

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección Studia et Nugae

**Mujeres en la literatura grecolatina.
Imágenes y discursos**

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección Studia et Nugae

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

El discurso “teatral” femenino en las “actuaciones” internas de la comedia de Plauto. El poder transitorio del género

Aldo Rubén Pricco

Universidad Nacional de Rosario

aldopricco@gmail.com

1. Punto de partida

Sabido es que la operación paródica y de adaptación de la Comedia Nueva griega por parte de la dramaturgia plautina responde a necesidades de “vecindad” tópica y discursiva capaz de tender ligaduras con los integrantes de la *cavea*. Varios resultan los mecanismos verbales de esa *captatio benevolentiae* constante. Si se trata de originar puentes empáticos con el eventual espectador, la máquina plautina dispone en *Curculio*, por ejemplo, de una técnica de *contaminatio* de dos universos: por un lado, el entorno latino que, por boca del *Choragus*, es “levantado” y traído a escena como conexión del universo tópico ficcional y el de la serie social; por otro, la apropiación de discursos ficcionales ajenos en el personaje del parásito,¹ los que se fusionan en una síntesis.

¹ Esa es la hipótesis que mantenemos respecto de la agentividad enajenada de la máscara *Curculio*, que en base a su fundamento parásito “engulle” *dicta* de otros personajes. La imprecisión de los límites del rol permite observar una estructura actancial del nivel profundo que distribuye roles (*servus callidus*, *meretrix*, *miles*) en la superficie textual sin anclar cada una de estas funciones en una única máscara. Es por ello que el *parasitus* se permite apelar a otros discursos. *Curculio*, como puede observarse, es conciente de su linaje

Estos procedimientos, como parte relevante de esa *captatio benevolentiae*, constituyen un evidente documento que remite a situaciones pertenecientes al ámbito de recepción, ya que solo a partir de rasgos de identificación o referencia paródica se explica el universo descripto.² En este caso, la identificación también recurre a un mecanismo doble: familiaridad de contextos (lo helénico/lo latino) y familiaridad de máscaras y funciones. Podemos decir que desde el dispositivo dramático se fija una intervención actoral tendiente a trazar puentes empáticos no solo entre mundos, sino también entre *personae* para el estímulo de consumo estético, habida cuenta de que se establecen procedimientos que se hacen cargo de predisponer la atención y recepción en el entorno ferial de los *ludi*.

Los intercambios entre escena y público necesitan el entrecruzamiento de proyecciones, es decir, la participación de las dos entidades en un mismo conjunto de representaciones. En ese sentido resulta indispensable construir respuestas o aproximaciones al funcionamiento de los *procesos de*

parásito, asume el discurso propio del tipo y adopta los mismos móviles alimentarios que sus predecesores. Es, por consiguiente, un parásito típico, que, abandonado a su suerte, debe echar mano de todas sus habilidades “genéticas” para sobrevivir en la escena, es decir, trabajar en pos del tan deseado alimento. Ahora bien, si convenimos con *Gelasimus*, el vapuleado parásito de *Stichus*, que el hambre es la “madre” de todas las artes, entonces entenderemos mejor el comportamiento de *Curculio*. En efecto, este personaje debe reinventarse y añadir a sus semas caracterológicos, rasgos, comportamientos y discursos propios de otras máscaras. No le basta a *Curculio* para ser imprescindible actuar como parásito: él debe sostener su imprescindibilidad adoptando un accionar escénico plástico, no clausurado. Solamente su capacidad de metamorfosis le posibilita obtener el *cibum alienum* tan deseado y necesario: no solo para saciar fugazmente el hambre, sino también para seguir obteniendo identidad en la escena plautina.

² Seguimos aquí a Jauss (1978).

identificación necesarios que la escena está obligada a plantear para su aceptación social. La manera en que esos procesos se desarrollan contribuye a trazar hipótesis de recepción. Si bien no se ha constituido una teoría científica de las emociones que distinga diferentes niveles de recepción, puede hacerse una clasificación que se atenga a una tipología posible en base a criterios distintivos del modo en que se relaciona el mundo del espectador con el de los agentes escénicos. Para ello Jauss (1978) propuso una taxonomía de los procedimientos de identificación que ofrece en el caso de la *palliata* plautina una combinación entre el efecto “asociativo” y el efecto “irónico”, que permite, mediante la disposición a la mismidad en el primero, y la disposición a la sorpresa y provocación en el segundo, ligaduras y captación espectral. Obviamente que no solo se hace referencia a instancias de orden psicológico, sino también a reconocimientos de lo ideológico. El espectador se adhiere, a través de los agentes escénicos y de la estructura narrativa, a los mitos y creencias de su ideología cotidiana. En ese sentido, el diseño de *contaminatio* que sostenemos (como también acontece con el prólogo de *Poenulus*) no hace sino remitirse a *doxas* circulantes en la Roma republicana de los siglos II y III a. C.: una contextual, o sea, la propia Roma y sus personajes sociales, y otra ficcional, es decir, la tradición dramática.

