbe al héroe cómico enfrentar a estos *alazones* para despacharlos con insultos y palos.

Antes de entrar de lleno en la discusión de estas escenas, estimamos conveniente reparar que durante toda la primera parte del drama¹⁸

¹³ MCLEISH (1980) reconoce las mismas rutinas en las obras tempranas, por lo que estipula que la interpretación del protagonista presentaba demandas técnicas similares. THIERY (1986), por su parte, observa que el primer actor recurrentemente participaba en el prólogo, el agón y el final de la pieza.

¹⁴ Podrían calificarse de pasivos héroes Filocleón (*Avispas*) y el pariente de Eurípides (*Thesmoforiantes*).

¹⁵ Fue la última comedia representada por Aristófanes bajo su nombre, en el año 388. Veinte años antes (408) había llevado a la escena otra pieza con el mismo título (*sch. Ven.* 173 y 179), pero es imposible determinar en qué medida la segunda versión es una reescritura de la primera. Citamos por la edición de COULON (1923-1930).

¹⁶ RUSSO (1994:242) entiende que el héroe cómico tradicional, en *Plutos*, se presenta dividido entre dos personajes que resultan complementarios. Ver también MCLEISH (1980: 56), THIERY (1986:180) y CARTLEDGE (1990²:71).

¹⁷ El término "impostor" fue propuesto por CORNFORD (1993) y se corresponde con el *alazon* de la tipología aristotélica (cf. *Ética Nicomaquea* 1127-26). Para MAURACH (1968:3), el impostor sería una forma actoral fija, identificada con aquello que representaba a través de la máscara, el discurso y sus actitudes.

¹⁸ Con regularidad se percibe una quiebra en el desarrollo de la acción de la comedia, pautada por la ejecución de la parábasis. En la primera parte la acción progresa lidera-

el campesino Crémilo lleva adelante la acción: ha consultado el oráculo y ha procedido en consecuencia con lo que ha interpretado del mismo, persuade a Plutos de la necesidad de ser sanado para recobrar todos sus poderes, lo lleva al santuario para curarlo y se enfrenta con Penía –la pobreza personificada– en el único agón de la comedia. Se ha objetado que no tiene que luchar para vencer como otros héroes cómicos,¹⁹ pero la suya no es una excepción a la luz de lo que sucede con Trigeo o Praxágora, por ejemplo. En cambio, todas las acciones principales de la pieza surgen de su iniciativa.

De entre los vertimientos modales característicos del sujeto protagonista²⁰ –el “querer hacer”, “el saber hacer” y “el poder hacer”–, es cierto que Crémilo exhibe algunas competencias menos que sus pares heroicos. Su primera determinación consiste en tomar posesión de Plutos para curarlo después (“querer hacer”), en tanto su competencia cognitiva (“saber hacer”) se manifiesta en dos situaciones decisivas: en posesión de la retórica de la persuasión (vv. 103-251), cuando convence a Plutos de su poder superior al del propio Zeus, y en la elección de Asclepio como sanador del dios (sabe dónde llevarlo). Su potencia (“poder hacer”), en cambio, no desborda los límites que impone su naturaleza humana. En otras comedias, los agentes sobrehumanos se limitan a ser meros ayudantes en un momento del proceso de la transformación; cumplen este papel, por ejemplo, los dos pájaros que llevan Euélpides y Peisetero en *Aves* o el escarabajo gigante sobre el que vuela Trigeo en *Paz*. En *Plutos*, en cambio, le corresponde a Asclepio toda la gloria de haber sanado al dios de la riqueza. No obstante, ya nadie se acuerda de él en la segunda parte de la comedia.²¹

da por el protagonista, quien supera la resistencia de un grupo (coro) o un individuo y crea nuevas condiciones de vida: en la segunda, entretanto, se ilustran las consecuencias del nuevo orden instaurado en pasajes de tipo farsesco. *Plutos*, carece de parábasis y, al decir de los especialistas, la intervención del coro cumple un rol marginal. Aun así la pieza conserva en su desarrollo una estructura bipartita.

¹⁹ Cf. THIERY (1986:286). No debe subestimarse, sin embargo, su lucha dialéctica. La oposición de Penía, aunque ideológica, constituye una verdadera oposición.

²⁰ Usamos “sujeto” en el sentido que le otorga Greimas al término en su conocido modelo de análisis actancial de los personajes. Vale decir, aquel personaje cuya imaginación le permite alcanzar el objeto deseado, que podrá otorgar beneficios a su propia persona, a su círculo familiar o a la sociedad toda. El sujeto es, por regla general, el protagonista.

