

Spectatores en la comedia de Plauto: cavea, retórica, pactos de creencia y simulacros de designación incluyente

PRICCO, Aldo Rubén / Universidad Nacional de Rosario - aldopricco@gmail.com

Tipo de trabajo: conferencia

» *Palabras claves: comedia palliata – estrategias retóricas – inclusión - espectador*

› Resumen

Las relaciones entre el ciudadano y sus representantes en la dinámica política de la Roma republicana asumen diversas formas, tanto en el ámbito de las instituciones propias del juego democrático como en los imaginarios diseñados por distintas producciones artísticas o presentes en estas. En cuanto al teatro cómico, la dramaturgia de Plauto provee de emergentes discursivos del vínculo que se establece entre las obras representadas mediante el patrocinio estatal y los agentes sociales devenidos público de los *ludi scaenici*. Este acercamiento empático entre agentes escénicos y agentes de recepción provocaría –creencia estética mediante– la ilusión de “actuar concertadamente”, tal como puede leerse en pasajes de la obra plautina en los que el recurso de apelar a los participantes del *convivium* se manifiesta como un dispositivo de designación incluyente, asociada al efecto de “oralidad” caro a los fenómenos teatrales romanos, en particular, y a la literatura clásica, en general.

Al analizar algunos casos puntuales, este trabajo sostiene que los enunciados de los personajes de la comedia *palliata* plautina se valen retóricamente de la referencia ideal de un espectador diseñado y construido, invitado a “participar”, pero sin intervenir, relegado a la zona de veda. Asistimos, así, a una asignación de identidad inherente a una persuasión que debe disponer la actitud receptiva –*captatio benevolentiae*– y prever condiciones y efectos de la enunciación escénica, sobre todo en el intento de focalizar y mantener la atención de un colectivo dispuesto a participar debido a sus intereses volubles más allá del espacio asignado a la expectación.

› Relación scaena/cavea

La práctica teatral en occidente ha sido, valga la redundancia, escenario de las tensiones sociales, de las relaciones y usos del poder político, como así también un campo propicio para el cruce de diversos discursos. En ese sentido, la índole efímera de la existencia de un espectáculo ha permitido la inserción de las peripecias de una obra en la dialéctica social habida cuenta de la fugacidad de enunciados propia de un arte convivial. A pesar de aquellas culturas teatrales que por medio de la

censura previa intentaron regular el discurso dramático, ha sido frecuente hallar en el conjunto parlamentario huellas de orden ideológico, estético, filosófico y político que, a modo de un síntoma de la posición de dramaturgos y equipos teatrales, habilitan el tratamiento de los textos como instancia de relevamiento de hipótesis de las relaciones de la serie social con la artística.

En efecto, las conocidas vinculaciones entre teatro y polis en la dinámica dramática griega, las dependencias entre la corte y los comediantes de culturas teatrales como la francesa o la inglesa, o la articulación europea entre iglesia y formas dramáticas medievales configuran estadios aptos para pensar en las presiones que ejercen las instituciones políticas tanto sobre la dramaturgia como sobre la praxis teatral concreta. A la vez, en el discurso teatral se inscriben, por un lado, los imaginarios sociales y, por otro, las modalidades de supervivencia económica de los trabajadores de la escena. Obligados por las circunstancias profesionales y los condicionamientos financieros, físicos y políticos, los teatristas, a lo largo de la historia occidental, han debido negociar sus intereses con los de los patrocinantes, auspiciantes o, directamente, empleadores. Para ello, el corpus parlamentario dispone de dispositivos *ad hoc*, entre los que pueden mencionarse las alusiones a los espectadores como una modalidad de designación incluyente propicia para la manipulación.

Las relaciones entre el ciudadano y sus representantes en la dinámica política de Roma asumen diversas formas, tanto en el ámbito de las instituciones propias del juego republicano como en los imaginarios diseñados por distintas producciones artísticas. En cuanto al teatro cómico, la dramaturgia plautina provee de emergentes discursivos del vínculo que se establece entre las obras representadas mediante el patrocinio estatal y los agentes sociales devenidos público de los *ludi scaenici*. Este acercamiento empático entre agentes escénicos y agentes de recepción provocaría la ilusión de “actuar concertadamente”, tal como puede leerse en pasajes de la obra plautina en los que el recurso de apelar a los participantes del *convivium* se manifiesta como una herramienta de designación incluyente. Resulta conveniente revisar brevemente las condiciones de enunciación de la comedia romana a la griega antes de ingresar directamente en los pasajes mencionados.