Dicho esto, cabe consignar que no adherimos a posturas de reflejo y/o transparencia de la sociedad romana en las *fabulae* (ni en ninguna obra de arte), pero sí consideramos pertinente distinguir la adecuación idiosincrática –o romanización– que Plauto llevó a cabo sobre los preliminares de la *Nea*. Esto supone que –también por subsistencia laboral de las *catervae* y el patrocinio oficial– los personajes no polemiquen con los

postulados ideológicos de la república y de la tradición y puedan vincularse de manera indirecta con conductas y discursos sociales del contexto de producción.

En ese orden de ideas, a los efectos de dotar de verosimilitud a los comportamientos esperables de los personajes mujeres, se observan instrumentos dramáticos reiterados, de modo tal que no son solamente los varones quienes caracterizan conductas de mujeres, sino también las propias féminas. Aunque la misoginia es habitual en las máscaras masculinas de la *palliata* plautina, puede un rol femenino acompañar una subvaloración y rechazo, por ejemplo, del *senex Megadorus* en *Aulularia*. *Eunomia*, hermana del viejo, manifiesta en vv.123-126:

*quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi;
nam multum loquaces merito omnes habemur,
nec mutam profecto repertam ullam esse
aut hodie dicunt mulierem aut ullo in saeclo.*

Aunque no se me oculta que se nos tiene aversión a las mujeres, pues con razón todas somos consideradas muy charlatanas, y dicen, en verdad, que ni hoy ni en generación alguna se descubrió una mujer muda.

Por otro lado, los versos 32-35 del paradigmático prólogo de *Poenulus* alimentan la *captatio benevolentiae* al reiterar la célebre *doxa* sobre las esposas:

*Matronae tacitae expectent, tacitae rideant
canora hic voce sua tinnire temperent
domum sermones fabulandi conferant
en et sic viris sint et domi molestiae*

Que las matronas asistan a la representación calladas, que ríen, calladas, que moderen el timbre de su sonora voz,

que lleven a sus casas los temas de conversación para no causar molestias a sus maridos aquí como en casa.

Este pasaje no tendría sentido si no hiciera anclaje en verosímiles de gran aceptación para una eventual respuesta mediante la risa y/o la simpatía. Sin embargo, ese tópico (persistente en la actualidad en muchos grupos culturales) está en condiciones de invertir su funcionamiento o aminorar atribuciones negativas. En efecto, el rasgo dóxico atribuido a los personajes femeninos de Plauto consistente en ser “habladoras” cobra una dimensión diferente cuando esa hipérbole enunciativa se corre del ámbito de un intento de ridiculización caro al imaginario romano y se instala como instrumento de evolución de las *fabulae*, con la consiguiente operación de identificación de parte del público, y como soporte de integración al discurso del *mos maiorum*. De este modo, la locuacidad femenina (tantas veces utilizada como base de la hilaridad de receptores) se constituye en un recurso que habilita cierta empatía hacia el género y quizás por un breve tiempo suspenda –o simule suspender– la hegemonía masculina. Se trata de algunas mujeres “actrices” cuyas intervenciones contribuyen tanto al cosmos cómico como a la aceptación espectral.

2. Acerca del encuadre de las actuaciones de las máscaras femeninas

Por lo general, en la comedia plautina las mujeres que engañan con su *dictum* no suelen ser *matronae* sino *meretrices*; a estas se las elogia por su poder de persuasión, su astucia y habilidad para fingir. Si bien el *locus communis* de la asignación de rasgos negativos a la *uxor* parece ocupar el universo de la caracterización femenina de la *palliata*, por lo menos cuatro