²¹ Otros héroes cómicos están perfilados con las tres modalidades. Peisetero (*Aves*), por ejemplo, “quiere, sabe y puede” vencer a las aves y fundar una ciudad en el cielo. Dioniso, en *Ranas*, “quiere” llegar al Hades, pero no sabe cómo hacerlo. Por esto consulta a Heracles el camino más rápido. Los héroes que fracasan, como Strepsiadés (*Nubes*),

No menos importante, Crémilo comparte los rasgos distintivos más frecuentes de los héroes de la comedia de Aristófanes.²² Es viejo, como Diceópolis, Strepsíades, Filocleón, Trigeo, Peisetero y el pariente de Eurípides (Mnesiloco), y campesino, al igual que Diceópolis, Strepsíades y Trigeo. Los dos atributos se manifiestan en la apariencia física del personaje y, como componentes visuales, tienen un fuerte poder de caracterización. En este sentido, Crémilo responde adecuadamente a las expectativas de la audiencia. Es oportuno señalar que la vejez tiene más un significado simbólico que psicológico o social (Carrière, 1979), conecta al personaje con un tiempo heroico pasado, contrapuesto normalmente a la decadencia del presente. La pertenencia al campesinado, en cambio, tiene fuertes implicancias sociales. Aristófanes da muestras de haber estimado a la gente de campo por sobre sus compatriotas ciudadanos.²³ De todos modos, también puede interpretarse que esta adhesión se fundamenta más bien en los orígenes campesinos y dionisiacos del género: el hombre de campo es el que entra en contacto con las fuerzas naturales (Carrière, 1979:128).

La mención del hijo²⁴ y la presencia de la mujer hacen de Crémilo un padre y esposo. Una relevancia mayor podría otorgársele a la persistente compañía de Carión a lo largo de toda la comedia, porque Crémilo, cuyo nombre de tardía aparición debía pasar inadvertido para el público, es designado por lo general como "amo", no sólo por su servidor sino por los otros personajes del drama (vv. 12, 20, 67, 253, 260, 262, 285, 319, 633, 819). Δεσπότης, entonces, es el término que le confiere identidad durante el diálogo. Vale decir que el héroe compendia los rasgos de hombre, esposo, amo, campesino y anciano, todos ellos notas

sólo "quieren" y esta modalidad parece insuficiente para lograr la victoria del sujeto. La ausencia (no limitación) de la competencia cognitiva determinaría el fracaso del héroe.

²² Los rasgos distintivos son los que se oponen binariamente en las relaciones entre los personajes. Crémilo se opone a su hijo, en calidad de padre, a su mujer, en calidad de esposo, a Carión por ser su amo, etc.

²³ La contraposición ciudad-campo observable, principalmente, en *Acarnienses* y *Paz*, surge como una invención del s. V. Históricamente, con el abandono de los campos a causa de la guerra del Peloponeso (431) se modifica la percepción del mundo en el imaginario antiguo. Como señala BORGEAUD (1993), el rústico es considerado a partir de entonces el depositario de antiguos valores: "El valor y el buen sentido aparecen de su parte. Incluso cuando pierde importancia económica, conserva un privilegio simbólico, el de situarse en la intersección entre lo salvaje y lo civilizado, y el de conocer por lo tanto los caminos de la urbanidad, los senderos que llevan del desorden al orden o a la inversa" (p. 335).

²⁴ Sólo se lo menciona en el prólogo (vv. 35 ss y 250).

positivas dentro del código de valor simbólico de la comedia antigua, que defiende la visión patriarcal tradicional de la cultura griega.

El criado, por su parte, aparece delineado como un ser primitivo, en total correspondencia con su posición subalterna en la escala social. Gran parte de su conducta está motivada por las necesidades más primarias: sexuales, fisiológicas y gastronómicas (vv. 190-2, 320, 672-99, 766) y en gran medida su registro de lengua está acorde con estas inclinaciones. Pero no puede negarse que en otros aspectos la conducta de Carión transgrede las reglas que impone el condicionamiento de su *status*. Es el primero que increpa a Plutos, ordena al dios (vv. 56-7) y a su amo (v. 63), aconseja, incluso, la mejor tortura para hacerlo hablar. Su discurso aparece denotado con signos de violencia (vv. 65, 68-70, 111); paradójicamente el abuso de la autoridad proviene de parte de un subordinado. Ciertamente el espacio que gana Carión para expresar abiertamente su sagacidad y simpática malicia representa un progreso notable con respecto a sus antecedentes literarios, meros instrumentos de sus patrones.²⁵ No obstante, durante la primera parte de la obra, acompaña a Crémilo cuanto más como un asociado, sin llegar a reemplazarlo.²⁶ Bien podría decirse, pues, que las jerarquías sociales se corresponden con las jerarquías dramáticas.

Vayamos, ahora, a las escenas de carácter episódico que ilustran las consecuencias de la puesta en marcha del nuevo orden en tres ámbitos bien definidos: el socio-político, el privado-amoroso y el divino-ritual (vv. 823 ss). Se trata de la llegada de una serie de impostores, que arriban motivados por su deseo de agradecer al dios los beneficios obtenidos a partir de su curación o para reclamar, con disposición jactanciosa, los privilegios que la utopía consumada les ha arrebatado y que ellos pretenden merecer. Numerosos especialistas han entendido que estas escenas demuestran el carácter ilusorio de la utopía y pondrían en duda la realización del plan.²⁷ Recordemos que la visión recuperada de Plutos

²⁵ La única excepción la constituye Jantias, el servidor de Dioniso en *Ranas*. En *Caballeros*, en cambio, la conducta transgresora de Paflogón puede explicarse por tratarse de la transposición escénica de un ciudadano ateniense.

²⁶ Cuando está solo, se encuentra cumpliendo órdenes de Crémilo: convoca al coro de campesinos con quienes ejecuta la párodos y hacia la mitad de la pieza tiene a su cargo dos discursos de mensajero: informa sobre la curación de Plutos y el enriquecimiento de la casa de Crémilo.