Los festivales¹ incluían otras diversiones como carreras circenses, contiendas de gladiadores, peleas de fieras, lucha, boxeo, equilibrismo y otras en simultaneidad con las funciones teatrales. Lo manifiesto

¹ Los días festivos comenzaron como celebración única o esporádica para convertirse en anuales. Normalmente se iniciaban con una gran procesión de las víctimas, aurigas, atletas, imágenes y atributos de los dioses, y acababan primitivamente con el sacrificio. Entre ambos actos tenían lugar las competiciones. La tendencia general se materializó en la progresiva prolongación de los días (16 o 14, 8 o 6 días) debido tanto al gusto por la diversión como a la excesiva escrupulosidad con que se llevaban los distintos ritos que no permitía el menor fallo u olvido, ya que, de producirse, exigía la *instauratio*, o el acto de “vuelta a empezar” de la ceremonia. A una mayor duración de las celebraciones se exigía una progresiva variedad de actos; a los juegos ecuestres y gimnásticos se añadieron los escénicos (*scaenici*) sin mostrarse estos últimos propiamente sacros como los griegos. Hacia fines de la república se celebraban los siguientes juegos: *Ludi Romani*, del 4 al 19 de septiembre, *Ludi Plebei*, del 4 al 17 de noviembre, *Ludi Cerales*, del 12 al 19 de abril, *Ludi Apollinares* del 6 al 13 de julio, *Ludi Megalensis*, del 4 al 10 de abril, los *Floralia* del 28 de abril al 3 de mayo, a los que hay que sumar los conmemorativos de la victoria de Sila en septiembre y los de la victoria de César, primero en septiembre y luego en julio. En todos los juegos se ofrecían representaciones teatrales y algunos estaban fundamentalmente dedicados al teatro, como los *Apollinares*, los *Megalensis*, y los *Florales*. Sin embargo y habida cuenta de que los *ludi scaenici* no podían, ni abrir, ni cerrar los juegos, siempre se reservaba un día para los *ludi circenses*. Los

es la índole política de estos eventos ya que se trataba de ganar el favor del público y el clientelismo para quienes invertían recursos cada vez más exorbitantes para asegurar sus fines electorales, mientras la supervisión del Estado mantenía la libertad de los empresarios dentro de ciertos límites: el contenido de las obras, censura y autocensura mediante, no discutía los valores del *mos maiorum*.

En este encuadre, las hipótesis conducen a una congregación popular que no distinguía clase social, sexo, edad, condición libre o esclava. Beare sostiene que los magistrados ofrecían los espectáculos y que había en los emplazamientos teatrales desde 194 a. C. sitios reservados para los senadores (1972: 151 y ss.). En cuanto al comportamiento del público (cuya conducta parece no haber estado demasiado controlada durante las funciones) Beare menciona multitudes tumultuosas en busca de diversión y excitación, gritando, riendo y luchando por los asientos. López y Pociña se refieren brevemente a este hecho:

...un público que asiste en tropel a los espectáculos teatrales (¡que son gratuitos!), inquieto, burlón, jaranero; que grita y alborota a lo largo de la representación; que se preocupa de pasarlo bien en ese momento de ocio, sin pretender encontrar en él nada más que entretenimiento. (2007: 97)

Esos espectadores –como se señalara más arriba– podían descubrir en el entorno ferial competencias con la representación: boxeadores, funámbulos, combates de gladiadores y otras destrezas capaces de atraer la atención. Tal parece haber sido el desorden de recepción –sobre todo al comienzo del espectáculo– que los actores debían hacerse oír por sobre ese bullicio. Al respecto, en ese panorama no resulta inviable que un actor de prólogo declare que no se va a reventar los pulmones por nadie, tal como se lee en el pasaje inicial de *Captivi*, 10-16:

*... iam hoc tenetis? *** optume est.
negat hercle ille ultimus. accedito.
si non ubi sedeas locus est, est ubi ambules,
quando histrionem cogis mendicariet.
ego me tua causa, ne erres, non rupturus sum.
vos qui potestis ope vestra censerier,
accipite relicuom: alieno uti nil moror.*

¿Lo han entendido? Está bien. Aquel último dice que no lo ha entendido. Acercate más. Si no tenés dónde sentarte, tenés dónde pasearte, ya que obligás al actor a mendigar. Por tu causa yo no voy a perder la voz. Ustedes oigan lo demás. No me voy a detener en cosas impertinentes.

