

# El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*



Aldo Rubén Pricco

UNR  
aldopricco@gmail.com

Recibido: 8/03/2016. Aceptado: 31/05/2016.

## Resumen

Ante una audiencia de intereses volubles, los enunciados plautinos se encargan de la producción de ligadura espectral de la *actio* con operaciones retóricas tendientes a captar la atención de los espectadores y mantenerla. Así, la interacción *scaena* / *cavea* resulta sostenida por dispositivos lingüísticos, pragmáticos y compositivos de las *fabulae*. La obra *Stichus* conforma un paradigma de tales procedimientos mediante una *fictionis dispositio* aparentemente anómala. Desde una perspectiva performática esa atribución puede ser analizada como un procedimiento deliberado que atiende la discontinuidad de la atención de la audiencia y propone un modo de enunciación escénica que se adapta a su consumo estético.

## Palabras clave

*scaena*  
*cavea*  
operaciones retóricas  
dramaturgia plautina  
consumo estético

## The *decorum* in Plautus' discourse before a distracted reception: the design of a *cavea ridens* in *Stichus*

## Abstract

Facing an audience with unpredictable interests, Plautine statements are in charge of producing a spectral attachment of the *actio* with rhetoric operations aimed to capture and maintain the attention of the audience. Thus, the interaction *scaena* / *cavea* is sustained by linguistic, pragmatic and compositional devices from the *fabulae*. The play *Stichus* is a paradigm of such procedures, displayed in a *fictionis dispositio* apparently anomalous. From a performatic perspective, that presumed abnormality could be analyzed as a deliberate procedure that deals with the discontinuity of the audience's attention and proposes a scenic enunciation adapted to its aesthetic consumption.

## Keywords

*scaena*  
*cavea*  
rhetoric operations  
Plautine dramaturgy  
aesthetic consumption

[...] iam hoc tenetis? \* optume est.  
negat hercle ille ultimus. accedito.  
si non ubi sedeas locus est, est ubi ambules,  
quando histrionem cogis mendicariet.  
ego me tua causa, ne erres, non rupturus sum.  
vos qui potestis ope vestra censeriet,  
accipite relicuom: alieno uti nil moror. (Pl. *Capt.* 10-16)

¿Lo han entendido? Está bien. Aquel último dice que no lo ha entendido. Acércate más. Si no tenés dónde sentarte, tenés dónde pasearte, ya que obligás al actor a mendigar. Por tu causa yo no voy a andar perdiendo la voz. Ustedes oigan lo demás. No me voy a detener en cosas impertinentes.<sup>1</sup>

1. Todas las traducciones al español de los textos plautinos en este trabajo pertenecen al autor del mismo.

Sabemos que desde una perspectiva estructural las comedias de Plauto se pueden describir en términos sencillos. Con el encuadre de la polaridad métrica *cantica* y *diverbia* distribuida –según las hipótesis– en cada pieza, la fórmula parece responder a la combinatoria ‘monólogos de información, monólogos de ingreso de actor, y diálogos-duelo’, a lo que se suma, eventualmente, el prólogo. Estas secuencias son las que articulan cada *fabula* y darían, literariamente, una coherencia estructural que debería hacer de cada comedia una narración homogénea en condiciones de hacer reír a los espectadores.

Sin embargo, frente a este modelo se presentan ciertas ‘anomalías’. Tal es el caso de *Stichus*. La crítica ha tratado la problemática estructural de esta obra de Plauto con suficientes elementos y de un modo que parece agotar la posibilidad de discurrir o insistir con aspectos novedosos de una relectura de la pieza. La ya canónica división que Duckworth (1971:147)<sup>2</sup> establece entre las tres comedias, diferenciadas en la obra como una sucesión de ficciones discordantes que no alcanzan a constituir una trama compacta o de cierta homogeneidad, parece montada sobre la base de un encadenamiento azaroso, fragmentario, de secciones no solidarias ni remitidas a la clásica obtención del objeto de deseo que estructura el *locus communis* de la *palliata*, o, por lo menos, el recurso más afín con los modos de producción del teatro cómico de la república.

2. “The *Stichus* is hardly a drama; there is no real plot and complication and denouement of the usual sort are lacking. The scenes fall into three groups: these might be called ‘The Abandoned Wives’ (1-401), ‘The Homecoming, or the Disappointed Parasite’ (402-640), and ‘The Carousal of the Slaves’ (641-775).”