mujeres casadas se hacen cargo de parafrasear el discurso del *mos maiorum* y se vuelven con ello garantía del *officium* de la mujer en los lineamientos senatoriales republicanos. Nos referimos a *Alcumena* de *Amphitruo*, con el paradigma del deber ser femenino para el imaginario romano, “actuando” sin tener consciencia de ello; a *Cleostrata*, de *Casina*, quien se encarga – devenida “dramaturga” y “directora de escena”, además– de sancionar la falta de su *vir* y de poner en caja el posible desvío de este; y a *Panegyris* y *Pamphila*, fieles esposas que se rigen por la *pietas* esperando el regreso de sus maridos en *Stichus*, pero sin necesidad de ingresar en el juego actoral como otras leales *matronae*, dado que el primer tramo de la pieza (vv. 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 homologadas a la espera de Penélope, en la que la presencia de la *pietas* (v.8a), como cumplimiento del pacto matrimonial y las obligaciones solidarias pertinentes, en tanto *matronae* consecuentes, frustra la orden del padre en nombre del *officium* (v.7) conyugal.

Respecto del breve recorrido por teatralidades de segundo grado derivadas de “actuaciones” de *personae* femeninas, creemos pertinente revisar el criterio de categorización de ciertos procedimientos de análisis de la conformación de las *fabulae*. Sobre esa cuestión, cabe consignar que resulta un lugar común denominar “teatro dentro del teatro” al dispositivo por el cual algunos personajes se invisten de otra conducta y representan por medio de su *dictum* roles diferentes en los argumentos. En esta segunda dimensión de espectacularidad el público sabe perfectamente que se trata de una “actuación”, destinada a instaurar el dominio del “parecer”

como el mundo del “ser”: de esa manera se asiste a un engaño y, en complicidad con las máscaras que traman esa trampa y sus acólitos, el espectador toma distancia para ser un *socius* y compartir el hecho de saber cuál es el universo “verdadero” de lo que ocurre ante sus ojos. Una ficción dentro de otra ficción – *quid pro quo* fundante del género– que, sin embargo, no posee la conciencia lúdica del *convivium* de parte del personaje engañado.³ Por ese motivo, por la ausencia de una conciencia espectral de la “víctima” de la trama, preferimos no utilizar el *locus* “teatro dentro del teatro” y designar como “instancia de complicidad cómica” al mecanismo de malentendidos propio del género. Esta perspectiva se homologa a la ausencia de una “situación de actuación” tal como la entiende Mauro (2014):

Denominamos “situación de actuación” al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. De este modo, las acciones ejecutadas en escena [...] hallan justificación y fundamento en el hecho de ser realizadas sin otra razón que la de ser contempladas. [...] Dicha escena constituye un marco que legitima y sostiene la posibilidad de accionar del sujeto a partir de su identificación con la condición de actor. Pero será el espectador quien, al prestar su mirada, le permita al actor posicionarse como tal y, merced a ello, accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del

³ La noción de *convivium* incluye, de acuerdo con Dubatti (2007) una copresencia entre agentes escénicos y espectadores mediante un pacto de copresencia en el que ambas entidades saben que se reúnen para constituir teatralidad a través de otros dos componentes. Nos referimos a la *poíesis* y a la expectación. Solo desde una mutua consciencia de integrar un fenómeno teatral es que se constituye una “teatralidad”.

director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. De la acción en situación de actuación resultará el personaje en tanto efecto de sentido y el estilo personal del actor en tanto conjunto de reiteraciones formales en las que este incurre. (Mauro, 2014: 138)

Es en ese marco, en el que la dramaturgia plautina despliega *fictiones* que no resultan “miradas” por las máscaras víctimas de engaño, sino “vividitas” escénicamente, donde podemos observar algunos procedimientos de “composición de personaje” en segunda instancia de algunas *personae* femeninas. Más allá de configurar un rol dentro de la *fabula* central, ciertos personajes construyen un *dictum fictionis* capaz de afectar, persuadir y lograr objetivos. Nos referimos a escenificaciones internas en las que apreciamos de qué modo resulta el proceso de obtención de un beneficio o de reparación de una falta. En ese sentido, resulta obvio que la licencia se habilita desde la dimensión masculina.

