

A RAS DEL TEXTO: EL *LUDUS* DE LA ORALIDAD  
EN LA *PALLIATA* DE PLAUTO<sup>1</sup>

LEONOR PÉREZ GÓMEZ  
Universidad de Granada

La palabra en el teatro es acción.

R. BARTHES

Si no respiras no hay aire,  
si no caminas no hay tierra,  
si no hablas no hay mundo.

PROVERBIO NAVAJO

Es mi objetivo analizar la presencia en la comedia plautina de ciertos rasgos propios de las formas teatrales orales itálicas que afectan especialmente a la relación que el autor establece con el público, un factor que, como veremos, resulta fundamental en la producción de una obra en la que el modo de proceder del dramaturgo, su *ingenium* y postura ante la sociedad es tan importante o más que su relación con los modelos griegos. En efecto, consciente y voluntariamente Plauto elige unos recursos cómicos que son característicos de la primitiva teatralidad itálica, caracterizada —entre otros— por los rasgos de la oralidad y la improvisación. Por ello y a pesar de la dificultad que supone insertar en el marco recibido de la Comedia Nueva griega estos procedimientos

---

<sup>1</sup> Este estudio ha sido realizado en el marco de un Proyecto de Investigación del MEC (BFF 2002-02002).

derivados de la primitiva teatralidad itálica, el autor se sirve con éxito de cierto tipo de recursos que caen dentro de lo que en su estudio sobre Plauto Marino Barchiesi con expresión destinada al éxito denominó *metateatralidad* —estrechamente relacionada con la oralidad—, así como de lo que Gerard Genette llamó *metatextualidad*, en este caso, relativa al carácter escrito de los textos.

En el periodo emergente de la literatura latina, durante el proceso de invención de la identidad nacional romana, Grecia y su literatura jugaron un importante papel. En este mundo en formación, resulta incuestionable que la *palliata* de Plauto, Terencio y los autores que les precedieron en la Literatura romana son *reescrituras* de modelos anteriores, casi todos ellos pertenecientes a la cultura escrita denominada Comedia Nea, una forma dramática denominada así por contraste con la Comedia Antigua, de carácter fundamentalmente cívico, del siglo v a. C., representada para nosotros fundamentalmente por Aristófanes. Con respecto a ella, y aunque perviven la raíz de muchos de sus elementos constitutivos, tipos y temas y, lo más importante, una identidad de base, puede decirse que la Nea constituye una innovación radical. Entre ambas formas dramáticas mediaron aproximadamente ochenta años, un tiempo de experimentación y gradual adaptación del género a unas nuevas y cambiantes realidades sociales. Y si este breve lapsus cronológico produjo en el seno de una misma cultura dos tratamientos de un mismo género tan distintos como los de Aristófanes y Menandro, surge la pregunta de qué motivos llevaron a adaptar esa comedia un siglo después a otra cultura, con otra lengua y en unas circunstancias totalmente diferentes<sup>2</sup>. Esto nos conduce al problema del *uortere* primitivo, esa *reescritura* que se mueve entre «coacciones transgredidas y libertades limitadas» y que es consustancial para reflexionar sobre la Literatura. Lo que para nosotros, los filólogos, significa traducir bien consiste básicamente en buscar la mayor fidelidad posible con el original tanto en lo que atañe al sentido como a las modalidades expresivas de una escritura genérica y auctorial (esto es, los efectos que encierra el texto de acuerdo con la intencionalidad del autor para un mundo de recepción dado). Sin embargo, cuando hablamos de traducción en los inicios de una Literatura, en este caso la latina, no está claro si el concepto pertenece al ámbito de la *circulación* o al de la *producción* del texto<sup>3</sup>. La

---

<sup>2</sup> Sobre la Comedia Nueva y su relación con Plauto cf. el estudio de A. Blanchard, *Essai sur la composition de Ménandre*, Les Belles Lettres, París, 1983, en especial el capítulo v («Les adaptations de Plaute»).

<sup>3</sup> Fundamentales para el tema son los estudios de F. Blatt, «Remarques sur l'histoire des traduction latines», *C&M*, 1938, págs 217-241; A. Traina, *Vortit barbare: le traduzione poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Edizione dell'Ateneo, Roma, 1970; B. Gentili, «Alcune osservazioni su teoria e prassi della traduzione nella cultura romana arcaica», en *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Laterza, Roma/Bari, 1976, págs. 89-107; S. Brock, «Aspects of Translation Technique in Antiquity», *GRBS*, 20, 1979, págs. 69-87; J. Kaimio, *The Romans and the Greek Language*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki, 1979 y A. M. Lewis, «Latin Translations of Greek Literature: the Testimony of Latin Authors», *A.C.*, 55, 1986, págs. 163-174.

incertidumbre responde a que el *uortere*, el término más representativo y antiguo que designa esta actividad, no es un acto de mediación entre emitente y destinatarios alóglotos; por el contrario, es preciso considerarlo como una obra de «creación» que reivindica su autonomía (*nouitas*) respecto al original y que, por ese mismo motivo, establece una relación con él no muy distinta a la que existe en el ámbito de la *imitatio* (*aemulatio*).

En una situación como la que vivieron los romanos del s. II a. C. la traducción constituye el aspecto literario de aquella capacidad de asimilación que Polibio (6, 25, 2) reconoció en grado sumo a este pueblo cuando señaló que «al conocer estas ventajas, los romanos las imitaron rápidamente, porque son más rápidos que los otros pueblos para imitar costumbres y adoptar las mejores». En efecto, los verbos que emplea este autor son simultáneamente términos técnicos de la crítica literaria, relacionados con la teoría de la *imitatio*, que postula un modelo del que apropiarse, pero también un modelo con el que medirse<sup>4</sup>. Parece claro pues que desde el primer momento en la mente de los escritores —que no traductores— está la idea de que *imitari* consiste en *contendere potius quam sequi*, como dice Quintiliano (*inst. orat.* 10, 2, 9), y que la *aemulatio* caía en el terreno de la forma, situada frente a la materia —*res communis*— como lo nuevo frente a lo viejo<sup>5</sup>. Fue la teoría y la praxis de la *aemulatio* lo que hizo del *uertere* una traducción no literal, sino literaria, una *aemulatio* interlingüística. *Verto* es el verbo de la metamorfosis<sup>6</sup> y no sin razón es también el que emplea Mercurio en el *Amphitruo* plautino para designar el cambio de aspecto de Júpiter (vv. 120-123): *nam meu' pater intus nunc est eccum Iuppiter. in Amphitruonis uertit sese imaginem omnesque eum esse censent serui qui uident, ita uorsipellem se facit, quando lubet*<sup>7</sup>. Para esta operación «literaria», que siempre implica —o debería— una poética, Traina utiliza el término *reelaboración* o, más exactamente, *reescritura*. Estas consideraciones conducen a concluir que el concepto de *originalidad* que tiene la cultura antigua, basada en la naturaleza mimética del arte, frente a la moderna concepción, heredera del idealismo

<sup>4</sup> Sobre la *imitatio* remito a A. M. Guillemin, «L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine», *REL*, 2, 1924, págs. 35-57; G. Jachmann, *Die Originalität der römischen Literatur*, Teubner, Leipzig / Berlín, 1926; M. Schumacher, «Imitatio, a creative or annihilating force?», *CF*, 20, 1966, págs. 47-56; G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Clarendon Press, Oxford, 1968; G. B. Conte y A. Barchiesi, «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità», en G. Cavallo y P. Fedeli (eds.), *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, 1: *La produzione del testo*, Salerno, Roma, 1989, págs. 81-114; A. Thill, *Alter ab illo. Recherche sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Les Belles Lettres, París, 1979; H. Flashar, «Die klassizistische Theorie der Mimesis», en *Le classicisme à Rome aux premiers siècles avant et après J. C.*, 25 (Entretiens de la Fondation Hardt), Vandoeuvres / Ginebra, 1979, págs. 79-111.

<sup>5</sup> Sobre la oposición nuevo vs viejo en este contexto cf., L. Pérez Gómez, «Entre abejas y arañas: de la *imitatio* a la intertextualidad», *Elvira. Revista de Estudios Filológicos*, 4, 2002, páginas 7-30.

<sup>6</sup> Cf. Verg. *Georg.* 4, 4, 2; *Aen.* 12, 891; Ov. *Met.* 2, 689; 4, 604.

<sup>7</sup> Con el mismo valor aparece *uertere* en *Most.* 218-219 y *Rud.* 886-887.

romántico, y consiguientemente el *uertere* plautino sitúan la relación entre traductor y autor no en términos cualitativos —de *no originalidad vs originalidad*—, sino cuantitativos, de mayor o menor originalidad, entendida en el sentido antiguo de autonomía frente a un modelo siempre presupuesto y preescrito. De ahí que podamos afirmar que la traducción, que en Roma adquirió siempre una tonalidad nueva, correspondió realmente a un *reinterpretare*.

Plauto responde a esas constancias del *uertere* que convergen en la tendencia, más o menos acentuada según autores y épocas, a acercar el texto al lector *romanizando* contenidos y formas. En este sentido, y teniendo en cuenta que detrás de todo proceso de traducción artística existe una poética, resulta especialmente significativo que en Plauto el término *uortere* aparece frecuentemente modificado por el adverbio *barbare*. Apoyándose en que los personajes y situaciones de la *palliata* son por convención griegos y que consiguientemente Grecia es el lugar donde sucede la acción, la crítica generalizó el valor del adjetivo *barbarus* y sus derivados (*barbarus*, *barbaricus*, *barbare*, *Barbaria*) señalando que Plauto, con escrupulosidad ejemplar, se había situado «sumisamente» en el lugar de sus modelos y utilizaba estos términos para referirse a los romanos y/o itálicos. Por mi parte, tras el análisis de los distintos pasajes en los que aparece el adjetivo, creo que esta extendida opinión de los críticos, consecuencia de una sesgada visión de Plauto y del desconocimiento de los mecanismos del humor, cosa aún más grave cuando de comedias se trata, pecaba de ciertos prejuicios, por otra parte habituales. De hecho, puede comprobarse cómo estos usos reflejan una realidad distinta, bastante más compleja y, sin duda, más rica desde el punto de vista de la escritura dramática del comediógrafo e incluso de la defensa de una identidad nacional. Más que de reflejo —que podría ser involuntario por parte del autor— sería más exacto hablar de la «voluntad consciente» de Plauto, o de una «conciencia voluntariosa». Conocida es la importancia que jugó el concepto de *barbarus* en una civilización cuyas relaciones con el exterior estuvieron fundadas en una dialéctica entre oposición e integración. Ya he hecho referencia al momento histórico en el que vivió Plauto, un momento realmente fascinante de la historia de Roma, un tiempo de importantes transformaciones sociales y políticas, y que en el plano cultural supuso la implantación en Roma de dos instituciones fundamentales de la cultura griega, el Teatro y la Escuela<sup>8</sup>. Está fuera de duda la importancia e influencia de la cultura griega sobre la cultura romana, sin que ello implique necesariamente una admiración servil ni un proceso de aculturación automático<sup>9</sup>. A veces se olvida que lo cómico tiene una vertiente social y cultural y una vertiente histórica: entre el creador del humor, entre el comediógrafo y su público,

<sup>8</sup> Sobre la cuestión cf. P. Grimal, *Le siècle des Scipions, Rome et l'hellénisme aux temps des guerres puniques*, Aubier/Hatier, París, <sup>2</sup>1975, págs. 23 y 51-54. Un planteamiento nuevo puede verse en el reciente estudio de M. Ledentu, *Stadium Scribendi. Recherches sur le status de l'écrivain et de l'écriture à Rome à la fin de la République*, Latomus, Bruselas, 2004.