Es de notar que esta ausencia del recurso canónico del diagrama esperado permite reflexionar sobre la posibilidad de que haya otras instancias estructurantes articuladas ya no sobre el recorrido de partes de la *fabula* sino sobre la isotopía de algún motivo que, por su insistencia, implique una coherencia de lectura que fundamente la condición de unidad de los 775 versos.

Algo similar puede aplicarse a la lectura de *Poenulus* y el cruce palimpsestico de dos *fabulae* que se montan bajo la cobertura de su título.<sup>3</sup> Ha habido intentos de explicación del fenómeno por medio de la teoría archiconocida de la *contaminatio*, un recurso de exégesis que sólo alcanza a describir la posible procedencia de dos o más argumentos pero que no otorga *rationes* de peso de tal procedimiento. Más allá de la descripción de una técnica compositiva, nos parece relevante su vínculo con el destino inmediato de la dramaturgia. En ese sentido, la aparente diversidad o desvío de un patrón esperado, más que un desacierto o un montaje azaroso de dos originales, nos parece una operación retórica lindante con el *decorum*: lo conveniente devenido virtud de armonizar las partes entre sí y el todo: un criterio de la moderna edición.<sup>4</sup>

3. La línea de las hermanas raptadas en manos del *leno*, el joven enamorado de una de ellas y el padre que finalmente reconoce la identidad y la secuencia de las estratagemas de *Milphio* para burlar al rufián a favor del *adulescens*.

4. Por edición entendemos aquí la articulación o ensamble (voluntario y planificado) entre partes de una secuencia de exposición de acontecimientos en el sentido que Eisenstein le diera a este constructo en el cine, denominado como “montaje de las atracciones”. Al respecto, el criterio sintáctico de las imágenes –homologado a situaciones de la comedia– resulta el factor decisivo del impacto sobre el receptor. *Cfr.* Eisenstein (1986:220-221).

Si se entiende aquella noción como la adecuación a las expectativas del auditorio, como una flexibilidad que el orador ejerce, consistente en una habilidad de

adaptación para la supervivencia de su propia presencia ante la audiencia-videncia, estaríamos frente a una táctica de escritura que, atenta a la interrumpida atención del *theatron*, se acomoda a la dispersión. De ese modo, el humor no se construye desde una secuencia que requiera de un encadenamiento de sucesos y relaciones sino de módulos con la suficiente autonomía como para habilitar percepciones momentáneas. Sin que implique una homologación total y salvando las distancias, hasta se podría pensar en un discurso que apela a un zapeo desde la misma escena para acompañar el ritmo de consumo espectacular. Los constituyentes del lenguaje del dramaturgo latino conforman una constelación de recursos, procedimientos y figuras que no se resuelven en la misma instancia y que resultan anclados en una consideración atenta y explícita del auditorio: una literatura que atiende el *convivium* de tal modo que su nivel ficcional no puede dejar de registrarlo, incluso, como connotación de supervivencia del género.

En ese sentido y como paradigmático, podemos considerar asimismo el prólogo de *Poenulus*, sobre todo el pasaje que va de 1 a 45. Mediante una *adlocutio ad spectatores*, una alusión concreta y explícita a los integrantes de la *cavea* y, al mismo tiempo, una descripción humorística de agentes sociales que eventualmente asistirían a la representación, la máscara *Prologus* instaura un espacio en el que convergen, metateatralmente, comedia, representación y audiencia real. Como procedimiento de reaseguro de una participación empática, el ‘presentador’, además de hacer referencia a los preliminares del texto fuente griego, convierte en cómplices a los tipos sociales que conforman el público. Más allá de estas referencias directas a la composición del *convivium*, los prólogos de Plauto, como memoria del género, instituyen el panorama y las relaciones de fuerza entre la masa de espectadores y la *gex*: procedimientos de ajuste entre la ‘política’ de la escena y el *theatron*. Allí el prólogo, sección relevante de la *captatio benevolentiae*, constituye un evidente documento que remite a situaciones pertenecientes al ámbito de recepción, puesto que sólo a partir de rasgos de identificación o referencia paródica se explica el universo descripto. Es lícito pensar que desde el dispositivo dramático se fija el protocolo de una intervención vocal actoral tendiente a trazar puentes empáticos. En perspectiva retórica se trata de poner en funcionamiento tácticas de ligadura, de estímulo de consumo, o sea, procedimientos que se hacen cargo de predisponer la atención y recepción.