²⁷ Se trata de aquellos que postulan una lectura irónica de la pieza. Entre otros, SÜSS (1954), NEWIGER (1975), MAJIRACH (1968), HERTEL (1969), FLASHAR (1975) y HEBERLEIN (1981). Entienden que los personajes recientemente enriquecidos no son precisamente paradigmas de honestidad.

permitiría que la riqueza alcanzara a todos los hombres, al menos con seguridad a todos los honestos.²⁸

Los primeros visitantes –un hombre justo recientemente enriquecido y un sicofanta que acaba de empobrecerse– ratifican el cumplimiento de la utopía y refieren sus resultados prácticos en la sociedad, antes reflejados exclusivamente en el ámbito más o menos privado de Crémilo. El informante es presentado como paradigma de los malvados y confirma que la riqueza sólo ha alcanzado a los honestos. Les siguen una anciana aniñada y su joven amante. La imprevista riqueza de este último le ha permitido liberarse de la vieja, uno de los tantos males, según se permite entrever, a los que la pobreza lo tenía sometido. Las arcas de la anciana, sin embargo, han permanecido intactas con la cura de Plutos, pero ha perdido con el muchachito su objeto máspreciado. Por último, hacen su arribo Hermes –en calidad de mensajero de Zeus– para informar sobre el estado de inaniación de los dioses ante la falta de sacrificios –ahora que todos honran a Plutos–, y el sacerdote de Zeus, que por iguales motivos ha abandonado el templo del padre de los dioses.

La alternancia de Crémilo y Carión para recibir a los visitantes guarda una asombrosa simetría. Uno como otro entrevistan a tres de los seis impostores. Sólo dos –el hombre justo y el joven– ingresan para demostrar satisfacción por el cambio. Amo y esclavo se los distribuyen en lo que parece ser una exacta compensación de fuerzas en el funcionamiento dramático de ambas figuras. Del mismo modo, los últimos visitantes, fuertemente vinculados por la naturaleza de sus desgracias y sus connotaciones –nos referimos a Hermes y el sacerdote de Zeus– no forman una pareja y cada uno de ellos dialoga con Carión y Crémilo respectivamente, sin coincidir sobre la escena.

Carión asume la representación del nuevo orden y de los honestos (*chrestoi*), valoración ética que contradice, sin embargo, la carga semántica negativa de los apelativos con los que se lo designa durante el diálogo.²⁹ Vale decir que su participación un tanto emancipada se explica desde el propio texto como la puesta en escena de la humorada del mundo al revés. Frente al hombre justo y al delator, el esclavo cumple el

²⁸ En un comienzo Crémilo ha expresado su intención de que Plutos se dirija sólo a los honrados y a los honestos (vv. 386-7). Sin embargo Penía da por seguro que ella será desterrada por completo de este mundo (v. 430) y Crémilo no rectifica la suposición. Esto ha dado pie para señalar contradicciones en la historia de la pieza. Sobre este tema, ver KONSTAN – DILLON (1981).

²⁹ οὐπίτριπτος (v. 275), μόθων καὶ κόβαλος (v. 279), τάλαν (v. 707), Ταλάντατ' ἀνδρῶν (v. 684).

papel del burlador y alcanza una autoridad inusual para un criado, logrando a la vez una cómplice intimidación con la audiencia.³⁰ Interroga inquisitivamente, (vv. 824, 827, etc.), comenta con ironía sobre la sospechosa calidad de las ofrendas del justo, se anticipa al pensamiento de su interlocutor (vv. 832-4, 838) y se apropia inclusive de sus palabras para retrucar burlescamente (v. 929 = v. 918). Con certeza gobierna la situación cuando le ordena desvestirse al sicofanta (v. 926) y este le obedece.³¹ Los imperativos modalizan normalmente el discurso del patrón y no del subordinado, pero Carión compone un servidor particular. Gran parte de su supremacía es sin duda lingüística, sin duda es un "amo" del lenguaje.³² Pero, al decir esto, no hacemos sino subrayar que su superioridad se reduce a la competencia discursiva. Por lo demás, observamos que en las escenas en cuestión se limita a aceptar el ingreso del hombre justo a la casa de Crémilo y a expulsar al delator, acciones previsibles a la luz de escenas similares en anteriores comedias y en estricta conformidad con su función social de servidor, encargado, entre otras cosas, de atender a los que llaman a la puerta.

A favor de su equiparación con Crémilo, podría aducirse que se le ha asignado un papel de preferencia al enfrentar al único dios de la pieza. Pero tampoco debe sobredimensionarse su encuentro con Hermes. Este último, en calidad de mensajero, es un sirviente de Zeus y, por esta razón, su diálogo con Carión bien puede interpretarse como una charla entre pares. Queda claro que comparten dos aficiones características de los servidores: la comida y el robo (vv. 1139-1142). Hermes, aunque un dios, compone el tipo del *alazón* sin apartarse de la regla: mentiroso y charlatán, se declara amigo de Carión (v. 1134) para mendigar un poco de pan y de carne (vv. 1136-8).³³ Aunque el esclavo pretenda decidir el

³⁰ Normalmente partes de la burla permanecen en un tácito acuerdo con ella.