<sup>9</sup> Cf. P. Veyne, «L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations», *Diogenès*, 106, 1979, págs. 8-12.

debe existir una coincidencia de fondo en aspiraciones, valoraciones y prejuicios, ya que en muchos casos la risa no es otra cosa que un castigo impuesto por la sociedad al individuo que no se acomoda a las expectativas del grupo social. Las burlas «xenófobas», de la índole que sean, pueden parecer superficiales pero responden al deseo del dramaturgo de contentar las filias y fobias de su público y constituyen un recurso cómico elemental que se puede inscribir *mutatis mutandis* en lo que la estética marxista designa con el término *Volstümlichkeit*, es decir, operar con las contradicciones de la sociedad, de la toma de postura favorable a los intereses del pueblo. En este sentido, el análisis de los pasajes plautinos en los que aparece el término *barbarus* resulta revelador. Dejando a un lado dos pasajes (*Rud.* 583; *Bacch.* 222-124) en los que el referente es un personaje «extranjero», ni griego, ni romano, ni itálico, en el resto Plauto relativiza las barreras nacionales y étnicas al recordar al espectador su identidad nacional<sup>10</sup>. Si en el espectáculo propuesto el público no se ve reflejado, no se reconoce de alguna manera, el autor corre el riesgo de verse abandonado. Con plena conciencia dramática y social Plauto atiende al *horizonte de expectativas* de su audiencia y mediante el adjetivo *barbarus* y sus derivados, como comentarios *metatextuales*, inserta la *palliata* en los canales tradicionales de la comunicación teatral itálicas, en las formas preliterarias o preteatrales autóctonas, la *satura* musical de origen etrusco, los *uersus fescennini*, el *phlyax* griego, la farsa *atellana* y el mimo. Un rasgo común a todas estas formas es que se trata de espectáculos no literarios, esto es, *performances* que dejaban de existir en el mismo momento en que se representaban; y son también comunes la oralidad y la improvisación.

Esas formas eran las que habían conocido los itálicos y con las que habían formado sus gustos y adquirido su competencia teatral. Al igual que Plauto, el público de su época —un elemento en cierto sentido constructor de la obra dramática— había conocido estas primitivas formas teatrales. Es más, si consideramos las concretas posibilidades de recepción de la *palliata* en ese tiempo, para el público romano el término de parangón no estaba constituido por la Comedia Nueva griega, como lo sería más tarde en época de Gelio<sup>11</sup> o para toda la Filología posterior, sino la farsa itálica. Es con estas formas teatrales orales e improvisadas, poco a poco transformadas con la introducción escrita de un *argumentum* y no con el teatro de Menandro, como se formó el gusto del público romano<sup>12</sup>. De esta *audience-eye-view*, como dice Handley, deriva una sencilla

<sup>10</sup> *Stich.* 183-185; *Most.* 827-828; *Cas.* 746-748; *Poen.* 597-600; *Capt.* 492-495, 880-886; *Stich.* 446-448; *Curc.* 147-154; *Mil.* 210-212; *Asin.* 7-12 y *Trin.* 18-21.

<sup>11</sup> Cf. en Aulo Gelio 2, 23 la comentada confrontación entre el *Plocium* de Menandro y el de Cecilio.

<sup>12</sup> Sobre el público plautino, cf. J. P. Cèbe, «Le niveau culturel du public plautinien», *REL*, 38, 1960, págs. 101-106; E. W. Handley, «Plautus and his public: some thoughts on New Comedy in Latin», *Dioniso*, 46, 1975, págs. 117-132; E. S. Gruen, «Plautus and the Public Stage, en *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Brill, Leiden, 1992, págs. 124-157 y R. C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, Routledge, Londres, 1991.

pero significativa consecuencia: los primeros autores de la Literatura latina en su actividad dramática, a pesar de trabajar sobre modelos griegos, no se confrontaban con *exemplaria graeca* —lo que sólo ocurriría algo más adelante—, sino que debían afirmarse sobre otras formas teatrales contemporáneas, plenamente conocidas. Y Plauto, que se encontró a un público condicionado por el conocimiento de unas formas de teatro de improvisación, demostró conocer tanto el modo de hacer griego (*graece*) como el gusto de un público no acostumbrado al «refinamiento» de productos literarios tardíos, sino a una comedia más inmediata en la que poco tenía que ver una trama bien urdida o la introspección de los caracteres.

Durante mucho tiempo la crítica plautina se concentró en la antítesis *plautino vs ático*, contraposición que en su momento proporcionó brillantes intuiciones y análisis pero que a la larga se ha mostrado insuficiente. Es cierto que también desde muy pronto la crítica señaló que las formas dramáticas del teatro itálico de improvisación influyeron en la comedia de Plauto, atribuyendo precisamente a esta influencia la causa de sus peculiaridades y, más específicamente, sus defectos. En este estado de conocimientos y a falta de los textos griegos que nos permitan una valoración más exacta y menos hipotética, aún a un nivel puramente programático, podríamos profundizar la observación sobre las peculiaridades y defectos del teatro de Plauto y de manera menos «elusiva» tratar de explicarla a partir de los procedimientos teóricos y analíticos desarrollados por la teoría de la oralidad<sup>13</sup>. Aunque no es posible eludir las dificultades

<sup>13</sup> Es fundamental entender que en principio la escritura no se opone a la oralidad sino que la complementa, por lo que no cabe hablar de que a una fase de cultura oral siga una de cultura escrita. De los diferentes niveles de los que habla la teoría de la oralidad (composición, ejecución, transmisión y tradición), el que nos interesa aquí es el de la ejecución (*performance*, la «oralidad de la comunicación» en Gentili). Sobre la teoría de la oralidad, cf. R. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge UP, 1977; W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Routledge, Londres, 1982; P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, París, 1983. Aunque es en Grecia donde más se ha aplicado la teoría (cf. B. Gentili, *Poesía y público en la Grecia antigua*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996; R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge UP, 1989 y *Literacy and orality in Ancient Greece*, Cambridge UP, 1999 o el reciente J. Signes Codoñer, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, Akal, Madrid, 2004), han comenzado a aparecer también algunos estudios sobre el tema en la literatura latina. Cf. el mencionado Ledentu y las referencias a los trabajos de E. Lefèvre y su escuela citados más abajo. Sobre el problema de la alfabetización en el mundo antiguo, es fundamental el estudio de W. V. Harris, *Ancient Literacy*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1989, aunque sus conclusiones no son aceptadas por muchos autores, en especial para el mundo romano. Cf. en este sentido G. Cavallo, «Gli usi della cultura scritta nel mondo romano» en AA.VV., *Princeps urbium. Cultura e vita sociale del Italia romana*, Scheiwiller, Milán, 1999, págs. 200-231; «Dal segno incompiuto al segno negato. Linee per una ricerca su alfabetismo, produzione e circolazione di cultura scritta in Italia nei primi secoli dell'Impero», en *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, Il Mulino, Bolonia, 1978, págs. 119-145 y «Alfabetismo e circolazione del libro», en M. Vegetti (ed.), *Introduzione alla culture antiche*, I: *Oralità, scrittura, spettacolo*, Bollati Boringhieri, Turín, 1983, págs. 166 y sigs. y G. Vogt-Spira, «Die lateinische Schriftkultur der Antike», en H. Günter y O. Ludwig (eds.), *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*, I, De Gruyter, Berlín/Nueva York, 1994, págs. 517-524.

que comporta basar el estudio de unos textos en conceptos tan evanescentes como los de «improvisación» y «oralidad» y por otra parte es cierto que en este campo la experiencia analítica está mucho menos desarrollada que en otras formas del discurso —oral y escrito— literario como son el epos o la prosa narrativa, ello no significa necesariamente la imposibilidad de llevarlo a cabo sino tan sólo su dificultad.

Mediante una serie de ejemplos intentaré mostrar algunas técnicas reconocibles del teatro de la improvisación que pueden aplicarse con rendimiento explicativo a las comedias plautinas, sobre todo, en el nivel de la dramaturgia, de la estilística y del desarrollo del diálogo. Esto no implica que a la convencional antinomia *plautino vs ático* deba añadirse este otro componente representado por la tradición itálica de las formas de improvisación teatral ni trata tampoco de evitar la pregunta sobre la relación recíproca que se establece entre estos dos elementos<sup>14</sup>. Sin perder de vista el contexto cultural de la *palliata* y sus destinatarios, parece oportuno recordar que el autor, que trabaja entre dos tradiciones o tensiones, el modelo ático y los modelos itálicos, constituye un factor básico y determinante. Al contrario de Andronico, Nevio o Ennio, de los que conocemos las relaciones que mantuvieron con los poderosos de su época, en el caso de Plauto desconocemos la relación que mantuvo con ellos, pero como «anfibia cultural» que fue, y al igual que hicieron otros autores posteriores del teatro occidental, se convirtió en un catalizador entre dos modos de componer el drama característicos de dos momentos histórico-culturales muy distintos.

Uno de los recursos que Plauto utiliza frecuentemente consiste en introducir a los espectadores en el espectáculo para romper de este modo la *ilusión escénica*<sup>15</sup>. Una serie de pasajes dan muestra de este procedimiento y del carácter «metateatral» del mismo, un concepto que proviene de una conferencia que Marino Barchiesi pronunció en el *Convegno Nazionale dell'Associazione italiana di cultura Classica* en la Universidad de Trieste titulada *Plauto e il «metateatro» antico*<sup>16</sup>, convertido desde entonces en un lugar común del estudio

<sup>14</sup> Sobre esta cuestión cf. los fundamentales estudios de E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Weidmann, Berlín, 1922 (trad. it. *Elementi Plautini in Plauto*, Le Monnier, Florencia, 1960, por la que cito) y G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, Weidmann, Berlín, 1931.

<sup>15</sup> La ilusión teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que sólo es una imitación de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de realidad producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador. Cf. P. Pavis, *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1984, páginas 265-268. Sobre la cuestión en el teatro griego, cf. D. Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Clarendon, Oxford, 1977.

<sup>16</sup> M. Barchiesi, «Plauto e il “metateatro” antico», en *Convegno Nazionale dell'Associazione italiana di cultura Classica* de la Universidad de Trieste, 1969, publicado en *Il Verri*, 31, 1970, páginas 113-130 (recogido en *I Moderni alla Ricerca di Enea*, Bulzoni, Roma, 1981, págs. 147-175, por donde cito). Entre los antecedentes de Barchiesi es fundamental el estudio sobre Shakespeare de Calderwood, quien estableció la hipótesis de que las obras de este autor no se apoyaban sólo en

de la *palliata* plautina. Barchiesi con sus reflexiones quería subrayar cómo el teatro de Plauto —o lo que nosotros construimos a partir de los textos<sup>17</sup>— sólo es «simple» en apariencia. Ese «metateatro», en el que Barchiesi situaba el germen de una práctica moderna teatral, consistiría en que

[...] l'io epico è penetrato progressivamente nel drama, esprimendosi nell'autoconsapevolezza dell'attore-personaggio, nel intersecarsi di più di realtà e nella tendenza ormai dominante del teatro a rappresentare se stesso<sup>18</sup>.

Ahora bien, puesto que por su propio éxito el término *metateatralidad* ha ido perdiendo significado, son necesarias algunas precisiones previas sobre el mismo. En principio, el *metateatro* es un género teatral en el que el contenido encierra elementos teatrales. No hay necesidad, como sucede en *el teatro en el teatro*, de que estos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera; basta con que la realidad descrita aparezca ya «teatralizada». Toda obra es analizable según la actitud del autor hacia el lenguaje y hacia su propia producción; esta actitud no deja de transformarse en la obra, y a veces el autor es tan consciente de la problemática que la *tematiza*, hasta convertirla en uno de los *temas* principales de sus textos, y estructura su obra en función de esa tensión metacrítica y metateatral. Esta teoría de una *metaobra* que funciona en todo texto dramático como su comentario, su imagen inversa y su enunciación está basada principalmente en formas de *teatro en el teatro*. Si el teatro es realmente una *metacomunicación*, una comunicación al público de una comunicación entre actores, se deben encontrar concepciones comunes en las dos comunicaciones, interna y externa: el personaje está necesariamente formado de la misma materia comunicativa que el dramaturgo tenga en vista. Por otra parte, *metateatro* designa no un tipo de enunciación o un sentido de la obra, sino una propiedad fundamental de toda metacomunicación teatral. La operación «meta» del teatro consiste en tomar la escena y todo lo que la constituye —actor, decorado, texto, código— como objetos metacríticos, poseedores de un signo demostrativo y denegativo, que rompe la ilusión escénica. Aunque no sea exactamente lo mismo, se trata de una reformulación del *teatro en el teatro*, pues éste hace referencia a una poética, a una técnica, no representativa de una dramaturgia<sup>19</sup>. Conviene tener clara la diferencia, pues, por *teatro en el teatro* se entiende una obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de que asistimos simultáneamente, como público, a su representación y a la de la obra interna, una estética que surge a partir del s. XVI vinculada a una visión barroca del mundo según la cual «el mundo es una escena, y todos los hombres no son más

---

los distintos problemas morales, sociales y políticos, de los que los críticos se venían ocupando, sino también en las *propias obras* de Shakespeare.