La alusión en el mencionado proemio de los sitios para los espectadores, los esclavos, las *matronae* y otros tipos sociales, evidencia una proyección del espectáculo hacia la platea con signos de identificación de la cotidianidad romana y de sus *doxae* circulantes: la caracterización de las *matronae* –“tacitae spectent, tacitae rideant” (Pl. *Poen.* 32)– no tendría sentido si no hiciera anclaje en verosímiles de gran aceptación para una eventual respuesta mediante la risa y/o la simpatía. Por ello, los prólogos, inscriptos en teatralidades como la romana, necesitada de un corte en el flujo de lo real, inscriben su espectador modelo en el discurso.

Desde estas consideraciones, nos resistimos a pensar *Stichus* como una equívoca factura teatral, como un ensamble inapropiado<sup>5</sup> de pasajes cómicos que se escurre de ser leída o vista como una unidad. Sostenemos que configura un caso de cómo una estructuración de acontecimientos de una *fabula* puede visualizarse como estrategia dramática de un programa retórico que atiende al interlocutor y su contexto.

Un recorrido tendiente a rastrear cierta coherencia temática por los módulos nos muestra claramente tres maneras de diseñar teatralidad,<sup>6</sup> como tres para-

5. “However, even those who believe that Plautus was more or less faithfully following the contents of Menander’s *Adelphoe* consider *Stichus* to be a poorly constructed work” (el resaltado es nuestro). Owens (2000:387).

6. Suscribimos la noción de ‘Teatralidad’ de Dubatti (2002, 2007) relacionada con la triple condición de acontecimientos: convivio, hecho poético y constitución del espacio de expectación.

digmas de comedia que podrían leerse como un despliegue de habilidad dramática que somete a la audiencia a una variación dramática acorde con las características de un *theatron* disperso que concede expectación parcial de acuerdo con intereses volubles. La variación y el corto aliento de las tres secciones se hacen cargo del modo de relación intermitente que el público eventual mantendría con el discurso escénico.

El primer tramo (1-401) resulta marcado por la *gravitas* del motivo asociado a las obligaciones conyugales y filiales y vinculado de manera explícita con el ciclo mítico. En él las esposas resultan reflejadas en la espera a Penélope, tal como *Panegyris*, una de las jóvenes *uxores* de *Stichus*, manifiesta en 1-3a, al comparar su pesadumbre con la de la heroína de la saga:

Credo ego miseram  
fuisse Penelopam,  
soror, suo ex animo,  
quae tam diu vidua  
viro suo caruit

Creo yo, hermana, que muy desdichada tuvo que ser Penélope por verse sola y privada de marido durante tanto tiempo.

El hecho del cotejo con el personaje homérico permite, a la vez, evidenciar su congoja por la ausencia del marido en 3b-6:

nam nos eius animum  
de nostris factis noscimus, quarum viri hinc apsumt,  
quorumque nos negotiis apsentum, ita ut aequom est,  
sollicitae noctes et dies, soror, sumus semper.

Y nosotras sabemos, en efecto, por nuestra experiencia cuáles fueron sus sentimientos, pues nuestros maridos están ausentes y, debido a su ausencia, como es natural, estamos preocupadas los días y las noches, constantemente, hermana.

7. Junto con *virtus* y *fides*, *pietas* era parte del basamento moral de la cultura romana. Arraigado en la filosofía estoica, el concepto va más allá de lo individual e involucra al ciudadano en un todo, en una cadena de vida que incluye un propósito mayor. Equivalía, identitariamente, a aprecio y respeto por los dioses, los padres y los ancestros, pero también un sentido de responsabilidad hacia las generaciones por venir, lo que suponía el respeto por las tradiciones y los ritos y cultos que mantenían el equilibrio entre lo humano y lo divino. Un romano *pius* sería sinónimo de 'ciudadano', dándole a esta palabra su sentido más profundo: no sólo sujeto de derechos, sino sobre todo portador de valores y sujeto de deberes. Cicerón lo resume bien: "La piedad, que aconseja cumplir los deberes con la patria, con los padres y con los demás unidos por vínculos de sangre" (*Inv.* 2.66). La *pietas* romana es virtud cívica y, en cierta forma, política, virtud que proyecta al hombre en su colectividad, en su historia. Cfr. *Cic. N.D.* 1.4; 41; 116; *Off.* 1.160.