³¹ Algunos escoliastas y copistas adscribieron el episodio a su amo Crémilo. OLSON (1989), por ejemplo, cambia la identidad de los hablantes, porque no acepta que Carión tome la parte legal de un ciudadano. Asigna al hombre justo los vv. 929, 931, 934, 935-6, 938-40, 942-3 y a Carión los vv. 937 y 941. Se basa en las órdenes de desvestirse a un esclavo que se ejecutan en *Paz*, vv. 933-34 y *Ranas*, vv. 495-98, 575-28 y en el titubeo del sicofanta cuando interpreta la orden. Sin embargo, el contexto de *Ranas* es singular, como para tomarse de ejemplo paradigmático, y la cita de *Paz*, en todo caso, podría considerarse una interesante prueba de que Carión ejerce una acción subversiva en la comedia.

³² Cabría destacar que los interlocutores de Carión resultan víctimas previamente degradadas. Los coreutas son viejos, el delator nunca ha tenido cabida en los mundos utópicos y Hermes aparece desfalleciente por inanición, rápido a claudicar.

³³ La imagen degradada de Hermes no sorprende. La mayoría de las piezas ofrecen dio-

destino del dios al aceptarlo como servidor –antes lo había desenmascarado en sus intenciones–³⁴, finalmente es Hermes el que consigue lo que quiere: ingresar a lo de Crémilo para obtener algo de comida.

A Crémilo, en cambio, lo esperan desafíos que no son equiparables a los de su criado. Las historias personales de la pareja de amantes y el sacerdote de Zeus, –los entrevistados del amo– vienen a plantear problemáticas imprevisibles en la planificación de la utopía. Esta instancia crea, entonces, la necesidad de que Crémilo retenga las riendas de la acción y obre de modo tal que el exitoso desenvolvimiento del nuevo orden pueda preservarse. Como bien ha observado Bowie (1993), la llegada de la anciana está motivada por el deseo de recomponer una relación de *cháris* (retribución) que la igualdad de la riqueza ha fracturado.³⁵ En el reino de Plutos vidente ya no valen los obsequios para retener la compañía del joven. No obstante, reclama lealtad por los beneficios que le ha otorgado en el pasado y que el joven parece repentinamente no recordar (vv. 1028-9). Ante esta circunstancia, Crémilo ordena sin más al joven regresar con la vieja durante la noche (vv. 1200-1), con lo cual ella recupera la felicidad que la vista recuperada por Plutos le había arrebatado. Como corresponde al mundo de la comedia, el héroe expulsa el *páthos* y los destellos trágicos son rápidamente acallados. Sin la participación eficiente de Crémilo la utopía cargaría sobre sus espaldas la sensación de una gran injusticia, vale decir, devendría una verdadera *dystopia*.

Un caso similar plantea la llegada del sacerdote de Zeus. Viene a ratificar la ruptura de las relaciones entre hombres y dioses y de qué modo esta situación lo ha perjudicado, al punto de verse en la necesidad

ses humillados, bufonescos, despreocupados por el hombre o enfrentados a él.

³⁴ OLSON (1989) señala un cambio de actitud en Carión durante su última aparición en escena. Observa que se opone a robar a su amo y considera que el engaño no tiene más cabida en el nuevo mundo. Pero la escena debe juzgarse desde otra perspectiva, la del humor. La actuación de Carión está al servicio de la degradación de Hermes. El esclavo logra la humillación del mensajero, que ruega y miente para conseguir su propósito. Desde nuestra perspectiva sería improcedente hablar de una supuesta evolución moral del personaje.

³⁵ Para BOWIE (1993:273 ss.) la *cháris* resulta un verdadero leit-motiv dentro de la pieza. Zeus ha quebrado la *cháris* entre dioses y hombres, al romper la conexión natural entre justicia y prosperidad y ha creado una situación inestable, que se resuelve positivamente al final. Hermes y Carión también debaten cómicamente sobre la reciprocidad (vv. 1139-45). Entre los hombres, los lazos recíprocos tampoco se han respetado: el hombre justo no recibió nada de los amigos a los que había ayudado, la vieja desea prolongar el arreglo con su amante con el regalo de la torta (v. 1031) y también el sicofanta considera que ha beneficiado a la ciudad en el pasado y espera ahora su recompensa.

de abandonar el templo de Zeus (vv. 1182-3). Sin embargo, este personaje carece de rasgos negativos; al menos la deserción olímpica del mismísimo Zeus (vv. 1189-90) elimina el carácter de traición que su conducta podría haber tenido.³⁶ La pobreza del sacerdote y ajena a toda deshonestidad, entonces, no se adecua a la nueva ecuación ético-económica que concibe Crémilo, donde sólo los malvados resultan empobrecidos. Por esta razón, el propio Crémilo acoge y asimila rápidamente al sacerdote al reino de Plutos, encargándole inclusive la misión de encabezar la procesión jubilosa del éxodo. De ninguna manera hubiera podido Carión resolver de forma satisfactoria los desajustes que plantean las historias privadas de estos visitantes. Ambas escenas demandan del protagonismo de Crémilo para reacomodar el rumbo de la utopía por él proyectada.