<sup>17</sup> Sobre nuestra «invención» de Plauto, véase Fl. Dupont, *La invención de la Literatura*, Debate, Madrid, 2001.

<sup>18</sup> M. Barchiesi, *op. cit.*, pág. 151.

<sup>19</sup> Cf. P. Pavis, *op. cit.*, págs. 490-491.



que actores», en la que pueden situarse nombres como los de Shakespeare, Calderón, T. Kyd, Rotrou, Corneille, Marivaux, Pirandello, Brecht, Genet o Goldenberg. Las razones de estas formas pueden responder a causas muy distintas, pero siempre implica la reflexión y la manipulación de la *ilusión*. Sucede que al poner en la escena el dramaturgo a actores conscientes de representar la comedia, el autor implica al espectador en un rol de espectador de la obra interna, es decir, sabe que está en el teatro y que asiste a una ficción. Uno de los efectos que consigue es mirarse a sí mismo, invertir los signos de la relación teatral, encontrándose conscientes a la vez el actor y el espectador. La universalidad del *teatro en el teatro*, a través de épocas muy diferentes y de estilos, es consecuencia de la propiedad epistemológica de esta técnica. El teatro es una *metacomunicación*, esto es, una comunicación a propósito de la comunicación entre los personajes. Del mismo modo el *teatro en el teatro* trata el teatro de una manera teatral, sirviéndose de los procedimientos artísticos de este género: resulta imposible disociar lo que dice el autor a propósito de la escena, de lo que expresa esta escena. Se trata de una manera sistemática y consciente de sí misma de hacer teatro. Partiendo de estas premisas, es posible comenzar por examinar los elementos «metateatrales» en las obras, y se extiende al discurso teatral la propiedad de desdoblarse espontáneamente la ficción y la reflexión a través de esta ficción.

Al concepto de *metateatro* en el sentido de Barchiesi debemos añadir la operación literaria que G. Genette denominó *metatextualidad*, a la que definió como «la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo»<sup>20</sup>. La *metatextualidad* es por excelencia una «relación crítica». Hay que precisar que en la *palliata* plautina, desde el prólogo (*prologus*), parte estructural de la obra, donde aún no funciona la *ilusión escénica*<sup>21</sup>, hasta el epílogo (*epilogus*), donde se interrumpe bruscamente, la ruptura de la cuarta pared que implica el «metateatro», según Barchiesi, es una constante. Es más, la reflexión sobre el procedimiento compositivo y el distanciamiento voluntario de Plauto llega a convertirse en un recurso dramático que nos lleva a pensar, por una parte, en la existencia de *rutinas compositivas* relacionados con la *oralidad* y, por otra, en la voluntaria y *docta* recuperación o inserción de esa *oralidad* en la *escritura*, procedimiento que se traduce en una *falsa y lúdica improvisación*. Como veremos, la relación que establece Plauto con su público no está basada en la ecuación «espectador que contempla al actor que se deja contemplar mientras actúa». Para Plauto el espectador es la causa de la representación, como expresamente señala en *Pseudolus*, cuando el esclavo que da nombre a la comedia, mientras narra cómo ha interceptado una carta que le permitirá llevar a cabo su plan, se interrumpe de

<sup>20</sup> G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989 (ed. orig. París, 1982).

<sup>21</sup> C. González Vázquez, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2002, págs. 204-207.

repente, rompe la ilusión escénica y exclama (vv. 720-721): *horum caussa haec agitur spectatorum fabula, hi sciunt, qui hic adfuerunt: uobis post narrauero*<sup>22</sup>. Los que contemplan la escena son contemplados a la vez que incluidos en el *ludus*, aquí como testigos, que saben incluso lo que desconocen los personajes de la obra que se está representando. Ellos son los importantes, dice Pséudolo, y como ya saben lo que ha sucedido, los actores, situados en un segundo plano, tendrán que esperar para saber. De manera parecida, en *Casina*, Mírrina pide a su amiga Cleóstrata que perdone al marido (v. 1004: *censeo ecastor ueniam hanc dandam, Cleustratam*). Cleóstrata, la *uxor* engañada por el *senex amator*, accede y dirigiéndose a Lisidamo añade la siguiente razón para que le cueste menos perdonarle (vv. 1004-1006): *faciam ut iubes. propter eam rem hanc tibi nunc ueniam minus grauate prospero, hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam*. Sin apelar directamente a los espectadores, los actores que están en escena representando una ficción se distancian de ella con la toma de conciencia de que están haciendo «una comedia que ya es demasiado larga». La perocupación por no cansar se repite en otras obras como *Poenulus* cuando Agorotocles dice a Hanón en medio de una larga escena de reconocimiento (v. 1224): *in pauca confert; sitiunt qui sedent*. Es cierto que los espectadores ocupan un espacio físico distinto, la *cauea*, pero entre ésta y la *scaena*, no parece existir una separación que impida la mirada recíproca. De ahí la constante preocupación del actor en escena por el «actor que está sentado». En *Stichus* Sagarino, preocupado por aburrir al público, hace callar a Estico, que está cantando (vv. 734-735): SAG. *Ohe, iam satis. Nolo obtaedescat; alium ludum nunc uolo*. ST. *Vin amicam huc euocemus? ea saltabit*. Estos versos, que nos informan sobre la diversión en escena de dos esclavos, proporcionan simultáneamente información sobre el carácter oral de la representación, unida estrechamente con el canto y la danza. De manera semejante, se produce en *Mercator* (v. 160) una broma sobre los propios espectadores cuando el *seruus* Acantión dice al joven Carino: *dormientis spectatores metuis ne ex somno excites?* En estos y otros pasajes similares, los actores se limitan a mencionar a los espectadores sin llegar a interpelarlos directamente.

Uno de los medios que frecuentemente utiliza Plauto para distanciarse de la acción dramática consiste en recordar qué es lo que está sucediendo en escena. Valgan como ejemplo paradigmático los casos en los que la *scaena* se convierte en objeto del discurso del actor, como sucede en la escena v. 2 del *Persa* (vv. 783-784). Tras el engaño de que ha sido víctima Dórdalo se lamenta y, en medio de sus maldiciones, exclama: *qui illum Persam, atque omnis Persas, atque etiam omnis personas male di omnes perdant!* En un cómico *in crescendo* la proximidad de sonidos entre *Persa* en singular y en plural, conduce al dramaturgo a *personas*, esto es, a los personajes dramáticos de la obra. Se trata de un

<sup>22</sup> Sobre esta cuestión, cf. G. Chiarini, «Horum caussa haec agitur spectatorum fabula. Arte scenica e perspicuità nel teatro di Plauto», en L. de Finis (ed.), *Teatro e pubblico nell'antichità*, Saturnia, Trento, 1987, págs. 81-93.

procedimiento de distanciamiento de uso común en las formas orales basadas en una comicidad «elemental», sin que el calificativo implique juicio de valor, sino de procedimiento. De hecho, este recurso adquiere mayor relevancia en aquellas ocasiones en las que el actor apela al espectador directamente, bien a través del uso del vocativo, de la segunda persona del plural o de otras formas similares que tienen como propósito convertir al espectador en un personaje más del espectáculo, que de este modo adquiere un tono farsesco<sup>23</sup>. Así, en la escena 1. 2 de *Truculentus* (v. 105) la esclava Astáfila le dice al joven Diniarco: *fit pol hoc, et pars spectatorum scitis pol haec uos me hau mentiri*. La ficción se rompe y el espectador, que cobra existencia, «sabe», y «sabe porque está contemplando». En la escena 1. 1 de *Curculius* Palinuro le ha preguntado a su amo Fédromo si va a servir a Venus el desayuno, a lo que éste contesta (v. 73): *me, te, atque hosque omnis*, introduciendo así a actores y espectadores en el propio *ludus*. En la escena 1. 2 de *Poenulus* (vv. 919-922) Milfión, tras urdir la trampa con Sincerato, dice a los espectadores:

*Satine, prius quam unumst iniectum telum, iam instat alterum? Ibo intro: haec ut meo ero memorem: nam huc si ante aedes euocem, quae audiisti modo, nunc si eadem hic iterum iterem inscitiast. Ero uni potius intus ero odio quam hic uobis omnibus.*

De nuevo el tema del conocimiento por parte de los espectadores, a los que simultáneamente también informa el esclavo señalando hacia dónde se dirige y los motivos de su salida de escena: «no aburrir al público». Naturalmente, éste es el añadido cómico, porque la razón fundamental es informativa, como revela más claramente un pasaje muy similar de *Cistellaria* (vv. 145-148): *et duae nos solae scimus: ego quae illi dedi et illa quae a me accepit, praeter uos quidem. haec sic res gesta est. siquid usus uenerit, meminisse ego hanc rem uos uolo. ego abeo domum*. En la escena 1. 2 la lena está sola y pronuncia un monólogo de los de «repertorio», directamente dedicado a los espectadores: la acción no avanza aunque además de la comicidad unida al rol se añade la información necesaria para el futuro «reconocimiento» de la niña, sobre la cual sólo dos personas conocen los datos necesarios: a partir de las palabras de la lena, el público también<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cf. D. Averna, «Spettatore-attore in Plauto?», *Dioniso*, 54, 1983, págs. 205-209; V. Castellani, «Plautus versus Komoidia: popular farce at Rome», en J. Redmond (ed.), *Themes in drama*, x: *Farce*, Cambridge UP, 1988, págs. 53-82.

<sup>24</sup> Por el contrario, no es posible hablar de función informativa en otras ocasiones en que se produce la interpelación directa al público. Es, por ejemplo, el caso de *Stichus* [vv. 579-582]: *sed ita occepi narrare uobis: cum hic non adfui, cum amicis deliberaui iam et cum cognatis meis. ita mihi auctores fuere, ut egomet me hodie iugularem... fame. sed uideone ego Pamphilippum?* Con anterioridad Gelásimo, en la línea del *Manducus* itálico o del *Bucco* de la *Atellana*, se había lamentado de la ausencia de invitaciones para cenar; sale de escena y vuelve a entrar, con el consejo de amigos y familiares de que se «muera de hambre», un comentario cómico que sin añadir nada enlaza con la entrada de otro personaje, Pánfilo.