La presencia de la *pietas*<sup>7</sup> (v.8a) como cumplimiento del pacto matrimonial y las obligaciones solidarias pertinentes atraviesa este primer pasaje en el que ambas hermanas, *matronae* consecuentes, frustran la orden del padre en nombre del *officium* (v.7) conyugal.

El segundo tramo (402-640) trae aparejada la síntesis del breve acontecimiento nuclear: el regreso de los maridos, reflejado de manera indirecta en el sufrimiento del *parasitus Gelasimus*, un personaje devenido intermediario que permite vislumbrar el goce del reencuentro por oposición, dado que el desconuelo de la *persona* resulta inversamente proporcional a la consolidación de la institución matrimonial.

El tercer módulo (641-775) exhibe los efectos del reencuentro en las *personae* no libres, quienes llevan a cabo un festejo de libaciones y aprontes sexuales que se montan sobre la condición servil plenos de euforia y promesas de desenfreno habilitadas por el nuevo cosmos instaurado en el universo de los personajes libres.

Estas tres formas de comedia: seria, farsa, fiesta, no obedecerían –de acuerdo con nuestra hipótesis– a una integración caprichosa, azarosa o apurada

de tres módulos de distintas características formales y situacionales aglomerados por una posible *contaminatio*. Sostenemos que, desde la consideración de un programa dramático constituido por las necesidades de la práctica escénica, las interacciones con el contexto de producción y un oficio de escritura atento a los materiales (humanos, sobre todo) con los que se cuenta para la puesta en escena, no es casual este muestrario de modalidades que conforma *Stichus*. Por el contrario, consideramos que la partición de la que la crítica ha dado suficiente cuenta depende de una particular 'corrección política' del texto plautino. En ese sentido, sabida la fuga de la pieza de los lugares comunes de una trama de consecución servil para beneficio de un amo carente de objeto / sujeto erótico, puede seguirse una continuidad constituida por el trasfondo de la recuperación de un orden familiar caro a los intereses de la moral oficial republicana. Por ello lo de 'corrección política', por cuanto los tres bloques del divertimento dramático se avienen a reiterar una y otra vez el sostén de una situación de la que los personajes no pueden sustraerse: el retorno de los *virii* y el beneplácito de las *uxores*. Así, si el comienzo de la obra presenta el discurso de posiciones respecto del cumplimiento de valores y actitudes conyugales en disonancia con el *officium* hacia la figura del *pater*, es posible pensar el segundo y tercer tramo como engranajes de un desarrollo concreto del reintegro y consolidación del matrimonio por medio de la dotación de efectos en las *personae* habilitadas para provocar risa y, por ende, entretener. Estos efectos resultan articulados sobre las consecuencias y correlatos del *locus* 'banquete' como un vehículo gracioso que respalda y suaviza el discurso de lo moralmente correcto. De este modo el *opsonium* ('manjar', 'vitualla') configura un *dictum* recurrente que, a la manera de un motivo conductor, enlaza las porciones de versos para remitir una obra aparentemente 'mal construida' hacia la exaltación de una axiología que no requiere de *fabula* tradicional para proponerse.

En ese sentido, la mención del *convivium* y la ingesta de alimentos y bebidas sostienen los módulos inconexos del *Stichus*. Lo que se destaca es la remitencia frecuente al protocolo de una invitación que se despliega como táctica, frustrada respecto de la supervivencia en el personaje *parasitus*, de burla en las máscaras de los *virii*, y de festejo en los *servi*. Esta instancia del *opsonium* se vincula permanentemente con la figura del *parasitus*, una máscara que en la *palliata* plautina está asociada al efecto cómico de la desmesura de la necesidad de ingesta y su consecuente accionar humillante.<sup>8</sup> Este componente de inferioridad, propio de los procesos de ridiculización,<sup>9</sup> aparece como motivo constante en las *personae* de esta tipología. En el segundo módulo de *Stichus* la máscara *Gelasimus* es condenada a cenar después de que todos coman o, directamente, a no comer, de acuerdo con las palabras de su propio amo en 342: "hodie non cenabis".