No es aventurado pensar que, más allá del texto fuente griego sobre el que se basa cada comedia latina, existiera un plan romano de escritura destinado a enfrentar los problemas de la recepción, a adelantarse a posibles reacciones o a instaurar convenciones de comportamiento durante el espectáculo. Una persuasión que debe disponer la actitud receptiva y prever condiciones y efectos de

juegos en su significación religiosa ritual se abrían obligatoriamente con la procesión y cerraban con un espectáculo de circo. También tenían lugar acontecimientos escénicos en los juegos de Ceres (*Cerales*) durante el Imperio.

la enunciación escénica, sobre todo en el intento de focalizar la atención de un colectivo dispuesto a intervenir más allá del espacio asignado a la expectación.

Plauto, como uno de los autores que fijaron la tradición cómica posteriormente europea, hace explícita referencia en el texto de una de sus obras a los “inspectores de claqué”, individuos destinados a detectar y reprimir un hábito de incentivación de participación espectral predeterminado por las necesidades de la competencia entre los espectáculos. En efecto, en *Amphitruo*, v. 64 y ss., el personaje del dios *Mercurius* se dirige al público:

*nunc hoc me orare a vobis iussit Iuppiter,
ut conqueaestores singula in subsellia
eant per totam caveam spectatoribus,
si cui favitores delegatos viderint,
ut is in cavea pignus capiantur togae*

Júpiter me manda a decirles esto: que los inspectores vayan a cada uno de los asientos, por toda la sala, observando a los espectadores, para que detecten a los favorecedores y agitadores de silbidos y escándalo o gente pagada para aplaudir y les saquen la ropa como fianza

En ese sentido, las múltiples alusiones que la dramaturgia de Plauto hace a los *spectatores* pretenden una complicidad, una implicación posiblemente afectiva y no una invitación o ingreso directo a la *performance*. Lo que algunos han denominado “ruptura de la ilusión escénica”² forma parte de la estrategia retórica de inclusión del otro como copartícipe del evento teatral: los miembros de *scaena*, por un lado, y de la *cavea*, por el otro, constituirían una “unidad” de deliberaciones, un cuerpo de agentes considerados iguales y autónomos, que, aparentemente, toma decisiones conjuntas por eventual consenso. La apelación construye, desde el particular *foedus*, una presencia necesaria e inherente al tipo de convención, a la vez que funciona como enunciado recolector de atenciones disgregadas.

A continuación se detallan pasajes de la obra plautina en los que el recurso de apelar a los participantes del *convivium* se manifiesta abierta y directamente como un instrumento de designación incluyente en el marco de un pacto de creencia:

1) *Curc.*, v. 729, **Ther.** *Quae res bene vortat mi et vobis. spectatores, plaudite.*

Ther. Que todo salga bien para mí y para ustedes. Espectadores, aplaudan

2) *Amph.*, v.998, **Merc.** *...iam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus.*

² Preferimos pensar que tal “ruptura” no es tal en el teatro antiguo. De acuerdo con Sifakis (1971), la ilusión escénica sería propia de los dramas realistas, que no son precisamente las obras teatrales griegas y latinas; en ellas, cuando un actor se dirige al público, lo que hace es desdoblarse o dejar provisoriamente su presencia dramática sin quebrar los pactos de creencia en los que está inscripto. Según esto Sifakis señala (1971: 11) que “both classical tragedy and comedy are played not just in front of the audience but explicitly to the audience”. La tesis de Sifakis (1971: 11-12) se basa en la consideración de que cualquier tipo de drama convencional no es realista por definición, y, por ende, es “anti-ilusionista”: el público es consciente en todo momento de que los actores solo están “representando”, “pretendiendo” ser los personajes de una obra en un simulacro que nunca finge ser “realidad”.