Las inserciones cómicas mediante la apelación directa *ad spectatores* tienen, por otra parte, la finalidad de asegurar su atención: al margen del prólogo cumplen así la función de informar sobre algún dato o acontecimiento necesario para el posterior desarrollo de la acción dramática, aunque ello implique romper bruscamente una ilusión escénica que, de hecho, nunca se pretende mantener durante mucho tiempo<sup>25</sup>. En *Casina* el *uilius* Olimpión utiliza incluso la forma del prólogo para lograr la atención del público y narrar lo sucedido fuera de escena cuando el *senex amator* se disponía a disfrutar de la anhelada noche de bodas ajena (vv. 879-880): *operam date, dum mea facta itero; est operae pretium auris accipere; ita ridicula auditu, iteratu ea sunt quae ego intus turbavi*. En *Poenulus*, Agoratoles, Milfión, Colibisco y los testigos están preparados para el engaño<sup>26</sup>, y en ese mundo de ficción las monedas de oro serán altramuces (vv. 597-599): *aurumst profecto hic, spectatores, comicum: macerato hoc pingues fiunt auro in barbaria*<sup>27</sup> *boues. uerum ad hanc rem agunda Philippum est: ita nos adsimulabimus*. En realidad la apelación directa *ad spectatores* no era necesaria puesto que ya el mismo actor recuerda que están en el teatro y que las monedas son de ficción (*aurum comicum*), altramuces macerados según una convención aceptada *in barbaria*, un lugar que no parece ser simplemente «Italia», sino que remite a una manera de actuar y de ser que representa no sólo la peculiar diferencia respecto a Grecia sino una identidad común del dramaturgo y del público, que se vuelve así doblemente cómplice. En otros casos, cuando el autor considera que es necesario informar directamente, no duda en introducir el comentario *ad spectatores*, como sucede en *Stichus* (vv. 446-448): *atque id ne nos miremini, homines seruolos potare, amare atque ad cenam condicere; licet haec in Athenis nobis*. Estico se dirige a los espectadores porque lo que está sucediendo —que unos esclavos celebren una fiesta, hagan el amor y se citen para cenar—, son libertades que están permitidas en otra tierra, en Atenas<sup>28</sup>. De este modo Plauto anuncia y organiza el final de la comedia, que aparece así sólidamente enlazado con el resto. Esto implica por parte del autor una mirada constante al público, así como el conocimiento de sus posibles reacciones, no sólo ante lo no acostumbrado sino también ante lo que está representándose. En esta misma obra, una comedia cuyo carácter farsesco ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones, un personaje, Estefania, explica sus movimiento a los espectadores a fin de evitar que se sorprendan y que no sepan a qué obedecen (vv. 674-675): *mirum uideri nemini uestrum uolo spectatores, quid ego hinc habito*,

<sup>25</sup> Cf. W. Kraus, «*Ad spectatores* in der römischen Komödie», *ws*, 52, 1934, págs. 66-83.

<sup>26</sup> Sobre el papel del engaño, fundamental en las intrigas de Plauto, cf. G. Petrone, *Teatro antico e inganno: finzione plautina*, Palumbo, Palermo 1983.

<sup>27</sup> Sobre el valor reivindicativo de *Barbaria*, cf. Pérez Gómez, *op. cit.*

<sup>28</sup> Un pasaje semejante es el de *Casina* (vv. 68-77), donde ante la posible sorpresa del público ante unas bodas de esclavos, algo inaudito que no sucede en ningún lugar del mundo, el autor explica que ello sucede en Grecia, en Cartago y en Apulia. Pero la explicación tiene lugar en el prólogo, donde aún no funciona la ilusión escénica.

*exeam: faciam uos certiores.* Resulta obvio que en pasajes como estos, las rupturas de la *ilusión escénica* responde a necesidades dramáticas del texto en el que están incluidas las *acotaciones* que en el drama moderno aparecen al margen. Equivalen, pues, a los datos necesarios para saber lo que sucede en escena. La información atañe no sólo al movimiento, sino también al aspecto que presentan los espectadores, como es posible comprobar en la primera escena del segundo acto de *Truculentus* (vv. 461-464): *sed nullam rem oportet dolose adgredi, nisi astute adcurate exsequare. uosmet iam uidetis ut ornata incedo, puerperio ego nunc med esse aegram adsimulo.* La prostituta Fronesia se presenta en escena «disfrazada», con la caracterización física que requiere el engaño preparado; se trata de un embarazo y un parto falso, que el espectador no ha tenido necesidad de ver, sólo de oír; a continuación, el momento que recogen las palabras de Fronesia, sí obedece a la necesidad de explicar su «disfraz», que intentaría imitar el puerperio.

En otros pasajes, la apelación a los espectadores responde a la necesidad de dar información sobre el rol cómico del personaje del que se habla. Así, por ejemplo, en la escena II. 3 de *Truculentus*, el esclavo Ciamo comenta a los espectadores las estupideces que hacen los enamorados, tema en consonancia con el rol y con lo que está sucediendo en escena (vv. 503-507):

*Satin si quis amat nequit quin nihili sit atque improbis se artibus  
exspoliat? nam hoc qui sciam nequis id quaerat ex me, domist qui facit  
inprobe facta amator qui bona sua pro stercore habet, foras iubet ferri:  
metuit pulices: mundissimus fit.*

Los versos están insertos en un monólogo expositivo típico, pero el actor se dirige a los espectadores mediante preguntas o se adelanta a ellas; la finalidad es esencialmente informar sobre el carácter de uno de los personajes, el *amator*, introduciendo sus propios comentarios sobre los excesos y desvarios del rol<sup>29</sup>. De igual modo, en *Mercator* Lisímaco se dirige a los espectadores para subrayar cómicamente las ridiculeces de su amigo Demifón, viejo y enamorado (vv. 313-315): *si unquam uidistis pictum amatorem, em illic est. nam meo quidem animo uetulus, decrepitis senex tantidemst quasi signum pictum in pariete.* En el *Miles* es Artrotogo, el parásito del soldado Pirgopolinices —que como todos los soldados de la *palliata* plautina es *gloriosus*<sup>30</sup>— el encargado de poner de relieve los rasgos más ridículos del rol (vv. 21-24): *periuriorem hoc hominem siquis uiderit aut gloriarum planiorem quam illic est, me sibi habeto, ego (met ei) me mancupio dabo. nisi unum: epityra estur insanum bene.* La fanfarronería

<sup>29</sup> Cf. K. C. Ryder, «The *senex amator* in Plautus», *Greece & Rome*, 31, 1984, págs. 181-189.

<sup>30</sup> Sobre la importancia del *miles gloriosus* en la sociedad romana cf. J. A. Hanson, «The Glorious Military» en T. A. Dorey y D. R. Dudley, *Roman Drama*, Routledge, Londres, 1965, págs. 51-67. En línea con la parodia del mismo puede señalarse que abundan las alusiones al «triumfo» puestas en boca de los esclavos con intención cómica; cf. *Asin.* 269, 278-279; *Epid.* 208-218 y *Stich.* 490-491.

y el carácter ridículo aparece también en otros interesantes y comentados versos de *Truculentus*, en el que el *miles* Estratofanes se dirige a los espectadores (vv. 482-488):

*Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem; manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus. scio ego multos memoruisse milites mendacium, et Homeronidam et postilla mille memorari potest, qui et conuicti et condemnati falsis de pugnis sient. Nunc laudandumst cui plus crediti qui ait quam qui uidet. Non placent quem illi plus laudant qui audiunt quam qui uident.*

En contra de las expectativas del público, el personaje-rol que entra en escena no va a actuar de acuerdo con las convenciones del género ni del rol, pues no tiene la intención de relatar sus hazañas. Es posible también que en ese pasaje nos encontremos otro tipo de alusión. El término *Homeronida*, probablemente creado por Plauto, ha sido entendido de diversos modos, tanto como nombre propio cuanto como genérico. Algunos incluso han creído ver en él una maliciosa alusión a los rapsodas repetidores de los *carmina* homéricos<sup>31</sup>, en tanto que otros han entendido que el aludido era Ennio y sólo de manera indirecta, los seguidores de Homero<sup>32</sup>. Pero en este último sentido la implicación adquiriría un carácter también político, en la medida en que el *amicus* de los *optimates*, defendía una postura política y literaria elitista, contraria a la que parece dejar entrever Plauto.

Hay otros casos en los que la función informativa está ausente y lo único que le interesa al dramaturgo es implicar al espectador en el *ludus* de la representación, para lo cual cualquier pretexto es bueno. En *Stichus*, cuando en medio de una celebración «a la romana» Sagarino brinda a la salud de Estico, en la expresión de sus buenos deseos vuelve a verse incluido el público (vv. 707-708): *tibi propino. decumum a fonte tibi tute inde, si sapis. bene uos, bene uos, bene te, bene me, bene nostram etiam Stephanium*. En la escena II. 1 de la misma comedia el parásito Gelásimo<sup>33</sup> está dispuesto a improvisar una venta en la que los espectadores se convierten en compradores potenciales (vv. 171-172): *nunc si ridiculum hominem quaerat quispiam uenalis ego sum cum ornamentis omnibus*. Esta apelación al público está incluida en un monólogo en el que el parásito, desesperado por el hambre y la falta de invitaciones, decide venderse a

<sup>31</sup> Sobre la cuestión cf. P. J. Enk, *Plauti Truculentus*, Stijthoff, Leiden, 1953, I, págs. 28-30; II, págs. 117-119; O. Musso, «Sulla datazione del *Truculentus* di Plauto», *SIFCL*, 41, 1969, págs. 135-138; C. S. Dessen, «Plautus' satiric comedy. The *Truculentus*», *Ph. Q.*, 56, 1977, págs. 145-168; E. Lefèvre, «*Truculentus* oder der Triumph der Weisheit», en E. Lefèvre, E. Stärk y G. Vogt-Spira (eds.), *Plautus barbarus: sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, G. Narr, Tübinga, 1991, pág. 175.

<sup>32</sup> Cf. T. Frank, «Plautus Comments on Anatolian Affairs», en *Anatolian Studies Presented to W. H. Buckler*, Manchester University Press, 1923, págs. 86-87 (se trataría de la celebración de la victoria de Fulvio Nobilior en la *Ambracia* enniana).

<sup>33</sup> Cf. C. Castillo, «El tipo del parásito en la comedia romana», en *Athlon. Saturata Grammatica in honorem F. R. Adrados*, II, Gredos, Madrid, págs. 173-182.

sí mismo, siguiendo unas costumbres *bárbaras*, que no son sino un modo más de recordar al espectador su propia identidad; el carácter cómico de la situación (*ridiculum*) es subrayado porque el personaje está dispuesto a venderse *cum ornamentis*. Aunque éstos han sido entendidos como el rascador mohoso y el odre de color rojizo, a los que alude más adelante (v. 230), quizás sea más razonable ver aquí la propia referencia lúdica al código del género en el que la expresión *cum ornamentis* se aplica a las prostitutas, que podían ser vendidas con sus vestidos y joyas (*ornamenta*) o sin ellas (*Curc.* 344; *Pseud.* 343). En medio de esta escena farsesca, Gelásimo no duda en insultar a los espectadores, mientras hace propaganda de lo que ofrece (vv. 220-223): *adeste, stultis, praeda erit praesentium. logos ridiculos uendo: age, licemini. quis cena poscit? ecqui poscit prandio? ehem. adnuistin?* Esta complicidad responde a las formas teatrales primitivas de la oralidad, al juego de la farsa, en el que, como pone de relieve el texto, el actor mira al espectador, tanto como a la inversa (*adnuistin?*). Idéntica técnica compositiva puede observarse en *Mercator*, en una escena en la que padre e hijo, ambos intentando engañarse mutuamente, discuten con el propósito de reservarse para sí a la joven, objeto de los deseos de ambos (vv. 431-434): DE. *ah, nescis quid dicturus sum tace: tris minas accudere etiam possum, ut triginta sient. CA. quo uortisti? DE. ad illum qui emit. CA. ubinamst is homo gentium? DE. eccillum uideo, iubet quinque me addere etiam nunc minas.* Carino y Demifón, representantes de unos compradores inexistentes, van subiendo el precio de la joven en una puja que, en realidad, se desarrolla sólo entre ellos: el padre se vuelve hacia otro lado a mirar y sube el precio en cinco minas, el hijo le pregunta dónde está el comprador al que representa: no hay comprador —el público lo sabe— pero él ve uno y lo señala: *eccillum uideo*, sin duda señalando a la *cauea*, que de este modo se ve envuelta en el juego.