Creemos haber puesto en evidencia significativas divergencias entre las escenas dominadas por Crémilo y las escenas dominadas por Carión, no sólo en lo que respecta a la ilustración de las consecuencias del nuevo orden sino, sobre todo, a la participación que le corresponde a cada uno de los personajes, con lo cual ponemos en tela de juicio toda interpretación que tienda a equiparar los *roles* de ambos.³⁷ Por el contrario, la disimilitud está al servicio del enaltecimiento dramático de la figura de

³⁶ “Ο Ζεύς ὁ σωτὴρ γὰρ πάρεστιν ἐνθάδε. / αὐτόματος ἦκων”. A partir de la explicación del escoliasta (sch. 1189: “τὸν Πλοῦτον λέγει”) muchos han creído entender que “Zeus salvador” es el propio Plutos. OLSON (1990), por ejemplo, niega la deserción de Zeus del mundo olímpico, porque la considera incoherente con el planteo de la obra. Entiende que, como Zeus y Plutos son enemigos y rivales (vv. 87-91, 119-22), el reemplazo de uno por el otro es esencial en la utopía de Crémilo (vv. 130-42). No podría Zeus acudir a escena cuando un verso antes ha mandado un emisario para informar que destruirá a sus habitantes (vv. 1107-9). Si se encontrara dentro de la casa, la deserción de Hermes perdería su efecto dramático. HEBERLEIN (1981) también niega la llegada de Zeus. La referencia del verso en cuestión aludiría a la identificación de Plutos con Zeus *Soter*, catalogada como una reorientación teológica.

³⁷ RUSSO (1994:227-42) también señala diferencias notorias entre las escenas dominadas por Crémilo y aquellas dominadas por Carión, pero arriba a conclusiones opuestas a las nuestras. Estima que las escenas donde Carión está presente son las únicas relevantes a la línea principal de la comedia. En cambio, cuando está Crémilo se produce un diálogo desconectado de la situación dramática de la comedia. Su apreciación incluye las escenas del agón y las previas. El error de Russo consiste, desde nuestra perspectiva, en considerar superflua toda situación que amplíe o desvíe la acción principal de la comedia. HEBERLEIN (1981), por su parte, interpreta que la presencia del esclavo en las escenas ejemplificadoras impide la identificación del espectador con el plan consumado, ya que cuando aparece Crémilo, verdadero portavoz del *dēmos*, las escenas no tienen ningún valor demostrativo.

Crémilo, pues en tanto Carión procede de una manera tradicional, ilustrando la realización efectiva del mundo proyectado por su amo, este último tiene en sus manos la difícil tarea de eliminar los perjuicios de una riqueza sin límites. Retiene, de esta forma, el poder demiúrgico de los héroes cómicos y rectifica los desajustes que la visión restaurada de Plutos ha ocasionado, dando nuevo rumbo a la vida de los que se le acercan. Los alcances ilimitados de sus facultades quedan cifrados en las palabras con las que responde a las quejas presentadas por la anciana: "Dilo y será hecho" ("Φράζε, καὶ πεπράξεται", v. 1027). El desfile farfesco de los *alazones* pone a prueba la talla heroica de Crémilo; ante ellos, el esclavo sólo se ha comportado como un mero recepcionista.

Resta, por último, reflexionar sobre las posibilidades del reparto actoral, según se infiere del texto. Como es obvio, no podremos avanzar más que en un terreno de meras conjeturas. En primer lugar, resulta muy controvertido determinar el número total de actores parlantes pautado para la comedia. Mientras que para la tragedia el número de tres ha sido aceptado sin mayores discusiones, la determinación de las posibilidades de actuación de las piezas de Aristófanes ofrece serias dificultades.³⁸ Las opiniones de la crítica oscilan entre la indeterminación y la total libertad, hasta la limitación de su número a tres actores para todas las comedias.³⁹ Esta última restricción, a nuestro entender, incidiría cómicamente en la puesta en escena, y la aceptamos como válida precisamente en razón de su potencial humorístico. En efecto, se crea para el actor la necesidad de cambios de *roles* dramáticos en tiempos extremadamente breves, quebrando de esta forma cualquier tipo de ilusión escénica. El reemplazo de máscara y traje, en estas circunstancias, podía no ser completo y, en consecuencia, es muy probable que se explotara

³⁸ Las discusiones más importantes sobre este tema se encuentran en PICKARD CAMBRIDGE (1953), DOVER (1972), DEARDEN (1976), HENDERSON (1980), MCLEISH (1980), THIERY (1986), RUSSO (1994), MACDOWELL (1994) y MARSHALL (1997).

³⁹ La tesis de un número indeterminado de actores es desechada ante la evidencia de que la mayoría de las comedias restringen a tres, cuanto mucho a cuatro, el número de actores en escena. DOVER (1972), por ejemplo, acepta que el número límite debía ser cuatro (= DEARDEN, 1976), aunque obras como *Acarnienses* necesitaron, según su criterio, de cinco actores para llevarse a cabo. De modo similar, THIERY (1986) postula la existencia de tres actores principales, pero prevé la existencia de actores adicionales para algunas pocas partes de las piezas. MACDOWELL (1994) critica precisamente la argumentación de esta oscilación y observa que, así como había un número fijo de coreutas (quince para tragedia y veinticuatro para comedia), del mismo modo, el número de actores debía limitarse a cuatro.