El motivo nuclear del accionar parásito resulta explícito en los soliloquios de la *persona* y remite a la consabida necesidad de calmar el hambre evidenciada en 182: "nulli negare soleo, siquis me essum vocat" [no suelo negarme a nadie si me invita a cenar]. Así, la pulsión por participar de los banquetes en los que cumplir su destino cómico se hace presente al exponer no sólo la pasión ingestiva sino también el consecuente fracaso que construye el rol. Podemos observar ese detalle en la primera sección de parlamentos de *Gelasimus*.

En efecto, en 183-186 encontramos el tradicional lamento por la pérdida de costumbres sociales de invitación:

8. Cfr. Maiorana; Pricco; Rabaza (1996:35).

9. Cfr. Victoria (1958:31).

oratio una interiit hominum pessume,  
atque optuma hercle meo animo et scitissima,  
qua ante utebantur: 'veni illo ad cenam, sic face,  
promitte vero, ne gravare. est commodum?

Por desgracia se ha perdido en la conversación una manera de hablar que antes usaban los hombres y muy graciosa, según creo yo, "vení acá a cenar: aceptá, prometémelo, no te hagás rogar. ¿Podés?"

Esta queja resulta anclada en la melancolía de los banquetes perdidos, como puede verse más adelante en 211-214:

potationes plurumae demortuae,  
quot adeo cenae, quas deflevi, mortuae,  
quot potiones mulsi, quae autem prandia,  
quae inter continuom perdidi triennium.

muchísimos banquetes se acabaron, ¡de cuántas cenas he llorado la muerte, cuántas bebidas de vinos perfumados, cuántas comidas, que sin cesar he perdido en tres años!

10. Cfr. Victoria (1958:71).

El acceso a banquetes perdidos configura el rasgo de inferioridad constitutivo del proceso de ridiculización.<sup>10</sup> Es por esa razón que el *parasitus*, en una notable inversión de roles, despliega la táctica del protocolo de invitación como si su condición le permitiese convocar, bajo su responsabilidad económica, el *convivium*. En efecto, en 471-478 *Gelasimus* practica la insistencia y el ruego como modalidad para persuadir al *adulescens Epignomus* de su participación en el banquete de bienvenida de los *virii*:

*Gel.* Cenem illi apud te, quoniam salvos advenis.  
*Epig.* Locatast opera nunc quidem; tam gratiast.  
*Gel.* Promitte. *Epig.* Certumst. *Gel.* Sic face inquam. *Epig.* Certa res.  
*Gel.* Lubente me hercle facies. *Epig.* Idem ego istuc scio.  
quando usus veniet, fiet. *Gel.* Nunc ergo usus est.  
*Epig.* Non edepol possum. *Gel.* Quid gravare? censeas.  
nescio quid vero habeo in mundo. *Epig.* I modo,  
alium convivam quaerito tibi in hunc diem.

*Gel.* Hoy vas a cenar en mi casa ya que llegaste bien. *Epig.* Ahora, realmente, estoy comprometido, sin embargo, gracias. *Gel.* Prometémelo. *Epig.* Es cierto. *Gel.* No te negués. *Epig.* Que es seguro... *Gel.* Me darías placer, ¡Por Hércules! *Epig.* De eso estoy convencido; para la primera ocasión, voy a aceptar. *Gel.* Ahora llegó la ocasión. *Epig.* ¡No puedo, por Pólux! *Gel.* ¿Por qué te hacés rogar? Quiero que vengas; no sé qué hacer para servirte. *Epig.* Andate ahora, buscá a otro convidado para hoy

En este pasaje asistimos a una ficción de amabilidad que se desvanece cuando el hambre vence sus defensas de estrategia actoral para humillarse con su pedido en el momento en que, ante la negativa del recién llegado, termina por solicitar ser invitado, como se constata en 482-486:

*Epig.* Valeas. *Gel.* Certumnest? *Epig.* Certum. cenabo domi.  
*Gel.* [Quando quidem tu ad me non vis promittere]  
[... / ...]  
vin ad te ad cenam veniam? [...]

*Epig.* Adiós. *Gel.* ¿Es seguro? *Epig.* Seguro. Voy a cenar en mi casa. *Gel.* Ya que no querés darme tu palabra, [...] ¿querés que vaya a cenar a tu casa? [...]

A partir de ese momento lo que comienza siendo un atisbo de dignidad de la máscara va paulatinamente degradándose, al ofrecer sentarse en los sitios marginales del banquete, tal como se observa en 487-488:

*Gel.* Hau postulo equidem med in lecto accumbere:  
scis tu me esse unisubseli virum.