Merc....(voy a hacer) que este sea burlado, espectadores, mientras ustedes lo ven.

3) *Amph.*, v. 1005-1006, ... *iam ille hic deludetur probe, siquidem vos voltis auscultando operam dare.*

...ya él aquí va a ser muy bien engañado, si ustedes quieren prestar atención escuchando.

4) *Pseud.*, v. 1330, **Bal.** *Te sequor. quin vocas spectatores simul?*

Bal. Voy con vos. ¿Por qué no invitás también a los espectadores?

5) *Pseud.*, v. 720-721, **Ps.** *Horum causa haec agitur spectatorum fabula: hi sciunt, qui hic adfuerunt; vobis post narravero.*

Ps. Para el entretenimiento de estos espectadores se está haciendo esta comedia. Ellos, los que en el momento oportuno estaban acá, ya están enterados de todo; a ustedes después les cuento.

6) *Most.*, v. 1178, **Th.** *spectatores, fabula haec est acta, vos plausum date.*

Th. Espectadores, la obra se acabó. Ustedes aplaudan.

7) *Per.*, v. 1178, **Tox.** *...spectatores, bene valete. leno periit. plaudite.*

Tox. Espectadores, que les vaya bien. El rufián "sonó". Aplaudan.

8) *Asin.*, v. 1; **Prol.** *Hoc agite sultis, spectatores, nunciam,*

Prol. ¡Vamos acá ahora mismo, espectadores, si ustedes quieren!

9) *Bacch.*, v. 1072, **Chrys.** *sed, spectatores, vos nunc ne miremini...*

Chrys. Pero, espectadores, ustedes no se extrañen...

10) *Capt.*, v. 1029, **Cat.** *Spectatores, ad pudicos mores facta haec fabula est,*

Cat. Espectadores, esta obra ha sido hecha de acuerdo con las buenas costumbres

11) *Cist.*, v. 679, **Hal.** *mei homines, mei spectatores, facite indicium, si quis vidit...*

Hal. Señores míos, espectadores míos, indíquenme si alguien ha visto...

12) *Men.*, v. 2, **Prol.** *mihi atque vobis, spectatores, nuntio.*

Prol. (salud) para mí y para ustedes, espectadores, anuncio.

13) *Men.*, v. 1162, **Mes.** *nunc, spectatores, valete et nobis clare plaudite.*

Mes. Ahora, espectadores, que estén bien y apláudannos con franqueza.

14) *Merc.*, v. 160, **Acan.** *Dormientis spectatores metuis ne ex somno excites?*

Acan. ¿Tenés miedo de sacar de su sueño a los espectadores que duermen?

15) *Poen.*, v.550-51, **Adv.** *Omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant; horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula:*

Adv. Todo esto lo sabemos nosotros si estos espectadores lo saben; por causa de estos espectadores ahora se lleva a cabo esta comedia.

16) *Poen.*, v. 597, **Adv.** *Aurum est profecto hoc, spectatores, comicum*

Adv. Este es en verdad, espectadores, oro de comedia.

17) *Truc.*, v. 105, **Ast.** *fit pol hoc, et pars spectatorum scitis pol haec vos me haud mentiri,*

Ast. ¡Por Pólux, esto sucede! Y parte de los espectadores sabe, por Pólux, que yo no les miento respecto de esto

18) *Truc.*, v. 482, **Strat.** *Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem*

Strat. No esperen, espectadores, que yo ande pregonando mis peleas

19) *Truc.*, v. 968, **Phr.** *...spectatores, bene valet, plaudite atque exurgite*

Phr. Espectadores, siéntanse bien, aplaudan y levántense.

20) *Rud.*, v. 1418, **Daem.** *Sequimini intro. spectatores, vos quoque ad cenam vocem...*

Daem. Síganme adentro. Espectadores, con mucho gusto los invitaría a cenar...

21) *Stich.*, v. 672, **St.** *Mirum videri nemini vestrum volo, spectatores,*

St. No quiero que ninguno de ustedes se pregunte atónito, espectadores,...