En otra escena (v. 2 de *Cistellaria*) ha desaparecido un objeto imprescindible para el reconocimiento de la joven; uno de los personajes en escena, Halisca, se dirige directamente al público (vv. 678-681): *mi homines, mi spectatores, dicite indicium, siquis uidit, quis eam apstulit, quiue sustulerit, et utrum hac an illac iter institerit, non sum scitior, quae hos rogem aut quae fatigem, qui semper malo muliebri sunt lubentes.* El espectador ve y sabe, y el actor-personaje rompe la *ilusión escénica* y recurre incluso a su ayuda fuera del prólogo o del epílogo.

Para no insistir más en este tipo de rupturas, y antes de pasar al comentario de otros casos de «metateatralidad» más elaborados o sofisticados, hay que recordar que este rasgo de la composición plautina no pasó desapercibido a la crítica anterior a Barchiesi. Ya Evancio (*de fab.* 3, 8) reseñaba esta ruptura de la ilusión escénica censurándola como una falta: *quod nihil ad populum facit actorem uelut extra comoediam loqui, quod uitium Plauti frequentissimum.* El recurso es una novedad de Plauto respecto a Menandro y aunque también Terencio se dirige al público, lo hace en mucha menor medida y sin las implicaciones dramáticas que constatamos en Plauto. Los filólogos del s. XIX y muchos del XX, censurando de nuevo este recurso como una debilidad de la estructura de la comedia, han considerado que las constantes interrupciones

constituyen un recurso primitivo para provocar la hilaridad del público a costa de la coherencia dramática. En mi opinión, por el contrario, si nos situamos en la perspectiva del modo de hacer y componer de las formas orales e improvisadas del teatro autóctono itálico, es posible encontrar otro significado a las inserciones plautinas. Se trata, en efecto, de un recurso pensado e insertado en un texto que —no lo olvidemos— ha sido previamente *escrito*, esto es, en un procedimiento dramatúrgico que tiene un propósito más ambicioso que provocar la hilaridad, proyecto ya de por sí ambicioso<sup>34</sup>. Bien interpretemos esta peculiaridad como un medio de insertar las formas itálicas en el modelo griego, o bien como un intento de superación de la farse itálica, lo importante aquí es la síntesis original de ambos elementos.

La «metateatralidad» de la que hablaba Barchiesi no sólo debe ser puesta en relación con la oralidad sino también con el concepto de *improvisación* en el teatro<sup>35</sup>. El reto de la investigación consiste en analizar las huellas que esas formas primitivas dejaron en las comedias plautinas. Me centraré para ello en una de las obras más logradas de nuestro autor, el *Pseudolus*<sup>36</sup>, una obra fruto de la madurez del autor de la que sabemos que fue representada en el 191 y que, en opinión de Cicerón, era una de las favoritas de Plauto. Es de suponer, por tanto, que en ella, tras las experiencias anteriores, lograra su personal síntesis entre elementos griegos y latinos en una original *palliata*. Del éxito de la misma podemos juzgar por el hecho de que en tiempos de Cicerón aún se ponía en escena. En ella se encuentran presentes los tres elementos que Fraenkel identificó

<sup>34</sup> El recurso, que proviene de la cultura popular, se encuentra en autores de todas las épocas; cf., P. Burke, *Popular culture in early modern Europe*, Temple Smith, Londres, 1978. Un ejemplo reciente nos lo proporciona la representación que El Brujo hace del *Lazarillo de Tormes*, con la escena únicamente ocupada por él, que constantemente se dirige al público envolviéndolo en el espectáculo del que pasa a formar parte.

<sup>35</sup> Sobre la cuestión del teatro de Plauto como un «teatro de improvisación» (*Stegreifspiels*), cf. los recientes estudios de E. Lefèvre y su escuela, como E. Lefèvre, E. Stärk y G. Vogt-Spira (eds.), *op. cit.*, y en especial los recogidos en L. Benz, E. Stärk y G. Vogt-Spira (eds.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre*, G. Narr, Tübinga, 1995 (entre ellos, L. Benz, «Die römisch-italische Stegreifspieltradition zur Zeit der Palliata», págs. 139-153; J. Blänsdorf, «Reste der Improvisation in den plautinischen Eingangsszenen», págs. 3-22; J. C. B. Lowe, «Plautus' Indoor Scenes and Improvised Drama», págs. 23-32 y G. Vogt-Spira, «Plautus und die Überwindung des Stegreifspiels», págs. 229-240), así como G. Vogt-Spira, «Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italiana. Proposta de un modelo triadico», *QUCC*, 58, 1998, págs. 111-135; E. Lefèvre, «Dalla Nea alla Palliata: Plauto e Filemon», *Aevum(ant)*, 5, 1992, págs. 129-142; N. W. Slater, «Improvisation in Plautus», en G. Vogt-Spira (ed.), *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer*, G. Narr, Tübinga, 1993, págs. 113-124.

<sup>36</sup> Sobre esta comedia en general, cf. J. Wright, «The Transformations of Pseudolus», *TAPHA*, 105, 1975, págs. 403-416; E. Lefèvre, *Pseudolus*, G. Narr, Tübinga, 1999; N. W. Slater, *Plautus in Performance. The theatre of the mind*, Princeton UP, 1985, págs. 8 y sigs.; J. Barsby, «Plautus' Pseudolus as improvisatory Drama», en L. Benz, E. Stärk y G. Vogt-Spira (eds.), *op. cit.*, págs. 55-79; W. Goerler, «Plautinisches im Pseudolus», *WJA*, 9, 1983, págs. 89-107; J. P. Hallett, «Plautine ingredients in the performance of the Pseudolus», *CW*, 87, 1993-1994, págs. 21-26 así como la reciente edición de P. M. Willcock, *Plautus. Pseudolus*, F. Cairns, Bristol, 1987.



como los más característicos de la originalidad plautina: por un lado, los personajes favoritos (el esclavo, Pseudolo; el proxeneta, Balión,) y un tercer carácter, también enriquecido por el autor, el *coquus*); por otro, una trama basada en el *error*, mecanismo favorito de Plauto, incluyendo sus dos posibilidades, la ficción de personalidad y el error de identidad<sup>37</sup>; y, por último, el papel relevante de los monólogos, algunos de ellos con los típicos *cantica*, que nos recuerdan la importancia de la música y el canto en la comedia.

Naturalmente, parte de la crítica se ha esforzado en señalar todas las «imperfecciones» de esta obra, especialmente en relación con un modelo griego que no ha llegado hasta nosotros. Hay, en efecto, escenas demasiado largas para su función dramática —así, la que tiene lugar entre Balión y los esclavos en la escena i. 2<sup>38</sup>—, o incongruentes, como en iii. 2, que se desarrolla entre Balión y los cocineros, o i. 5, donde se anuncia el regreso de un personaje, regreso que no llega a producirse, o en ii. 1, donde Pseudolo habla de un plan que nunca se llevará a cabo. Para algunos estudiosos, todas estas escenas carecen de auténtica función dramática y son defectos evidentes en la construcción de la obra. Es cierto que todo esto se encuentra presente en la obra, y efectivamente —¿por qué no?— podría ser consecuencia de las modificaciones introducidas por Plauto en el original griego. No estoy de acuerdo, sin embargo, con la valoración que se ha hecho de estos rasgos, entendidos como signo de incompetencia o descuido. ¿Por qué Plauto, después de escribir con éxito tantas comedias, iba a estar orgulloso precisamente de esta obra, si tan imperfecta es? Al contrario, me parece que estos pretendidos defectos son en realidad modificaciones deliberadamente introducidas por el autor en las que pueden verse las huellas de ese carácter improvisatorio característico de la tradición teatral itálica anterior a la influencia helénica. En el análisis siguiente intentaré poner de relieve en qué condiciones se produce esa improvisación.

En la escena i. 1, Pseudolo, el esclavo que da nombre a la comedia, presentado como el más grande improvisador, le promete a su amo Calidoro que encontrará para él las veinte minas que éste necesita para rescatar a Fenicia, su amada, del proxeneta en cuyo poder está (vv. 103-107): *uerum ego te amantem, ne paue, non deseram. spero alicunde hodie me bona opera hac mea tibi inuenturum esse auxilium argentarium. atque id futurum unde dicam nescio, nisi quia futurumst: ita supercilium salit*. Es cierto que en otras comedias los esclavos hacen afirmaciones similares. Así, en *Asinaria* los esclavos Líbano y Leónidas son los encargados de conseguir el dinero que necesita el joven patrón. En la escena ii. Líbano pronuncia un monólogo que corresponde a la *meditatio*, el momento creativo; se encuentra ante la pregunta recurrente: *unde suman (sc. argentum) quo hanc celocem conferam?* Plauto inserta en este contexto un

<sup>37</sup> Cf. B. García Hernández, *Gemelos y Sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2001, *passim*.

<sup>38</sup> Cf. G. Monaco, «La scena allargata plautina», en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a E. Della Corte*, ii, Università d'Urbino, 1987, págs. 93-101.

misterio burlón mediante la invención del presagio: Libano alza los ojos al cielo y encuentra la respuesta en un fulgurante asíndeton: *impetritum, inauguratumst* (está decidido, seguirá el consejo). Pero cuál sea el consejo, no lo supieron los espectadores de entonces, ni nosotros, los lectores actuales. Leonidas irrumpe en escena como *seruus triumphans* e informa de que un encuentro fortuito proporcionará la solución. El nexa entre la *Fortuna* y la fantasía creadora es apenas esbozado. Este mismo tema de la *meditatio*, aunque más desarrollado, lo encontramos en una célebre escena del *Miles* en la que Palestrión realiza el «tour de force» más difícil de una actuación, representar la misma acción de pensar: Palestrión mima mientras Periplectomeno, comenta detalladamente los efectos físicos que sobre su rostro y cuerpo tiene el acto de elaborar un plan. Para ello aparecen claras las metáforas de la *aedificatio*, el *poeta architectus* que *quaerit, reperit y aedificat*<sup>39</sup>.

Estos dos ejemplos plautinos son simples titubeos o ensayos que encuentran su realización plena en *Pseudolus*. En esta obra el esclavo comienza por establecer con Calidoro la fórmula de una *stipulatio*, una promesa legal (vv. 114-116: CA. *dabisne argenti mihi hodie uiginti minas?* Ps. *dabo; molestus nunciam ne sis mihi*) por la que Pseudolo se compromete a conseguir el dinero (Ps. *roga me uiginti minas ut me effecturum tibi quod promisi scias. roga, obsecro, hercle; gestio promitere*). A continuación realiza una proclamación general en la que incluye a la audiencia (vv. 125-129): *nunc ne quis dictum sini neget, dico, omnibus pube praesenti in contione; omni poplo, omnibus amicis notisque edico meis in hunc diem a me ut caueant nec credant mihi*. Sigue el desafortunado encuentro con Balión en la escena i. 3 y finalmente hace una afirmación que nos interesa poner de relieve (vv. 382-387):

Ps. *illic homo meus est, nisi omnes di me atque homines deserunt. exosabo ego illum simulter itidem ut murenam coquos. nunc, Calidore, te mihi dare operam dare uolo. CA. ecquid imperas? Ps. Hoc ego oppidum admoenire, ut hodie capiatur. CA. cedo mihi, quid es facturus? Ps. temperi ego faxo scies. nolo bis iterari, sat sic longae fiunt fabulae.*

Esta referencia a la misma obra —la «metateatralidad» de la que hablaba Barchiesi— es la primera de las numerosas reflexiones «metateatrales» y «metadramáticas» que hace el esclavo, convertido simultáneamente en esclavo de la obra dramática y en actor-escritor en escena. Los espectadores son informados de todo, y todo es un «bluff», pues cuando sale Calidoro, admite que no tiene ni idea de lo que va a hacer (vv. 394-405):

*Postquam illic hinc abiit, tu astas solus, Pseudole. qui nunc acturu's, postquam eri filio largitu's dictis dapsilis? ubi sunt ea? quoi neque paratast gutta certi consilii, neque adeo argenti —neque nunc quid faciam*

<sup>39</sup> Cf. G. Petrone, «Scene mimiche in Plauto», en L. Benz, E. Stärk y G. Vogt-Spira, *op. cit.*, págs. 171-184. Sobre la *meditatio*, cf. C. González Vázquez, *op. cit.*, s. u.