cómicamente la dificultad implícita en esta necesidad técnica.⁴⁰ En segundo lugar, habrá que determinar de antemano si aceptamos que una misma figura pueda ser interpretada por dos comediantes o si, como opina McLeish (1980), el *protagonistés* no cumple más que un único papel y dejamos la superposición para los actores subsidiarios.⁴¹ Con sólo tres actores parlantes sobre la escena se invalidan estas posibilidades.⁴²

No obstante, en *Plutos* la distribución de las participaciones actoriales presenta pocas complicaciones. Hasta el verso 335 la comedia tiene tres personajes en situación de diálogo, que se ajustan perfectamente a los tres actores de la escena. Teniendo en cuenta la jerarquía de los *roles* y la ponderación cuantitativa de los versos iniciales, postularemos que el primer actor representaba a Crémilo, el segundo actor a Carión y el tercer actor a Plutos. Esta distribución impone, de aquí en más, el esquema de actuación siguiente: el *protagonistés* tenía a su cargo el *rol* de Crémilo, el hombre justo y Hermes; el *deuteragonistés*, los papeles de Carión, Penía, Plutos vidente y la vieja; y el *tritagonistés* cumpliría el *rol* de Plutos ciego, Blepsidemo, la mujer de Crémilo, el joven amante y el sacerdote de Zeus.⁴³

Hemos aceptado como válidas las actuaciones del coro según se mencionan en los manuscritos, entre los vv. 321-2, 626-7, 770-1, 801-2, 958-9, 1096-7, lo mismo que la sugerencia de Handley (1953) de incluir

⁴⁰ MARSHALL (1997) es el defensor de esta tesis y ejemplifica con variados pasajes. Llega a especular sobre la posibilidad de que un mismo personaje impostara la voz de un cuarto actor, casi como un ventrílocuo. *Lysistrata* sería la única comedia que no puede adaptarse a esta limitación. DEARDEN (1976:93 ss), por su parte, observa que la mejor indicación escénica que fundamenta el número de tres actores, es el hecho de que si tres actores están sobre el escenario, uno parte antes de que ingrese otro nuevo.

⁴¹ MCLEISH (1980) considera que este aislamiento del actor principal refleja la dominación y el aislamiento del personaje principal.

⁴² THIERY (1986) sólo estipula primeros actores con un único rol para *Acarnienses*, *Aves* y *Thesmoforiantes*.

⁴³ THIERY (1986) arriba a las mismas conclusiones. MACDOWELL (1994), en cambio, adhiere a la suposición de PICKARD-CAMBRIDGE (1953) de que todas las partes pueden distribuirse entre tres actores, siempre que Plutos sea actuado por dos, aunque admite que una distribución entre cuatro actores es más probable. Destaca, además, que sin la presencia del coro en los interludios propuestos por los XOPOY de los vv. 1094-7 y 1168-72, se haría necesaria la presencia de cinco actores en el primer caso y cuatro en el segundo. MCLEISH (1980:151) divide la actuación de *Plutos* entre un actor "continuo", dos comediantes y un cuarto actor "continuo", que jugaría roles menores. Encuentra afinidades estilísticas entre las partes de Penía y la vieja, y entre las del delator, el joven y Hermes, pero no considera que estas semejanzas sean lo suficientemente fuertes como para postular una distribución de *roles* sobre esta base.

otra participación coral entre los vv. 1170-1.⁴⁴ Estos *intermezzos* cubrirían el tiempo escénico del cambio de vestimenta, de otro modo se habría hecho necesaria la participación de cuatro o cinco actores.⁴⁵ Nos enfrentamos con la única dificultad más o menos sería entre los vv. 770 ss, porque Carión se aleja de la escena para alcanzar a Plutos que regresa desde el templo de Asclepio y vuelve a reaparecer con la comitiva en el v. 802. En esta aparición, un actor mudo habría estado a cargo de su "persona".⁴⁶ No sería este el único caso de actuación muda

⁴⁴ HUNTER (1979), por su parte, no acepta ninguna de las dos propuestas de los manuscritos bizantinos (vv. 958-9 y 1096-7), y SOMMERSTEIN (1984) sólo la última de estas dos. THIERY (1986:136) admite las siete indicaciones, pero observa que sólo tres (626, 801 y 1096) corresponden a una ruptura en la acción, las otras cuatro sirven sobre todo para separar escenas.