*Gel.* No pido sentarme en un triclinio; bien sabés vos que yo soy un hombre que se sienta en lo último de un escaño

Luego se reafirma en 491-492 su marginalidad de un modo hiperbólico ante el argumento de que el banquete está reservado a personajes distinguidos:

*Gel.* Ergo oratores populi, summates viri,  
summi accubent, ego infimatis infimus.

*Gel.* Esos personajes, distinguidos oradores del pueblo, grandes hombres, que se sientan en los primeros lugares, yo, de lo más bajo, a lo último.

El fracaso de la rutina de la invitación parece confirmarse en boca del propio *Gelasimus* en 498:

uno Gelasimo minus est quam dudum fuit.

Ya hay un Gelásimo menos en el mundo.

Aunque pareciera que el primer tipo de comedia (1-401) escapa del hilvane gastronómico, el protocolo de la invitación también es transitado por el *senex Antipho* en 510-515:

*Ant.* Vocem ego te ad me ad cenam, frater tuos ni dixisset mihi,  
te apud se cenaturum esse hodie, quom me ad se ad cenam vocat.  
et magis par fuerat me vobis dare cenam advenientibus,  
quam me ad illum promittere, nisi nollem ei advorsarier.  
nunc me gratiam abs te inire verbis nil desidero:  
cras apud me eritis et tu et ille cum vostris uxoribus.

*Ant.* Te invitaría a cenar si no me hubiera dicho tu hermano que hoy cenarías con él, cuando lo invité. Mejor sería que yo los convidara a cenar a su llegada antes que yo comprometerme con él: pero no quise contrariarlo. Ahora no deseo con palabras ganar tu amistad: mañana van a venir a mi casa los dos, con sus esposas.

Vuelve así la invitación a emerger como procedimiento de devolución, esta vez en el formato de una burla que es dada a conocer al público en pacto de complicidad en el diálogo entre *Pamphilippus* y *Epignomus* en los versos 574-578:

*Pamph.* Sed quid agit parasitus noster Gelasimus? etiam valet?

*Epig.* Vidi edepol hominem haud perdudum. *Pamph.* Quid agit? *Epig.* Quod famelicus.

*Pamph.* Quin vocavisti hominem ad cenam? *Epig.* Ne quid adveniens perderem.

atque eccum tibi lupum in sermone: praesens esuriens adest.

*Pamph.* Ludificemur hominem. *Epig.* Capti consili memorem mones.

*Pamph.* Pero, ¿en qué se ocupa nuestro morfón vividor Gelásimo? ¿Se porta bien? *Epig.* Hace muy poco que lo vi, ¡Por Pólux! *Pamph.* ¿Y cómo le va? *Epig.* Como a un hambriento. *Pamph.* ¿Cómo no han invitado al hombre a cenar? *Epig.* No perdería yo algo al llegar, y hete aquí el lobo mientras estamos hablando; se presenta hambriento. *Pamph.* Burlémonos del hombre. *Epig.* Me proponés justo lo que había pensado.

Montada así la burla, el *gag* se articula a partir de la reiteración tópica del amago de invitación que el parásito inicia, ofreciéndose –prácticamente– como víctima, como se lee en 587-589:

*Gel.* [...] edepol ne ego nunc mihi medimnum mille esse argenti velim.

*Epig.* Quid eo tibi opust? *Gel.* Hunc hercle ad cenam ut vocem, te non vocem.

[...] Illud quidem, ambos ut vocem

*Gel.* [...] Por Pólux, ahora quisiera realmente tener mil modios de plata. *Epig.*

¿Para qué? *Gel.* Para invitar a cenar a éste, a vos no [...] con mucho gusto los invitaría a cenar si hubiera lugar

Una vez sacado de encima el *parasitus*, el juego del umbral del banquete parece aplacarse con el mutis canónico de la *persona* estructurado sobre su rotundo fracaso, como observamos en la última intervención de *Gelasimus* en 633:

viden, benignitates hominum ut periere et prothymiae?

¿Ves cómo ha desaparecido la generosidad y la esplendidez de entre los hombres?