*scio. neque exordiri primum unde occipias habes, neque ad dtexundam telam certo terminos. Sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi, quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen, facit illud ueri simile, quod mendacium est, nunc ego poeta fiam: uiginti minas, quae nusquam nunc sibi sunt gentium, inueniam tamen.*

El monólogo de la *meditatio* comienza con el tema de la soledad del creador, con tintes incluso dolorosos respecto al mismo motivo que ya hemos visto en *Miles* o *Asinaria*: la concentración en la búsqueda del personaje y la exasperación. De hecho, el esclavo no abandona nunca la escena y encontrará las veinte monedas que requiere la ficción de la obra, pero Pséudolo, el actor *quasi poeta*, escribirá en lo ya escrito y con las palabras *nunc ego poeta fiam*, transformado en poeta, transmite a los espectadores su doble papel como personaje de la obra y como actor-escritor<sup>40</sup>.

Naturalmente el público sabe que Plauto ha escrito esa obra y que la comedia seguirá su desarrollo, pero ya ha sido invitado a entrar en un juego —*ludus*— donde el actor es también el autor, es decir, ha sido invitado a entrar en una representación «preteatral» («predramática») en la que los actores improvisaban<sup>41</sup>. Hay que recordar que Plauto hace numerosas reflexiones «metateatrales» y que como en algunas formas del teatro moderno, se dirige constantemente al público para que entre en ese mismo mundo, para que se considere parte integrante y activa del espectáculo. La audiencia sabe perfectamente que está presenciando la representación de una obra escrita y que la *imitación* no es más que eso, no la realidad. En estos casos, Plauto *no rompe la ilusión escénica*, como frecuentemente se ha dicho, sino que actúa siguiendo las convenciones de una tradición en la que la misma ilusión escénica ha dejado de actuar, lo cual añade un valor *metatextual o paratextual* en el sentido que da Genette al término.

Más adelante se produce una escena (I, 5) en la que el *seruus* pide a su viejo amo Simón el dinero que necesita; como resultado de la conversación el viejo acepta entregar el dinero con la condición de que el esclavo le quite al proxeneta la muchacha. Para ello Pséudolo pide ayuda a un tercer personaje presente en la escena, Califón, ayuda que sin embargo nunca llegará a recibir. Es más, el personaje no vuelve a aparecer en el resto de la obra. ¿Como interpretar esto?

<sup>40</sup> Cf. Barchiesi, *art. cit.*, a propósito del distanciamiento y del yo épico del poeta. Sobre este brillante pasaje, cf. M. T. Nogueira Schiappa de Azevedo, «Un momento plautino. Sed quasi poeta», *Humanitas*, 27-28, 1975-1976, págs. 95-130; E. Stehle, «Pseudolus as Socrates, poets and trickster» en D. F. Bright y E. S. Ramage (eds.), *Classical texts and their traditions. Studies in honor of C. R. Trahan*, Scholar Press, Chico, Cal. 1984, págs. 239-251 y, especialmente, N. W. Slater, «Words, Word, Words, Words», en *Plautus in Performance. The theatre of the mind*, páginas 118-146.

<sup>41</sup> Sobre las formas originales de la teatralidad itálica, esto es la satura, la atelana y el mimo véase, F. Dupont, «Ludions lydioi: les danseurs dans la pompa circensis. Exégèse et discours sur l'origine des jeux à Roma. Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique», *Memoirs de l'École Française à Rome*, 1993, págs. 189-210 y E. Lefèvre, «Saturnalien und Palliata», *Poetica*, 20, 1988, págs. 32-46.

En opinión de algunos estudiosos, Califón estaba implicado en el desarrollo del original griego que Plauto por alguna razón alteró y como consecuencia de su «descuido» se produjo esa incoherencia. Ahora bien, si vemos a Pséudolo tal como nos lo presenta el mismo Plauto, como el «archiimprovisador», es posible tratar de encontrar otra explicación: cuando el esclavo le pide a Califón que se quede en la ciudad y le preste ayuda, nos encontramos con que éste aún no tiene un plan, situación que el público y los actores conocen y que el propio actor admite (vv. 562-575):

*Suspicio est mihi nunc uos suspicariet, me idcirco haec tanta facinora promittere, quo uos oblectem, hanc fabulam dum transigam, neque sim facturum quod facturum dixeram. non demutabo. atque etiam certum, quod sciam, quo id sim facturum pacto nil etiam scio, nisi quia futurumst. nam qui in scaena prouenit, nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet; si id facere nequeat, det locum illi qui queat. concedere aliquantisper hinc mi intro lubet, dum contenturio in corde sycophantias. sed mox exibo, non ero uobis morae; tibicen uos interibi hic delectauerit.*

Una vez más Plauto presenta a Pséudolo como el más grande improvisador y continúa implicando a la audiencia con las ambigüedades del doble estatuto del esclavo: actor-escritor (*fabulam dum transigam, nihil scio, in scaenam*). Dejando al público entretenido con el sonido de la flauta, sale de escena para maquinarse un plan (*dum contenturio in corde sycophantias*). A pesar de su ausencia, el público sabe perfectamente qué es lo que está haciendo. En la primera escena del segundo acto vuelve meditabundo y sin interlocutor para informar de que ya tiene un plan (vv. 575-577): *pro Iuppiter, ut mihi, quidem ago, lepide omnia prospereque eueniunt: neque quod dubitem neque quod timeam. meo in pectore conditumst consilium*. Libre ya de miedos y de preocupaciones, sabe lo que va a hacer, pero tan guardado y oculto está ese plan *in pectore* que jamás lo dirá a lo largo de la obra, porque la llegada imprevista de Harpax abre un nuevo camino con el que no contaba, camino que seguirá para la resolución de su empresa (v. 602): *illaec omnia missa habeo quod ante agere ocepi*. No sólo es el prelude de una nueva improvisación de Pséudolo, también el dramaturgo bromea con su público: es el tercer plan y los espectadores siguen sin conocer ninguno. El genial esclavo pretende ahora hacerse pasar por Siro, el *seruus* del soldado, para conseguir el dinero; no lo consigue, aunque sí obtiene la contraseña que le permitirá hacerse pasar por Siro. Harpax se retira de la escena y Pséudolo (vv. 669 ss.) pronuncia un soliloquio sobre un tema característico de la tragedia, el de la *Fortuna*, en especial, los cambios en los planes de los hombres (vv. 674-677): *atque ego nunc me ut gloriosum faciam et cepi pectore, quo modo quicque agerem, ut lenoni surruperem mulierculam, iam instituta, ornata, cuncta in ordine, animo ut uolueram, certa, deformata habebam*. Con una rapidez sorprendente decide utilizar el sello del soldado, que le ha entregado al esclavo de éste —el medio del engaño, o el objeto de autenticación del engaño— y

hacerse así con las cinco minas que aún debe pagar para poder llevarse a la muchacha. Estamos ante una nueva oportunidad para la improvisación de Pséudolo. Llega Califón con un amigo, Carino, como ayudante para Pséudolo, pero éste rechaza, en principio, su ayuda, que ya no necesita; sin embargo, cambia rápidamente de opinión: será Carino el que proporcione a Simia el personaje que se hará pasar por el esclavo del soldado; entregará la contraseña al lenón y se hará con la muchacha. A partir de este momento, la trama sigue relativamente con facilidad sin recurrir a nuevas «improvisaciones».

Si consideramos este breve repaso de la obra, resulta obvio que *Pseudolus* es una comedia en la que la improvisación —incluso como *tema*—, ocupa un lugar privilegiado. Conviene señalar, sin embargo, que existe una gran diferencia entre un drama en el que interviene un personaje que improvisa y un drama de improvisación. Lo que hace Plauto es «jugar» conscientemente para confundir deliberadamente esta distinción. Y para conseguir esa *impresión de improvisación*, rasgo común a todas las formas denominadas pre-teatrales, el autor debe recurrir a determinadas prácticas o *rutinas de improvisación*. Es posible inferir que Plauto-autor sonríe no menos que Pséudolo, puesto que sabe hacia dónde conduce tanta *falsa improvisación*. En este sentido, efectivamente, el distanciamiento del poeta entre la obra y el acto de crear como *tema* puesto en escena no puede considerarse ni como algo simple ni como una debilidad, sino que, por el contrario, implica una clara conciencia y un dominio de la técnica dramática como sólo poseen los mejores escritores.

En el dominio de la *transtextualidad* que estamos analizando la *metatextualidad*, entendida como la referencia al código, constituye la reflexión crítica por excelencia. También esta práctica textual es frecuente en las comedias de Plauto. Un buen ejemplo de texto en segundo grado lo tenemos en *Amphitruo*, con la parodia de la épica que realiza el esclavo Sosia. Éste, enviado por Anfitrón para poner en antecedentes a Alcmena del éxito obtenido por su esposo y del regreso de éste, ensaya el discurso que va a contarle (vv. 197-247: *ea nunc meditabor quo modo illi dicam, quo illo aduenero*). El tecnicismo *meditabor* nos conduce a un tema de capital importancia en la dramaturgia plautina, que ya hemos visto en otras de sus comedias, la *meditatio*, claro indicio de un tipo de composición sinuosa y compleja. Sosia, que asume su rol de *seruus meditans*, va a «ensayar» su próxima intervención, presentada como un momento creativo. El pasaje contiene metáforas militares, *amplificationes* míticas de su actuación, autoexhortación y también, como hemos visto en el caso de Pséudolo, la pregunta clave: *unde sumam argentum?* La *meditatio* constituye un auténtico comentario *metatextual* con el que Plauto informa de su «modo de componer»: poniendo por escrito el texto, no improvisando. Esto naturalmente implicaba diferencias importantes para los actores que deben preparar sus intervenciones aprendiendo sus papeles de memoria, palabra por palabra (*didicere* como equivalente a «aprender un papel»). La referencia textual al hecho de que se trata de preparar de memoria con antelación se convierte en uno de los aciertos

cómicos más logrados de Plauto, al que sólo podemos darle el justo valor si se tiene en cuenta el contexto histórico-teatral en el que se inserta<sup>42</sup>.

Continuando con la intervención de Sosia, solo en el escenario —eso cree él pues Mercurio lo observa—, añade (vv. 198-202):

*Si dixero mendacium, solens meo more fecero; nam quom pugnabam maxume, ego tum fugiebam maxume; uerum quasi adfueram tamen simulabo atque audita eloquar. Sed quo modo et uerbis quibus me deceat fabularier, prius ipse mecum etiam uolo hic meditari: sic proloquar principio ut illo aduenimus.*

Nuevos comentarios sobre el código, conocido por el público, pues admite que va a mentir (*seruus mendax*), una característica del rol que representa; aquí se inserta un complejo y sofisticado procedimiento: la comicidad derivada del texto (poética) y de la situación, pues Sosia va a relatar, como si de un *nuntius* de la tragedia o de la épica se tratara, un acontecimiento del que no fue testigo: además de mentiroso, cobarde, porque lo que cuenta lo conoce sólo por haberlo oído, razón de más para «ensayar el modo y las palabras» que ha de utilizar para su relato (vv. 202-247). No se equivoca en nada y lleva a cabo un verdadero ejemplo de texto en segundo grado, realizando una magistral parodia de la épica<sup>43</sup> en donde el modelo de competencia está constituido por la *rhexis* del mensajero de la tragedia; incluso, puesto que no poseemos un hipotexto singularizado conocido, podría hablarse de pastiche<sup>44</sup>. De un modo u otro, mediante esa *imitatio*, respeta las convenciones del modelo «serio» y el texto puede leerse en sí mismo en tanto que comporta una situación autónoma y suficiente, aunque

<sup>42</sup> No deja de ser significativo que en la comedia Media y en la Nea no se encuentren lugares similares; si se habla de preparar de memoria (*Epitrep. Fr. 16; Epicr. 4 K-A*) no se trata de la intervención que es una y otra vez repetida con vistas a la preparación, sino del conocimiento literario del repertorio.