⁴⁵ El ingreso de Blepsidemo (v. 335) puede ser cubierto por el tercer actor que ha salido de la escena en el v. 252, por lo que el personaje de Penía (v. 415) deberá ser ejecutado por el segundo actor, que ha hecho las veces de Carión y que se ha alejado hacia el v. 321. La partida de Plutos y Carión, para encaminarse al templo de Asclepio, exige la presencia de un actor mudo para cubrir alguno de los dos roles (ni Plutos ni Carión hablan). El canto del coro, luego del verso 626, permite el traspaso de roles con comodidad. De esta forma, el *deuteragonistés* que se aleja como Penía en el v. 609, reingresa nuevamente como Carión en el v. 627. El disminuido papel de la mujer de Crémilo (v. 641) nos hace suponer que la interpretación esté a cargo del *tritagonistés*, en tanto Carión vuelve a dejar la escena (v. 770) para tomar el mismo actor la figura de Plutos vidente (771). El interludio coral otorga el tiempo suficiente para que el cambio de máscaras y traje se ejecute sin premura. A continuación, llega Crémilo (el primer actor), y vuelve a salir su mujer (tercer actor) en el v. 788. Los tres actores ingresan en la casa en el v. 801. El coro tiene entonces a su cargo una nueva *performance*. En el v. 802, Carión (segundo actor) sale. En la segunda parte de la comedia, si el personaje de Carión continúa en las manos del segundo actor, el *protagonistés* tiene a su cargo el rol del hombre justo (v. 823) y Hermes (v. 1099), los dos interlocutores del esclavo. El tercer actor, por su parte, representa al delator (v. 850). La escena queda vacía para la actuación del coro en el v. 958, de modo que el segundo actor entra a continuación como la vieja y el tercer actor como el hombre joven (v. 1042). Entonces el *protagonistés* vuelve a su rol de Crémilo (v. 965). Luego del canto del coro (v. 1097), Carión (segundo actor) entrevista a Hermes (primer actor). Este último parte en el v. 1170 y regresa como Crémilo en el verso siguiente. En el medio, el coro permite el cambio de vestimentas. El sacerdote de Zeus es interpretado con comodidad por el tercer actor (v. 1171). Ambos se encuentran con la vieja (segundo actor, v. 1197) y Plutos que sale de la escena como personaje mudo. La misma posibilidad cabría para Carión, aunque nada se dice de su presencia.

⁴⁶ Sin embargo, para OLSON (1989) la salida de Carión por la párodos y su reaparición como personaje mudo no son necesarias. Sobre la base de la constante glotonería del esclavo, que sólo espera la recompensa de su ama (vv. 764-6), entiende que Carión ingresa a la casa en el v. 770. Aristófanes explotaría la ambigüedad del verso, donde *ἐκείνους* puede interpretarse como *ἄνδρες* (v. 767), *ὀφθαλμοῖς* (v. 769), *καταχύσματα* (v. 768) o *κρῖβανιτῶν* (v. 765). Observamos que la ambigüedad es absolutamente

en la obra.⁴⁷

No dudamos de que la audiencia individualizaba a los actores aunque estos interpretaran varios *roles*, así como los jueces evaluaban la actuación global del actor y no la composición de un personaje en particular.⁴⁸ También eran posibles situaciones inversas. Un único personaje, Plutos, debe ser interpretado por más de un actor. Esta duplicidad, sin duda también una exigencia de tipo técnico, tiene fundamentos internos de peso. Debía de ser deseable que las dos imágenes de Plutos –la del viejo ciego y decrepito y la del dios sanado y rejuvenecido– se diferenciaron notablemente ante los espectadores. El empleo de dos actores favorecía la transposición escénica de esta transformación que implicaba, a su vez, un verdadero vuelco en la comedia.

No nos pasa inadvertido que, de acuerdo con nuestra propuesta, no habría, en términos de actuación, una distancia considerable entre el desenvolvimiento del primero y del segundo actor. Por el contrario, hasta podría pensarse que este último estaba a cargo de escenas que permitían un lucimiento personal más destacado. Esto ha llevado a algunos estudiosos a invertir nuestra propuesta y a postular que el *protagonístés* representaba el papel de Carión.⁴⁹ No habría sido este un dato anecdótico en términos de recepción de la pieza. Es dable pensar que debido al carácter jerárquico de la clasificación de los actores, quien estuviera a cargo del personaje lo connotaba de un valor agregado particular.⁵⁰ La

textual y se desvanece con la puesta en escena, donde los pasos del esclavo eliminan toda ambivalencia.

⁴⁷ Serían personajes mudos el niño que acompaña al hombre justo (παῖδάριον, vv. 823 ss), el testigo del delator (μάρτυρος, v. 891), Plutos en sus dos salidas de la casa (vv. 626 ss y 1196 ss) y los otros esclavos de la casa de Crémilo (vv. 1194, 1196, etc.). Muy probablemente, una comparsa acompañara al dios y a Crémilo a su regreso del *Asclepieion* (vv. 782 ss.).

⁴⁸ La comedia de Aristófanes da cuenta del reconocimiento público de los actores (cf. *Paz*, vv. 781-86 y *Ranas*, v. 303). Por otra parte, durante el *proagón*, si las especulaciones son correctas, el autor se presentaba ante una audiencia reducida junto con sus actores desenmascarados, en el Odeón, y adelantaba el tema de sus obras. Podemos sospechar ciertos rasgos de familiaridad entre los personajes interpretados por un mismo actor.

⁴⁹ RUSSO (1994:233), igual que DEARDEN (1976), atribuye el rol de Carión al primer actor y el de Crémilo al segundo. Por lo tanto, se invierte nuestra propuesta.

⁵⁰ “[...] il primo attore, il *protagonistes*, resta l'incontrato dominatore della scena; per i suoi collaboratori non c'è posto né sulle epigrafi né nei ricordi biografici” (LANZA, 1989: 185). Lanza llega incluso a postular que en algunos casos el primer actor también jugara el rol del esclavo del prólogo, en momentos en que el personaje principal retarda su

figura de Carión, aunque no protagonizara la comedia, se hubiera visto ensalzada en el cuerpo del *protagonistés*.