22) *Stich.*, v. 775, **St.** *...vos, spectatores, plaudite atque ite ad vos comissatum*

St. Ustedes, espectadores, aplaudan y diviértanse en sus casas

23) *Cas.*, v. 1, **Prol.** *Saluere iubeo spectatores optumos*

Prol. Los saludo, óptimos espectadores

24) *Cas.*, v. 1012, **Par.** *Spectatores, quod futurumst intus, id memorabimus*

Par. Espectadores, les vamos a decir lo que está a punto de pasar adentro

25) *Merc.*, v. 851, **Char.** *Apparatus sum ut videtis: abicio superbiam*

Char. Estoy preparado, como ustedes pueden ver: desecho la soberbia

26) *Merc.*, 267, **Dem.** *vosmet videte ceterum quanti siem.*

Dem. Por lo demás, ustedes mismos ven cuánto valgo

27) *Cist.*, 146-148, **Len.** *Id duae nos solae scimus, ego quae illi dedi et illa quae a me accepit, praeter vos quidem. haec sic res gesta est. si quid usus venerit, meminisse ego hanc rem vos volo. ego abeo domum.*

Len. Esto lo sabemos nosotras dos solas: yo, que se la di, y ella, que la recibió de mi parte, además de ustedes, por supuesto. Así ocurrió este asunto. Si por algo se vuelve necesario, yo quiero que ustedes recuerden esta cuestión. Yo me voy a casa.

28) Capt. 1-3, *Hos quos videtis stare hic captivos duos, illi qui astant, hi stant ambo, non sedent; hoc vos mihi testes estis me verum loqui.*

Estos dos cautivos que ven aquí están de pie y no sentados; ustedes son testigos de que digo la verdad

29) Men. 879-880: **Men.** *vosque omnis quaeso, si senex venerit, ne me indicetis qua platea hinc aufugerim.*

Men. Y les pido un favor a todos ustedes: si el viejo volviera, no le indiquen por qué calle me rajé de acá.

Mientras que 1, 6, 7, 13, 19 y 22 resultan protocolos inherentes al cierre del espectáculo mediante el pedido del aplauso, los *exempla* 3, 4, 8, 10, 12, 16 y 23 remiten a la invocación de la 2ª persona del coloquio, ya sea para exhortar el silencio y la atención, ya sea para llevar a cabo autorreferencias al mecanismo discursivo del universo teatral.³

El típico pacto de visión sobre el que se fundamenta la teatralidad plautina se sintetiza en un enunciado frecuente en el corpus, cuya manifestación en esta selección es el *exemplum* 15: *horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula* (“por causa de estos espectadores ahora se lleva a cabo esta comedia”).

La misma ejecución de la pieza, el acto de la puesta en escena, tiene su origen en los espectadores, polo ineludible del discurso teatral, componente indispensable del acontecimiento de *convivium*: a modo de un recordatorio constante, la *caterva* y sus *dicta*, de tanto en tanto, hacen saber que el universo que se juega en la *scaena* sabe que el destinatario está allí y debe seguir estando.

Por otro lado, fórmulas de amabilidad para solicitar el reconocimiento y aplauso como las citadas más arriba pueden apreciarse, asimismo, en *Curc.*, 729, *Most.*, 1181, *Per.*, 859, *Capt.*, 1029, *Men.* 1162, *Truc.*, 968, *Rud.*, 1418 y ss., *Stich.*, 775, y se inscriben en el protocolo de finalización de *fabula* pero, al mismo tiempo, impulsan, al modo de una mansa orden, una actividad que, por más que integre los dichos de la tradición, es estimulada en determinado momento hacia la masa del *theatron*.

El *convivium* emerge en esa solicitud que la *dispositio*, como soporte, enuncia. “Que todo salga bien para ustedes”, “que les vaya bien”, “que estén bien”, “diviértanse en sus casas” y otros enunciados similares operan en el nivel de los afectos e intentan establecer una cortesía inherente a puentes de empatía. Se está en presencia de *dicta* estereotipados que cierran el universo ficcional al otorgar existencia literaria al *vos-spectatores* y, por ende, atribuirle a este destinatario una entidad corporal en el espacio-tiempo de la *actio* eventual, al mismo tiempo que se lo incorpora a la broma, como en *Rud.* 1418 y ss.:

³ La cuestión de la referencia plautina a la metateatralidad no constituye una novedad sino un *locus* reconocido y ha sido tratado con debida exhaustividad en Barchiesi, 1969: 113-130; Chiarini, 1979; Petrone, 1983; Slater, 1989; Muecke, 1986: 216-229 y Moore, 1998: 67-90.