<sup>43</sup> La monodia de Sosia ha sido objeto de numerosos estudios, recogidos por D. Fogazza en «Plauto 1935-1975», *Lustrum*, 19, 1976, pág. 221 y sigs. Para el elemento romano, cf. el imprescindible estudio de E. Fraenkel, *op. cit.*, pág. 332 sigs. y G. Pascucci, «La scelta dei mezzi espressivi nel resoconto militare de Socia (Plauto, *Amph.* 186-261)», *Atti Mem. Toscana La Colombaria*, 26, n. a. 12, 1961-1962 y especialmente el brillante análisis de R. Oniga, «Il canticum de Sosia: forme stilistiche e modelli culturali», *MD*, 14, 1985, págs. 113-203; sobre la complejidad textual de la comedia cf. L. Pérez Gómez, «Las voces y los ecos: Palimpsesto y collage en el *Amphitruo* de Plauto», en AA. VV. *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Ediciones Clásicas, Madrid/Salamanca, 2000, págs. 175-195.

<sup>44</sup> La distinción en la Antigüedad entre parodia y pastiche no estaba clara (cf. Cic. *de orat.* 2, 257; Quint. *inst.* 6, 3; 3, 35). Sobre la misma, cf. J. F. Lelièvre, «The Basis of Ancient Parody», *G&R*, 2, 1954, págs. 66-81. Aunque *sensu stricto* no se puede hablar de parodia, en sentido lato era practicada y muy del gusto de los romanos, como muestran J. P. Cebe, *La caricature et la parodie dans le monde antique des origines à Juvenal*, Bocard, París 1962 y E. de Saint-Denis, «Les à la maniere de... dans la littérature latine», en *Essais sur le rire et le sourire des Latins*, Les Belles Lettres, París 1965, págs. 237-266. Sobre la confusión entre estos términos, cf. G. Genette, *op. cit.*, pág. 37 y sigs.; una detallada bibliografía en M. A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge UP, 1993.

ello no quiera decir exhaustiva. Las transformaciones poéticas que nos sitúan en lo cómico preceden al *canticum*, que además se ve interrumpido por los comentarios marginales que va haciendo Mercurio, testigo «mudo» de la «representación»: el efecto cómico reside no en el contraste entre forma y contenido, sino en esa contradicción sorprendente, en esa precisa y magnífica «improvisación aparente», despliegue del *ingenium* para la *inuentio* —*dispositio-elocutio*— del engaño ante los espectadores, que son los que tienen que recibir correctamente, descifrar y desmitificar el mensaje.

Volviendo a la *práctica-tema* de la *meditatio*, en *Persa*, Sagaristián, Tóxico y los esclavos están en escena con el atuendo preparado para el engaño (vv. 461-466): *To. euge, euge exornatu's basilice. tiara ornata lepida condecorat schema. tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet! sed satin estis meditati? SA. tragici et comici nunquam aeque sunt meditati.* Sagaristián sale de la casa de Tóxico con la hija de Saturio, «disfrazados» o caracterizados como actores (*exornati*); Tóxico comenta el afortunado efecto y pregunta si «han ensayado bien el papel» (*satin estis meditati*) y la respuesta de Sagaristián constituye para nosotros un comentario *metatextual* —en el sentido de Genette— y *metateatral*: rompiendo sutilmente la ilusión escénica recuerda la existencia de la representación teatral, de la ficción, justamente lo que se presenta a sus ojos, a la vez que remite a la manera de actuar de los actores de los géneros trágico y cómico. El ensayo —aprendizaje de memoria— *meditatio*, en contraposición a la *improvisación*; el engaño adopta la estructura del «teatro en el teatro».

De modo similar en *Pseudolus* Balión rompe la ilusión escénica, aunque mejor sería decir que introduce un comentario «metateatral», cuando señala que el personaje encargado de llevar a cabo el engaño se ha aprendido mal su papel (vv. 1023-1024): *BA. meo tu epistulam dedisti seruo? quoi seruo? HA. Suro. BA. non confidit sucophanta hic (nequam est) nugis; meditatus malest.* El comentario sobre la falta de convicción y la mala «representación» implica, una vez más, el reconocimiento de Plauto, a través del actor-personaje de la existencia de un texto escrito y aprendido previamente. El mismo tema y recurso cómico utiliza en la escena del engaño de *Poenulus*: están el *seruus* Milfión, el *uilicus* Argoratoles; el *adulescens* y los testigos; anteriormente, rompiendo la ilusión escénica, se ha insistido en los papeles que van a desempeñar los testigos en el engaño preparado por Argoratoles. Ahora es Milfión, el *seruus*, el que dice a Colibisco que no olvide ni una letra de su papel para que el engaño consiga el éxito: *fac modo ut conducta tibi sint dicta ad hanc fallaciam.* Colibisco introduce el comentario *metateatral* y *metatextual*, que con la complicidad del público receptor se convierte en vehículo de la comicidad: *quin edepol conductior sum quam tragoedi aut comici* (v. 581).

El reconocimiento en el texto plautino de la preparación escrita y premeditada se hace igualmente patente a través de otros comentarios, sin duda voluntarios, que revelan una intención determinada por parte del autor. En *Casina*, sin llegar a constituir una ruptura escénica brusca, Mirrina, la *uxor* engañada por su marido, el *senex amator*, tras prepararle una trampa, comenta a su

amiga Pardalisca (vv. 860-861): *nec fallaciam astutiores ullus fecit poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis*. El comentario *metatextual* sobre el *poeta-creator* y el que hace a su propia actuación es una especie de *meditatio* velada y, como en éstas, el personaje hace de sí una exaltación épica o, mejor decir, literaria, al compararse con un *poeta*. Y, en efecto, ella ha urdido para no quitarle el mérito que se autoatribuye, un engaño singular, porque por vez primera en la historia de la literatura latina nos encontramos con un «travesti»: un hombre, que hace el papel de mujer recién casada, se introduce en el lecho nupcial esperando no al marido legítimo, sino al *senex* que desea suplantarlo y que se encuentra con una sorpresa evidentemente «no improvisada». El acto previo a la representación, el aprendizaje del papel (la *meditatio*), viene exigida por la existencia de un texto escrito con antelación. Una situación similar es recordada en *Asinaria* por Cleereta, la lena madre de la cortesana quien, ante la acusación que le ha hecho el joven y enamorado Diábolo de no conformarse nunca con el dinero recibido, responde (vv. 173-175): *quid me accusas, si facio officium meum? nam neque fictum usquamst neque pictum neque scriptum in poematis ubi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi esse uolt*. Como vemos, aquí se recoge la referencia explícita a la escritura como cultura material, la existencia de poemas escritos, pero lo que nos interesa ahora es señalar que para la lena esta existencia implica la convención escrita de su rol, aquello que se espera del personaje que representa en la ficción, y, por tanto, el aprendizaje de un papel, del que, por otra parte, al hacer este comentario, se «distancia» ante los ojos de los espectadores. Lo mismo ocurre en *Stichus* cuando el parásito Gelásimo dice a Epignomo (vv. 454-456): *libros inspexi. tam confido quam potis me meum optenturum regem a portu aduenerit, ut eum advenientem meis dictis deleniam*. Ha estudiado «sus libros», esto es «ha aprendido de memoria» su papel, el rol de parásito, a partir de unos textos escritos<sup>45</sup>. Aquí el comentario *metatextual* funciona como fuente de comicidad y distanciamiento de la ficción, distanciamiento que se convierte en muchos casos en el *tema* del discurso del personaje en escena en un sofisticado juego de espejos como en *Pseudolus* (vv. 1080-1083), donde Simón pregunta a Balión: *quid ait? quid narrat? quaeso? quid tibi dixi?* A lo que éste responde: *nugas theatri uerba quae in comoediis solent lenoni dici, quae pueri sciunt; malum et scelestum et periurum aiebat esse me*. El comentario, *metateatral-parateatral*, es fuente de comicidad al tiempo que contribuye a la ruptura de la ilusión escénica en la medida en la que efectivamente la enunciación y el enunciado coinciden: se trata de «tonterías de teatro», palabras que en las comedias corresponden al lenón y que conocen hasta los niños. Es interesante señalar que esta respuesta implica el conocimiento por parte del público, incluidos los niños, de los códigos del género. Tenemos aquí una confirmación de lo que piensa el autor, Plauto, de la

<sup>45</sup> En un próximo trabajo espero tratar el tema de esta «escritura» teatral, esto es, la importancia de la presencia de la escritura en Plauto y su utilización como recurso dramático.



competencia así como de la complicidad del público que ve sus comedias. En este mismo sentido es significativo un pasaje de *Amphitruo* en el que Mercurio, que entra corriendo a escena, rompe la ilusión escénica del modo siguiente (vv. 984-987): *concedite atque apscedite omnes, de uia decedite, nec quisquam tam animi audax fuit homo quo obuiam opsistat mihi. Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier populo, ni decedat mihi, quam seruolo in comoediis?* Hay que recordar que en esta singular tragicomedia se produce un complicado juego de relaciones *transtextuales*, por emplear el término que Genette proponía, entre ellas Mercurio, que al privar a Sosia de su personalidad y asumir su misma apariencia, entra a formar parte del añadido paródico a un supuesto *hipotexto* trágico<sup>46</sup> como *seruus* de su padre Júpiter. Y es desarrollando ese rol como lo vemos entrar en una escena en la que implica al público como personaje en el discurso de uno de los temas del *seruus currens*, aludido *metatextualmente* tanto él como el género dramático en el que aparece (*comodia*)<sup>47</sup>. Por otra parte interesa observar cómo aquí el autor, de un modo sutil, introduce su propio comentario sobre la posibilidad de innovar dentro del código convencional. La sutileza de Plauto suele venir de la mano de la comicidad, que en este caso, se desprende de la afirmación de Mercurio —personaje divino de la leyenda mítica, convertido en esclavo de comedia— que reivindica su poder divino para realizar cambios dentro del código humano y ficticio de la comedia. La *transformación*, la novedad en relación al código conocido y reconocido suele ser frecuente: el dramaturgo, a pesar de las imposiciones que le llegan de la convención, transgrede, pero, eso sí, con una libertad restringida. En *Pseudolus*, Sinón tiene intención de tender una emboscada a Pséudolo (vv. 1239-1242): *bene ego illum tetigi, bene autem seruos inimicum suom. nunc mihi certum est alio pacto Pseudolo insidias dare, quam in aliis comoediis fit, ubi cum stimulis aut fragis, insidiantur.* Con la referencia *meta* o *paratextual* al código se ha roto la ilusión escénica: «estamos en una comedia, voy a castigar al esclavo, pero de distinta manera a lo que estáis acostumbrados a ver», no con agujones ni con látigos. De las alusiones más sutiles y complicadas es una observación *metateatral* —o *paratextual*— que encontramos en *Bacchides* (vv. 1072-1075), donde al final del espectáculo entra en escena Crísalo y dirigiéndose *ad spectatores* dice: *sed, spectatores, uos nunc ne miremini quod non triumpho: peruulgatum est, nihil moror; uerum tamen accipientur mulso milites. nunc hanc praedam omnem iam ad quaestorem deferam.* El personaje sabe que su modo de proceder puede causar la sorpresa del público, pues aunque ha

<sup>46</sup> Así lo expresa en el v. 268: *ita me malum esse oportet, callidum, astutum admodum.* Va a asumir el rol de *seruus callidus*. Cf. F. García Jurado, «La estructura del doble en el *Amphitruo* de Plauto y la estructura léxica *uestitus-ornatus*», *Emerita*, 60, 1992, págs. 130-142; intercambiable, por otra parte, con el de parásito (cf. D. Guilbert, «Mercure-Sosie dans l'*Amphitruon* de Plaute. Un rôle de parasite de comédie», *LEC*, 31, 1963, págs. 52-63 y G. Petrone, *op. cit.*, pág. 45.