Concluimos, pues, que, en *Plutos*, el héroe no comparte su protagonismo. A pesar de que el esclavo transgrede las reglas de su *status*, no pierde, sin embargo, los rasgos tradicionales de la figura del esclavo; su presencia, entonces, genera un juego de tensiones y ambigüedades entre la identificación implícita con los otros servidores del drama y la contraposición extrema.⁵¹ Ciertamente comparte algunas funciones con su amo, pero sólo al nivel del *oikos* y nunca llega a reemplazarlo por completo. Toma su lugar momentáneamente cuando este no está, pero la usurpación no tiene incidencias en el nivel de la *pólis*. Mientras Carión “juega” a ser el amo, Crémilo despliega sus dotes de héroe cómico –que gran parte de la crítica ha desconocido– en escenas que desbordan el carácter ilustrativo del plan. Realiza los ajustes necesarios para que todas las piezas ensamblen en el nuevo sistema. La acción no concluye, por lo tanto, luego de la primera mitad de la obra como comúnmente se ha señalado, y Crémilo retiene su hegemonía hasta en las últimas líneas del drama, cuando dispone del festejo de la procesión (vv. 1016-18).

En términos de actuación las evidencias no son tan claras. Efectivamente proponemos que el *protagonistés* interpretara la figura de Crémilo, estipulando una suerte de coherencia entre el perfil dramático y el perfil escénico de los personajes. Sin embargo, bien podría haberse dado el caso contrario. De una manera u otra, se haría evidente que los requerimientos actorales del primero y segundo actor muestran una asombrosa paridad. Para decirlo en otros términos, protagonista y *protagonistés* podrían no haber sido categorías equiparables.

aparición en escena. No podría desaprovechar este momento para captar la simpatía del público.

⁵¹ Habría otros esclavos sobre el escenario, como lo indican los vv. 26, 228, 1105, 1194, 1196.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGEAUD, PH. (1993) "El rústico", en VERNANT, J.-P. (ed.), *El hombre griego*, Madrid, pp. 325-338. (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- BOWIE, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- CARRIÈRE, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris.
- CARTLEDGE, P. (1990²) *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*, London.
- CORNFORD, F. M. (1993) *The Origin of Attic Comedy*, Michigan, 1914¹.
- COULON, V. (1923-1930) *Aristophane: Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele*, Paris.
- CSAPO, E. (1993) "A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting", *AK*, 36, pp. 41 ss.
- DEARDEN, C. W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.
- DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
- FLASHAR, H. (1975) "Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks", en NEWIGER, H.-J. (ed.) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt.
- HANDLEY, E. W. (1953) "XOΠOY in the Plutus", *CQ*, 3, pp. 55-61.
- HEBERLEIN, F. (1981) "Zur Ironie im 'Plutus' des Aristophanes", *WJA N.F.* VII, pp. 27-49.
- HENDERSON, J. (1980) "Lysistrate: The Play and Its Themes", en HENDERSON (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge, pp. 153-218.
- HERTEL, G. (1969) *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg.
- HUNTER, R. L. (1979) "The Comic Chorus in the Fourth Century", *ZPE*, 36, pp. 23-38.
- KONSTAN, D. – DILLON, M. (1981) "The Ideology of Aristophanes' Wealth", *AJPh*, 102, pp. 371-94.
- LANZA, D. (1989) "Lo spazio scenico dell'attore comico", en DE FINIS, L. (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello, pp. 179-191.
- LESKY, A. (1964) *La tragedia griega*, Barcelona.
- MACDOWELL, D. M. (1994) "The Number of Speaking Actors in Old Comedy", *CQ*, 44, pp. 325-335.
- MARSHALL, C. W. (1997) "Comic Technique and the Fourth Actor", *CQ*, 47, pp. 77-84.

- MAJRACH, G. (1968) "Interpretationen zur Attischen Komödie", *AClass*, 11, pp. 1-24.
- MCLEISH, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes*, Bath.
- OLSON, S. D. (1989) "Carion and the New World of Aristophanes' *Plutus*", *TAPhA*, CXIX, pp. 193-99.
- (1990) "Economics and Ideology in Aristophanes' *Wealth*", *HarvST*, 93, pp. 223-242.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1953) *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford.
- RUSSO, C. F. (1994) *Aristophanes. An Author for the Stage*, London-New York (Título original: *Aristofane autore di teatro*, 1962, Firenze).
- SIFAKIS, G. M. (1992) "The Structure of Aristophanic Comedy", *JHS*, cxii, pp. 123-142.
- SLATER, N. W. (1990) "The Idea of the Actor", en WINKLER J. J. – ZEITLIN F. I. (edd.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, New Jersey, pp. 385-395.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1984) "Act Division in Old Comedy", *BICS*, 31, pp. 139-152.
- SÜSS, W. (1954) "Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in der Dramen des Aristophanes", *RhM*, 97, pp. 289-316.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- USSHER, R. G. (1979) *Aristophanes, Greece & Rome*. New Surveys in the Classics No. 13, Oxford.
- WHITMAN, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Massachusettes.

ABSTRACT

In the scenes which illustrate the consequences of the fulfillment of the new order. Chremylos and Karion alternate in the reception of the casual visitors. The outstanding differences between scenes dominated by the former or the latter lead us to doubt the supposed protagonism shared between master and slave. The dissimilities serve to exalt the figure of Chremylos and to test his heroic makeup. Karion himself behaves as a mere receptionist.

Aristophanes | *Plutos* | Comic hero | Protagonist | Acting