*Daem. Sequimini intro. spectatores, vos quoque ad cenam vocem,
ni daturus nil sim neque sit quicquam pollucti domi,
nive adeo vocatos credam vos esse ad cenam foras.
verum si voletis plausum fabulae huic clarum dare,
comissatum omnes venitote ad me ad annos sedecim.
vos hic hodie cenatote ambo. Lab. Fiat. Daem. Plausum date.*

Daem. Está bien, síganme adentro. Espectadores: con mucho gusto los invitaría a cenar, pero no tengo nada que darles; ni siquiera tengo en casa algo de lo que se ofreció en sacrificio. Además tengo la duda de que, en una de esas, ya han sido invitados a comer en otro lugar de la ciudad. Pero, si no les molesta, pueden darle un gran aplauso a esta comedia. Vénganse a casa, invitados a grandes banquetes, pero dentro de dieciséis años. Ustedes dos hoy van a cenar conmigo. **Lab.** Que así sea. **Daem.** Regálennos un aplauso.

Si se descuenta la benevolencia sostenida (aunque tal vez con frecuentes intermitencias irregulares) del público, el tópico del ethos del personaje enunciador se ofrece a la percepción y reconocimiento como colofón o *peroratio* de un espectáculo que no solo está obligado a entretener y gustar por el mero hecho de su índole, sino para obtener el beneplácito del circuito del negocio de las representaciones. Se trata de un pedido –el del aplauso– que se inscribe como convocatoria también de la supervivencia del *dominus gregis* y de su *caterva*. Un módulo del género epidíctico de la retórica que se cuele por entre los enunciados teatrales a fin de halagar los ánimos de la recepción.

Estas apelaciones directas, generalmente en los límites de la *fabula*, abriendo y cerrando el pacto de copresencia en roles diferenciados, se complementan con otra serie de nominaciones en las que se designa el interlocutor en medio de otra evidente reafirmación de metateatralidad en la que los enunciados invitan a una cooperación conversacional que es solo un juego, un simulacro. Nos referimos a los *exempla* 2, 5, 11,17, 25 y 26.

En este registro, la condición de *testis* (“testigos” y, por ende, cómplices lúdicos) atribuida a los receptores deviene inclusión de los otros-no-escénicos como garantes del espectáculo, sujetos del *ludus* y árbitros de la *fictio*. La nominación directa de la segunda persona configura y cierra un triángulo *histrion/spectator/histrion* mediante el cual el pacto del *quid pro quo* se artificializa y, al mismo tiempo, se constituye como base de un modo de humor basado en la ignorancia de un tercero: el personaje engañado, distraído o excluido de la convención, paradójicamente, por otra convención.

Si bien el recurso es frecuente, se puede constatar en algunos *exempla* significativos y paradigmáticos como el 27, de *Cistellaria*, 146-148, ya consignado. En esa situación la máscara de la *Lena* apela directamente al público como participante de un hecho que para otros personajes está “oculto”. Incluso, se plantea un pedido de recuerdo del acontecimiento ante la posible “necesidad” de dar fe del mismo:

*Len. Id duae nos solae scimus, ego quae illi dedi
et illa quae a me accepit, praeter vos quidem.
haec sic res gesta est. si quid usus venerit,
meminisse ego hanc rem vos volo. ego abeo domum.*

Len. Esto lo sabemos nosotras dos solas: yo, que se la di, y ella, que la recibió de mi parte, además de ustedes, por supuesto. Así ocurrió este asunto. Si por algo se vuelve necesario, yo quiero que ustedes recuerden esta cuestión. Yo me voy a casa

En *Captivi*, 1-3, se recurre a la visión directa de lo que sucede en el escenario y al compromiso virtual de una alianza respecto del valor de “verdad” del *dictum* de la *persona Prologus*:

*Hos quos videtis stare hic captivos duos,
~illi qui astant, hi stant ambo, non sedent;
hoc vos mihi testes estis me verum loqui.*

Estos dos cautivos que ven aquí están de pie y no sentados; ustedes son testigos de que digo la verdad. Aquí, la caracterización de *testis* agrega, asimismo, el componente proxémico del ordenamiento de posturas y actitudes de los *histriones* (*stant ambo, non sedent*). Dentro de lo que se puede caracterizar como una estrategia inclusiva capaz de integrar lúdicamente al oyente-vidente, se constituye una ilusión de conversación inminente fundamentada en la emergencia frecuente de la segunda persona del coloquio que, a la manera de aquella noción de Jakobson,⁴ deviene función “fática”.