3. Diversos modos de la “actuación” femenina

Acerca de la afirmación del apartado anterior, en un trabajo de hace unos años proponíamos con Rabaza y Maiorana (2001) de qué modo leer el *dictum* femenino en la comedia plautina a partir de la concesión del varón. Sosteníamos entonces:

Miles Gloriosus, como obra *testigo*, atiende a la circunstancia de presentar dos modelos de alta densidad dialógica como la *mulier* y la *meretrix* y el simulacro de *matrona*. En este sentido cabe hacer notar que, si bien los

personajes femeninos son, en general, desplazados a una zona en las que sus voces no alteran el mundo de intereses masculinos [...], de ningún modo se les asigna el papel del silencio o la inacción. Sin embargo para tener peso, el *dictum femineum* debe poner en escena un simulacro. Para ser convocado, debe decir lo que no es. Mientras que lo que es, es silenciado. El *juego* y su *artificialidad* ocupan el lugar de la verdad en el discurso. (Rabaza, Pricco, Maiorana, 2001: 346)

En efecto, apreciábamos en aquella oportunidad que, dentro de la *fictio* propia de la obra en relación con el *convivium*, se dispara una segunda *fictio* que no es “dada a ver” a ciertos personajes sino “dada a vivir”: esto implica que no habría *convivium* de destino en plena relación estética, sino, concretamente, un simulacro, una actuación de “segundo grado”, un protocolo de engaño sin consciencia de convención estética de parte de algunos personajes.⁴ En ese dominio de autorización a las máscaras femeninas para interpretar roles pretendidamente teatrales se ubican ciertas voces que se asoman y juegan a la diferencia.

Si bien el rol de *matrona* en el discurso plautino resulta vilipendiado, debido al lugar común de una sociedad patriarcal que asigna inferioridad al género femenino, tendemos a pensar que existen ciertos resguardos o excepciones en las comedias de Plauto acerca de sus eventuales lecturas e identificaciones. El rasgo negativo del estereotipo de mujeres “habladoras” y “chillonas” y el deseo de sus maridos de verlas “muertas”⁵ se contraponen con algunas máscaras que, más allá de la *doxa*, se encargan de preservar los mandatos senatoriales y de encarnar la

⁴ En definitiva, sin “situación de actuación” propiamente dicha, en términos de Mauro (2014).

⁵ En *Asinaria*, *Casina* y *Trinummus* se hace referencia a ese deseo.

agentividad de sanciones y castigos a los *viri* que quiebran las reglas, sobre todo en lo referido al amor clandestino. Tal es el caso del paradigma de la mujer romana ideal conformado por *Alcumena* de *Amphitruo* o el de *Cleostrata* de *Casina* con su papel de controladora de la conducta de su marido y referencia de la tradición.

En el primer caso, con el tono pseudoserio que implica la denominación genérica de tragicomedia, la guerra –cara a las expansiones romanas– oficia de telón de fondo para las peripecias amorosas de *Iuppiter* que, en definitiva, no hacen sino corroborar los valores de la esposa (que sabemos “romana” a pesar del entorno griego) afincados en la *pietas*. Desde esa perspectiva de lectura, los *dicta* sobre el amor en *Amphitruo* responden a los preliminares del imaginario respecto de las condiciones de una matrona, que debe ser una *uxor pia, pudica y uniuiira* que ejerce su rol negando su sexualidad. Así parece corroborarlo el conocido v. 840 con su oxímoron: *sedatum cupidinem*, ese “deseo sosegado” que integra la identidad femenina de una mujer libre. Por otro lado, el episodio de la duda de *Amphitruo* sobre la honestidad de su esposa dispara la intervención de *Bromia*, la *ancilla* fiel que insta a revelar la verdad del engaño del que ha sido objeto *Alcumena* en manos de *Iuppiter* y *Mercurius* devenidos dobles del *vir* y de su esclavo. En efecto, el embrión de la anagnórisis es formulado por la *ancilla*, ante el marido convencido del engaño, tal como se observa en 1084 y ss.:

Amph. At me uxor insanum facit
suis foedis factis. *Brom.* At ego faciam, tu idem ut aliter
praedices,
Amphitruo, *piam et pudicam esse tuam uxorem ut scias.*
De ea re signa atque argumenta paucis verbis eloquar.

Omnium primum: Alcumena geminos peperit filios.

Amph. Pero mi mujer me vuelve loco con sus horribles acciones. **Brom.** Pero yo voy a hacer que vos mismo lo andes pregonando de otra manera, Anfitrión, voy a hacer que sepas que tu mujer es piadosa y decente. Sobre este asunto te voy a explicar las señas y los argumentos. Lo primero de todo: Alcmena dio a luz hijos gemelos.