<sup>47</sup> Lo mismo puede comprobarse en *Capt.* 778-779: *nunc certa res est, eodem pacto ut comici serui solent, coniciam in collum pallium, primo is med hanc rem ut audiat* (el parásito Ergásilo asume el rol del *seruus currens*) y en el monólogo de Gorgojo en *Curc.* II. 23.

salido vencedor de su intriga, no celebra su triunfo como se supone que suelen hacer los *serui* en las comedias<sup>48</sup>. Ciertamente se trata de un comentario *meta-paratextual*, con una brusca ruptura de la ilusión escénica, donde además de la alusión al código interno del género, se manifiesta la habilidad de Plauto para las alusiones.

Tradicionalmente la crítica se ha mostrado inclinada a presentar al dramaturgo como un autor «apolítico», condición que parece tan poco plausible incluso para quienes lo sostienen que en última instancia muchos llegan a admitir que de tener alguna tendencia política, se trataría de un individuo conservador, partidario del régimen establecido, cualquiera que sea éste. No parece que semejantes afirmaciones puedan seguir manteniéndose con un mínimo de rigor y sensatez. Pienso, por el contrario, que no sólo se muestra comprometido con las tendencias que movían la política en su tiempo, sino que en sus obras es posible observar sus opiniones propias<sup>49</sup>. El texto anterior —así como el siguiente— proporcionan un magnífico ejemplo donde se pone de relieve la habilidad artística del poeta que, en escena, sin comprometerse con nombre propio alguno, trae a colación el tema tan romano del «triunfo» a propósito de un *seruus* que, tras comparar el triunfo de su engaño con una victoria militar, renuncia a la ceremonia del triunfo. Es muy probable que Plauto esté refiriéndose aquí a un debate que debía constituir un tema de conversación habitual en la Roma de su tiempo, y que por tanto sería perfectamente conocido por sus espectadores, un problema que al aparecer en una obra teatral es convertido en comentario cómico. Es más, previamente Crísalo había aludido a la *ouatio* y al botín (*praeda*), la alternativa al *triumphus* (vv. 1068-1071): *hoc est in incepta efficere pulcre: ueluti mihi euenit ut ouans praeda onustus incederem: salute nostra atque uerba capta per dolum domum recudo integrum omnem exercitum*. Dado que Plauto no era comentarista partisano ni moralista sino un escritor de comedias que pone en escena las incoherencias y contradicciones entre la retórica oficial y la realidad, en sus obras trata y presenta los temas que constituyen el debate de la actualidad, de una manera, eso sí, que nos dificulta la «lectura» de las alusiones que hace.

En las comedias plautinas se encuentra también otro tipo de inclusiones relacionadas con el discurso escrito, más específicamente, con el literario. En *Bacchides* (vv. 214-216), Pistoclero le pregunta a Crísalo por qué no le gusta hablar de los éxitos de su amo, a lo que éste le responde: *non res, sed actor mihi cor odio sauciat: etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo nullam aequae inuitus specto, si agit Pellio*. No es el tema (*res*) lo que le disgusta, sino

<sup>48</sup> Cf. *As.* II, 2; *Persa* v, 1; *Pseud.* IV, 4 y IV, 2 y E. Fraenkel, *op. cit.*, págs. 226-281.

<sup>49</sup> Ha sido en numerosas ocasiones planteada su relación con Nevio desde el punto de vista literario y con Catón desde el punto de vista político. Sobre estas cuestiones cf. Gruen, *op. cit.*, páginas 149-150. En sentido contrario, cf. C. Pansiéri, *Plaute ou Rome ou les ambigüités d'un marginal*, Latomus, Bruselas, 1997.

el actor que representa el papel; la ruptura de la ilusión escénica, esa *parateatralidad*, se convierte en *autocita*, pues «incluso cuando ese actor, Pelión<sup>50</sup>, representa *Epidicus*, la comedia que el autor más quiere, le resulta desagradable». Aunque la representación que hizo Pelión era célebre, aquí Plauto *meta-textualmente*, es decir, como crítico, expresa sus reservas, citando además una de sus propias obras, lo cual implica o presupone el conocimiento del público de la producción dramática del autor<sup>51</sup>.

Sin duda en las comedias plautinas se encuentran otras muchas referencias intertextuales que a nosotros se nos escapan al no poseer su contexto. En algunos casos el mismo autor nos pone sobre una pista que nos resulta difícil de seguir pero con la cual un público cómplice fácilmente podría reconstruir el *intertexto*. En *Curculius* (vv. 591-592), el parásito que da nombre a la comedia señala cómo *antiquom poetam audiui scripsisse in tragoedia mulieres duas peiores esse quam unam*. Sin mencionar nombre alguno cita a un *poeta antiquus*, determinación que en este caso no implica juicio de valor sino tan sólo la mera anterioridad cronológica. Aunque el autor aludido nos resulta desconocido, quizás no lo fuera para el público contemporáneo. Lo que interesa es poner de relieve la cita *intertextual* a un autor que «escribió» una tragedia, esto es, utilizó la escritura, para recoger la sentencia según la cual «dos mujeres son peores que una». A decir verdad, por el contenido de la sentencia —poco convencional para la tragedia— es posible que incluso se trate de una borgiana cita «inventada», algo que por sugestivo que resulte, no nos es posible demostrar. Un caso similar se encuentra en *Truculentus*, donde a la cortesana Fronesia le viene a la mente una sentencia (vv. 931-932): *uenit in mentem tibi quod uerbum in cauea dixit histrio? omnes homines ad suom quaestum callent nec fastidiunt*. La referencia es a unas palabras que fueron pronunciadas por un actor sobre la escena: ¿relación intertextual con alguna obra en particular? Lo que resulta evidente es que el teatro se convierte en materia del discurso de un actor de teatro, y que en este caso la cita se adecúa a Fronesia, personaje que encarna el rol de la cortesana, interesada y codiciosa<sup>52</sup>. Un comentario intertextual con intención paródica más

<sup>50</sup> Según las didascalias de *Stichus*, Pelión fue el actor que dirigió la primera representación de la comedia; en *Men.* 404 hay otra alusión al mismo. Sobre Pellió (o Pollio), cf. Ch. Garton, *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Hakkert, Toronto, 1972, pág. 259.

<sup>51</sup> Son numerosas las referencias que hay en las comedias de Plauto relativas a su propia producción dramática o a la de sus coetáneos. En ocasiones han sido interpretadas como prueba de la madurez del público plautino y de su alto nivel cultural, aunque en realidad de lo único que nos informan con seguridad es del conocimiento que tenían del repertorio; un análisis más realista es el de N. W. Slater, «Plautine Negotiations: The *Poenulus* Prologue unpacked», *Yale Classical Studies*, 29, 1992, págs. 131-146.

<sup>52</sup> Sobre el rol de la prostituta en la comedia y sobre Fronesia en particular, cf. P. E. Legrand, *Daos. Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle*, Rey, París, 1910, págs. 80 y sigs. y E. Schuhmann, «Zur unterschiedlichen Charakteristik von *uxores* und *meretrices* in den Komödien des Plautus», *Actes du vi<sup>e</sup> Cong. de la Féder. Int. des Assoc. d'Etudes Classiques*, Budapest, 1984, I, págs. 453-456 y «Die soziale Stellung der Hetären in den Komödien des Plautus», *Index*, 17, 1989, págs. 155-160.

fácil de reconstruir lo encontramos en *Rudens*, donde el *seruus* Escerpanión, que acaba de escapar de un naufragio, relata su especial odisea utilizando con una finalidad cómica la referencia a una tragedia, la *Alcmena* de Eurípides (vv. 86-87): *non uentus fuit, uerum Alcmena Euripidi: ita omnis de tecto deturbauit tegulas*. Para aumentar la magnitud de la tormenta que ha causado el naufragio se le ocurre la comparación con la que tenía lugar en la *Alcmena* de Eurípides. Probablemente el intertexto reconstruible es la tormenta que, al final de la tragedia y para impedir el castigo de Alcmena, provoca Júpiter revelando su responsabilidad en el adulterio y la inocencia de la acusada, algo similar a la situación que rodea el nacimiento de Hércules en *Amphitruo* (vv. 1062-1063 y 1094). Lo más probable, sin embargo, es que Eurípides estuviera fuera del *horizonte de expectativas* del público plautino. Aunque no tenemos noticia alguna que lo confirme, se ha llegado a pensar que Ennio pudo escribir una tragedia sobre el modelo euripídeo que llevara ese mismo título; si esto fuera así, sería más plausible que el público recibiera adecuadamente la cita y su significado<sup>53</sup>.

En *Mostellaria*, el esclavo Tranión le dice a su amo, el *senex* Teopoprides (vv. 1149-1151): *si amicus Diphilo aut Philemoni es dicito is quo pacto tuos te seruos ludificauerit: optumas prestationes dederis in comoediis*. Después de haber burlado brillantemente a su amo, el *seruus triumphans* hace una alusión al código, y de modo más preciso, a dos célebres autores de la comedia ática Dífilo y Filemón, contemporáneos de Menandro y modelos de varias de las comedias de Plauto. A juzgar por las palabras de Tranión, mediante la *cita* que rompe la ilusión escénica al traer a la ficción a dos escritores del género que se representa en escena, quizás el dramaturgo nos esté manifestando un deseo de «equiparación-emulación» que va más allá de la mera adaptación de un original griego a la lengua latina. El distanciamiento necesario para ese tipo de procedimientos intertextuales es más lúdico en *Trinummus*, comedia en la que en medio de una discusión entre Lisíteles, Lesbonico y Estásimo, éste bruscamente dice (vv. 705-708): *non enim possum quin exclamen: euge, euge, Lysiteles palim. facile palmam habes: hic uictus: uicit tua comoedia. hic agit magis ex argumento et uorsus melioris facit. etiam ob stultitiam tuam te curis multabo mina*. A caballo entre la *metatextualidad* y el *teatro en el teatro*, el actor en escena se distancia de la conversación convirtiéndose en *iudex* que ha de dar al final del espectáculo la *palma*, el premio, concediéndoselo a Lisíteles por la calidad de su argumento y de sus versos y, para continuar con el *ludus*, castiga al otro personaje de la discusión con una multa.

Vemos pues que el modo en que Plauto trata el fenómeno de la escritura pone de manifiesto la peculiaridad de esta fase arcaica de la cultura romana escrita, en la que se estaba viviendo un proceso de transición de un tipo de formas de expresión exclusivamente oral a otro que privilegia la escritura como vehículo de comunicación y de expresión artística, con todas las implicaciones que el cambio de medio implica en la construcción de la obra artística. Como el

<sup>53</sup> Cf. E. Fraenkel, *op. cit.*, págs. 64-65.

mismo autor confirma con sus palabras, parece evidente que Plauto está inserto en el mundo cultural de la escritura pero que en el *horizonte de expectativas* del espectador de su época, de su público, aún aparecen las formas dramáticas de la tradición itálica, precisamente las que recogen las huellas de su identidad como parte de una colectividad nacional. En medio de esta tensión el autor parte efectivamente de las formas de producción escrita pero con una profunda conciencia dramatúrgica —que tradicionalmente no se le ha reconocido— atiende a las *expectativas de la oralidad*, lo cual da como resultado una obra singular, reflexiva y sofisticada, en donde la ficción de improvisación oral o la ruptura constante de la ilusión escénica representan el distanciamiento necesario para todo acto creativo. Así, lejos de las valoraciones peyorativas sobre Plauto, considerado en ocasiones como una degradación o una torpe y ruda adaptación de la comedia ática, es posible y necesario recuperar o «reinventar» de nuevo a un Plauto que, inserto en la fase de transición oralidad-escritura, muestra una voluntad consciente y una conciencia voluntariosa de superación de las formas de comunicación dramáticas itálicas. Pero sin olvidar, como señaló acertadamente E. Havelock que «una de las dificultades de pensar el lenguaje es que hay que usar el lenguaje para pensarlo»<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Cf. E. A. Havelock, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Paidós, Barcelona, 1996, pág. 62.