En contraposición con este juego de intercambios de invitaciones que desemboca en la reafirmación de la condición parásita, la inminencia del festejo gastronómico exhibe promesas de éxito en las figuras de los *servi* en la tercera modalidad de comedia. En efecto, son los mismos amos quienes incentivan sin rasgos de escarnio la celebración en los versos 418 y ss. El preámbulo del desenfreno gastronómico, sensual y sexual configura un pasaje que más adelante (vv. 641-776) tendrá un desarrollo pleno. En efecto, en 431-434 el *servus* expone su plan de placer:

*Stich.* amicam ego habeo Stephanium hinc ex proxumo,  
tui fratris ancillam: eo condixi in symbolam  
ad cenam, ad eius conservom Sangarinum Syrum.  
eademst amica ambobus, rivaless sumus.

*Stich.* Tengo por amiga a Guirnalda, del vecino, criada de tu hermano: concerté con él ir a cenar –pagando cada uno lo suyo– a la casa de su consiervo Borrachín Sirio. Tenemos la misma amante, somos rivales.

Un programa de banquete paralelo al que los amos tendrán a su vez es descrito por el mismo esclavo involucrado con abundancia de detalles en 437-453:

*Stich.* iam hercle ego per hortum ad amicam transibo meam

mi hanc occupatum noctem; eadem symbolam  
dabo et iubebo ad Sangarinum cenam coqui.  
aut egomet ibo atque opsonabo opsonium.  
[... / ... / ... / ... / ...]

atque id ne vos miremini, hominis servolos  
potare, amare atque ad cenam condicere:  
licet haec Athenis nobis. sed quom cogito,  
potius quam invidiam inveniam, est etiam hic ostium  
aliud posticum nostrarum harunc aedium:  
[posticam partem magis utuntur aedium]  
ea ibo opsonatum, eadem referam opsonium:  
per hortum utroque commeatus continet.  
[...] ego hunc lacero diem.

Voy atravesando el huerto a casa de mi amante, para pasar con ella esta noche; allí pago mi parte de la comida y mando que se prepare la cena en casa de Borrachín o yo mismo voy y voy a banquetear espléndidamente [...] y ustedes no se extrañen de que unos pobres hombres esclavitos anden en banquetes, tengan amantes y se inviten a comer juntos: esto es lícito en Atenas para nosotros. Pero pensé, antes que me agarre una pena, que acá hay una puerta de otro callejón de nuestra casa [...], es de mejor paso para la casa, por ahí voy a banquetear y por ahí voy a llevar el banquete atravesando el huerto [...] Yo despilfarro este día.

No consideramos casual la ubicación del banquete final de esclavos con el agregado de una partitura eminentemente festiva que incluye canto, baile, escarceos sexuales y libaciones. Así, la tercera teatralidad, asume la forma de un festejo especular respecto del de los hombres libres. A partir de allí, el carácter de desenfreno se ostenta al público bajo la rutina del reparto de roles respecto del dispendio de bebidas y con la estructura básica de un triángulo amoroso consensuado. En ese sentido, resultan evidentes las alusiones a compartir amante cuando *Sangarinus* se refiere a su consierva *Stephanium* como “amica mea et tua” en 701, a quien *Stichus* llama, asimismo, “nostra amica” en 711.

La promesa de una fiesta erótica se proyecta totalmente al manifestar la *ancilla* en qué consistirá el punto relevante del banquete cuando en 742-744 se dirige a sus amantes:

*Steph.* Morem vobis geram, meae deliciae. nam ita me Venus amoena amet,  
ut ego huc iam dudum simitu ex issem vobiscum foras,  
nisi me vobis exornarem [...]

*Steph.* Los voy a complacer, mis delicias. Pues así la graciosa Venus me ame, ya que hace un largo tiempo hubiera salido afuera con ustedes si no me hubiese estado arreglando para ustedes mismos.

Una situación de *convivium* extremo que puede observarse en los parlamentos de *Stephanium* de 750:

Cum ambobus volo, nam ambos amo.

Con los dos quiero estar porque a los dos los amo

y de 752-753:

Date mihi locum, ubi accumbam, amabo, siquidem placeo.  
[...] Cupio cum utroque

Háganme lugar donde sentarme, por mi vida, si es que les doy gusto [...] deseo estar con uno y otro.

Como puede apreciarse, los tres modelos de comedia resultan fundidos casi *sine fabula* y se apuntalan con *dicta* que remiten al *opsonium* sin la progresión de una anécdota o la resolución de un conflicto. El protocolo de invitación a la ingesta encadena las tres especies dramáticas y les otorga sentido. La síntesis está conformada por el *locus festivus* de los esclavos, los únicos habilitados para el exceso de todo tipo al que la situación de banquete parece invitar.