› **A modo de conclusión**

Conforme con lo que antecede sostenemos que la nominación de la figura del oyente persigue un compromiso de escucha que insiste sobre el foco de la escena. Resulta una obviedad que no se trata de una concreta invitación a co-construir un diálogo sino de una herramienta textual destinada a mantener abierto el canal en un contexto de interferencias convivial. En ese sentido deviene operativa aquella noción de función “fática”, ya que, en un ámbito de intereses de seducción inherente a la teatralidad, la necesidad pragmática de un fluido constante entre el aparato enunciadador y la audiencia-videncia se

⁴ Nos parece operativa esta noción para asignarle función a varias porciones textuales de la *palliata*. Ya Malinowski, citado por Benveniste (1989: 89-91), admite situaciones de diálogo aparentemente triviales a las que designa con el nombre de “comunidad fática”. Estos fenómenos psicosociales de funcionamiento lingüístico no poseen meta comunicativa pura ni pueden ser vinculados al comportamiento del locutor o del oyente. Las afirmaciones y preguntas de los enunciados intercambiados no producen información ni la buscan ya que solo ligan a personas en acción: no expresan un pensamiento, solamente desempeñan una función social y no suscitan por necesidad una reflexión en el oyente. La palabra es vehículo de sociabilidad y de gregaridad convivial por el “vaivén de los decires”. Así, cada enunciación es un acto que apunta directamente a ligar el oyente al locutor por el nexo de algún sentimiento, social o de otro género: el lenguaje resulta un instrumento de acción y no de reflexión, lo que lo pone al borde del uso pragmático. La función fática, categoría derivada de estos usos, ocurre cuando el mensaje está orientado hacia el canal o contacto y tiene como objeto comprobar si el canal funciona correctamente, abrir el canal y/o mantenerlo abierto. Siguiendo estas consideraciones de Malinowski, la función fática, en términos de Jakobson (1963: 217) “Es la función orientada al canal de comunicación, su contenido informativo es nulo o muy escaso: La función fática produce enunciados de altísima redundancia. Su fin es consolidar detener o iniciar la comunicación. El referente del mensaje fático es la comunicación misma. Constituye esta función todas las unidades que utilizamos para iniciar, mantener o finalizar la conversación”. Al pretender mantener el canal abierto se busca evitar el ruido perceptual, la distracción o la pérdida de la atención por parte del receptor, fenómeno probable cuando la producción de enunciados en cuestión está inmersa en un entorno de alta contaminación sensorial. El caso del contexto ferial de los *ludi scaenici* en el que se llevan a cabo las representaciones de la comedia latina obliga a la composición escritural a disponer de *loci* destinados a reponer la posible atención perdida: un canal en riesgo permanente de ruptura fuerza enunciados de captura discursiva.

hace presente: no solo la constatación del auditorio sino su propia construcción como tal a partir de su permanente nominación.

Es claro que la “cuarta pared” de las estéticas realistas que dominaron gran parte de la escena de Occidente desde el siglo XIX estaría en la comedia *palliata* imposibilitada de configurarse como recurso y convención dado que requeriría de un pacto de visión totalmente diferente, y aún más cuando el entorno de los *ludi* no ofrece garantías de tranquilidad receptiva. Una vez más las características de la relación convivial coadyuvan el diseño de la dramaturgia y, por ende, de una estética particularizada.⁵