Asistimos en *Stichus* a un recorrido por paradigmas diferentes que se exhibe como una posible muestra de una capacidad dramática –podría decirse, retórica– que ostenta la variedad y, a la vez, los procedimientos que la sostienen en un grado de homogeneidad: por un lado, los *dicta* relativos al convite; por otro, el montaje del regreso de los maridos por efectos en *personae* ajenas en tres instancias teatrales que prescinden del relato canónico.

En definitiva, la fiesta por la recuperada unidad matrimonial no deja de constituir una verdadera celebración de la legalidad del *mos maiorum* como elemento vertebrador de una *compositio* que apela al *collage* de formatos por medio del crescendo de la risa: del nivel de seriedad del primer módulo a la incerteza cómica del segundo para desembocar en la fiesta de esclavos del último.

La tipología del amor en *Stichus* corresponde a la adecuación a los preliminares de circulación romanos mientras la *variatio* de especies dramáticas ha permitido airear la percepción, habilitarla para una ligadura interrumpida. De uno u otro modo, el acontecimiento poético se desentiende de una linealidad de recepción en vistas de prevenir una discontinuidad de la atención del público eventual. Si la atención se mantiene, la isotopía del *opsonium* con la figura del *parasitus* en medio de la correcta distribución de *officia* morales opera como contenedora de la secuencia. Pero si la atención fuese interrumpida, cada módulo presenta su propia autonomía de modo tal que dota al público de una libre circulación por los aledaños del juego escénico para regresar y deleitarse con otra parte sin necesidad de tener que arrastrar continuidades narrativas.

Juego de palabras, parodia, inferiorización de personajes sumados a la complicidad con el público, hipérboles, nombres parlantes, uso de diminutivos, progresiones léxicas, agilidad de réplicas, neologismos y otros dispositivos tendientes a producir hilaridad en la recepción parecen no depender de la estructura narrativa en la que intervienen o de la que forman parte: como una práctica de la improvisación cara a la atelana precedente y contemporánea o a la comedia del arte posterior, el efecto de espontaneidad sostenido en el recurso del ritmo y de la música construye la reacción de la risa en el colectivo.

Lo que desde perspectivas estrictamente literarias desemboca en una atribución evaluativa de ‘pobre construcción’ –según Owens (2000:385-407)– está en condiciones de escudriñarse como un plan de *actio*, es decir, como una táctica de construcción dramático-verbal que se aviene al componente convivial y se inserta en el aparato de *captatio* del artefacto plautino mediante el *decorum*: consciente de que su supervivencia depende de la seducción devenida risa, el discurso plautino se instala en el soporte del ritmo, la música y la discontinuidad más que en la *fabula*. La *cavea ridens* resulta diseñada por una dramaturgia

que sabe –por oficio de su artífice, seguramente– que el *convivium* romano no resiste las secuencias extensas. Estaríamos en presencia de la incidencia de una edición sobre la descarga emocional-risa de los eventuales espectadores. De allí que el instrumental crítico literario o filológico deberá ceder para sus exámenes del fenómeno escénico algunos espacios a las herramientas teatrales y retóricas, de modo tal que la especificidad del discurso de la comedia sea atendido en su dimensión inmediata, es decir, performática.

## Bibliografía

---

### Edición de *Stichus*:

- » T. Maccius Plautus. (1895-1896). *Plauti Comoediae*. Recensuit et emendavit F. Leo. Berlin: Weidmann.

### Bibliografía crítica

- » De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- » Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- » Duckworth, G. (1971). *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. New Jersey: Princeton.
- » Eisenstein, S. (1986). "Il montaggio delle attrazioni". En "Il montaggio", *Opere scelte*, al cuidado de Montani, P. Venezia: Marsilio.
- » Maiorana, D.; Pricco, A; Rabaza, B. (1996). "*Digressio in fabula: el parasitus, espacio de inscripción de la comicidad en la palliata plautina*", *REC* 25, 21-39.
- » Owens, W. (2000). "Plautus' Stichus and the Political Crisis of 200 B.C", *AJPh* 121.3, 385-407.
- » Pricco, A. (2011). "Retórica y Teatro: criterios para una retórica escénica". En: *Actas del I Congreso Internacional de Retórica*, Rosario: FHya-UNR. En prensa.
- » Victoria, M. (1958). *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Losada.