En ese sentido, los *exempla* de enunciados cómicos transitados persiguen el objetivo de señalar la evidencia de una precisa conciencia de oralidad que, por su carácter embrionario, se somete a indagación en su mismo soporte textual, si bien su destino resulta eminentemente escénico en el *hic et nunc* de la enunciación teatral, allí donde la *actio* decide la eficacia de la *performance* dramática. Debido a ello, los enunciados mencionados se valen retóricamente de la referencia ideal de un espectador construido, invitado a participar pero sin intervenir. Asistimos, así, a una asignación de identidad inherente a una persuasión que debe disponer la actitud receptiva y prever condiciones y efectos de la enunciación escénica, sobre todo en el intento de focalizar la atención de un colectivo dispuesto –reiteramos– a participar más allá del espacio asignado a la expectación. Por ende, el texto plautino simula funcionar legítimamente al dotar simbólicamente a los espectadores con la condición de integrantes del *populus*, entidad que debe estar constituida de tal forma que sus miembros se escuchen efectivamente unos a otros. Este juego de compromiso mutuo, de lealtad compartida (*foedus*) se sintetiza –entre otros– en el pasaje de *Menaechmi*, 879-880, en el que discursivamente se articula el efecto de intervención directa del público, por más que esa colaboración se inscriba en un silencio de información:

Men. *vosque omnis quaeso, si senex revererit,
ne me indicetis qua platea hinc aufugerim*

Men. Y les pido un favor a todos ustedes: si el viejo volviera, no le indiquen por qué calle me rajé de acá.

Este tipo de *exemplum* resulta muy próximo a los recursos tradicionales del guiñol y de ciertos estereotipos del teatro para audiencias infantiles contemporáneo, en los que, más allá de las convenciones del género, los parlamentos maniobran entre los posibles intersticios entre ficción y realidad del *convivium* para orientar la lectura y construir sentidos que no pongan en riesgo el universo de la escena a pesar de los intercambios en la liminalidad. Por otra parte, ante el peligro constante de una *cavea* provista de inminencias de interrupción, es decir, de un público propio de un contexto ferial,

⁵ Solemos considerar la dramaturgia –sobre todo, la plautina– como una *compositio* grandemente influida por los diagnósticos de recepción y la necesidad de captar y mantener la atención espectral. En ese sentido, y por *decorum*, puede entenderse la obra *Stichus*. Cf. Pricco 2016.

los enunciados de Plauto nombran programáticamente a los receptores al modo de un “anzuelo” discursivo que capture eventuales dispersiones.

Por consiguiente, el juego de participación/no participación espectral, o mejor, la “inclusión” entre las personas del coloquio, no hace más que otorgar un aparente rol preponderante al público en la escritura del suceso teatral, aunque en concreto sea únicamente una función virtual que solo persigue y cimienta una identidad expectante.

Bibliografía

- Barchiesi, M. (1969). "Plauto e il metateatro antico", *Il Verri* 31, pp. 113-130.
- Beare, W. (1972). *La escena romana*. Buenos Aires, Eudeba.
- Benveniste, E. (1989). "El aparato formal de la enunciación". En *Problemas de lingüística general*, pp. 82-91. México, Siglo XXI.
- Chiarini, G. (1979). *La recita: Plauto, la farsa, la festa*. Bologna, Patròn Editore.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Jakobson R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit.
- López, A. y A. Pociña. (2007). *Comedia romana*. Madrid, Akal.
- Moore, T. (1998). *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin, University of Texas Press.
- Muecke, F. (1986). "Plautus and the Theatre of Disguise". En *Classical Antiquity* 5/2, pp. 216-229. UC, Berkeley.
- Petrone, G. (1983). *Teatro antico e inganno: finzione plautine*. Palermo, Palumbo Editore.
- Pricco, A. (2016). "El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*". En *Anales de Filología Clásica* /29.1.pp. 67-78. ISSN 2362-4841 (en línea) / ISSN 0325-1721 (impresa).
- (2016). *Teatro sitiado. La comedia plautina y su estrategia retórica*. Rosario, UNR Editora. En prensa.
- Sifakis, G. (1971). *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Old Comedy*. London, Athlone Press.
- Slater, N. (1987). *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*. Princeton, University Press.

Ediciones

- Plauti Comoediae*. (1958). Recensuit et emendavit Fridericus Leo, Berolini apud Weidmannos.
- T. Macci Plauti, Comoediae*. (1959). Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii e Typographeo Clarendoniano.