La intervención de *Bromia*, luego de los lamentos por la suerte de su ama formulados en una extensa secuencia de versos que va desde 1053 a 1076, narra a *Amphitruo* la situación “obscena”, la que el género no permite revelar sino en relato. Así, ejerce el rol de mensajera y, al modo de una actriz virtuosa, afecta con su *actio* al *vir*, quien se perturba por la actuación, tal como lo expresa en 1117 y ss.:

Amph. *Mira memoras, nimis formidolosum facinus praedicas; nam mihi horror membra misero percipit dictis tuis. quid fit deinde? porro loquere.*

Amph. Contás cosas admirables; revelás una acción demasiado espantosa; con tus palabras, desgraciado de mí, el horror se apodera de mis miembros. ¿Qué pasa después? Seguí hablando.

Como una actriz competente, la *ancilla* maneja el suspenso y retiene el flujo de la acción al modo de una *cunctatio* retórica que obliga a *Amphitruo* al *porro loquere* del v. 1119.

Ahora bien, la figura de *Alcumena*, aunque sufre conatos de oprobio por la confusión inherente a esta modalidad cómica, emerge airoso del confuso episodio de la doble gravidez y reafirma una entidad/identidad femenina en consonancia con el imaginario “oficial” de la república. En ese sentido, las

atribuciones de *pia*, *pudica* y *univira* de la reina, puestas a prueba y eventualmente “suspendidas” mediante el *quid pro quo*, bien pueden ser interpretadas como la reafirmación del rol que el *mos maiorum* le asigna a la mujer libre: proveer hijos a la patria. En ese encuadre, *Mercurius* se refiere en el prólogo de la obra al bien mayor de *Amphitruo*, consistente en ponerse al frente de su ejército (v. 100: *praefestust legionibus*), acontecimiento que supera el ocuparse de su esposa, a quien deja en v. 529 llorando en la despedida: *Lacrimantem ex abitu concinnas tu tuam uxorem*.

Esa imagen de la *uxor*, que soporta la breve experiencia erótica matrimonial y el “abandono” de su marido, cumple con las expectativas de una figura de mujer inherente a una dialéctica social sostenida por la relación *scaena/cavea*. A su vez, en el caso particular de esta pieza, la hilaridad que se desprende de la *fabula* resulta sostenida y contrabalanceada por la asignación genérica de *tragicomoedia* (v. 63), lo que resguarda y valoriza el *exemplum* femenino de *Alcumena*, una mujer que ha sido sometida al imperio de la *fictio* sin el debido conocimiento: como en el “teatro invisible”⁶ de Boal (1980), la

⁶ Esta forma de dar a ver un suceso escénico carece del precontrato o pre-convenio (*convivium* acordado y “zona de veda” del espectador) que realiza el público al ingresar a una sala o al prestarse para presenciar un espectáculo. No se cuenta con el conocimiento del espectador—transeúnte, generalmente en episodios montados en la cotidianidad de la calle o cualquier espacio público—, quien, en principio, ignora que está presenciando una ficción y la “confunde” con la realidad. Esta poética, sustentada en juegos y dinámicas múltiples, responde al paradigma del “Teatro del Oprimido”, una serie de criterios y procedimientos teatrales al servicio de la concientización política y social en varios países de América Latina a partir de los años sesenta del siglo pasado. Se reconoce en el director brasileño Augusto Boal la creación y desarrollo, más político que estético, de esta “teatralidad” que comienza negando su índole ficcional para descubrirla a los fines de lograr la reflexión del público sobre problemáticas sociales. Este movimiento, de amplia y

reina –*imago* de romanidad, por otra parte, a pesar del entorno mitológico– ha participado de un espectáculo del que ha salido fortalecida. *Alcumena*, como otros personajes que son burlados, ha sido sometida a un simulacro, a una representación, a una *fictio* de la que no ha sido consciente.

Otra variante de la “actuación” femenina es ejercida en *Casina* por la *ancilla Pardalisca*, aunque con exiguo resultado en el destinatario del simulacro teatral. En efecto, ante la necesidad de alejar al *senex Lysidamus* de *Casina*, la esclava irrumpe en griterío para anunciar que la joven “ha enloquecido” en vv. 621 y ss.:

*Par. Nulla sum, nulla sum: tota, tota occidi.
Cor metu mortuomst, membra miserae tremunt:
Nescio unde auxili praesidi perfugi
Mi aut opum copiam comparem aut espetam.
Tanta factu modo mira miris modis
Intus uidi, nouam atque integram audaciam.
Caue tibi, Cleostrata, apscede ab ista, opsecro,
Nequid in te mali faxit ira percita.
Eripite isti gladium, quae suist impos animi.*

Par. ¡Estoy perdida, estoy perdida! ¡Muerta soy! Tengo el corazón muerto de pánico. Me tiemblan los miembros. Desgraciada de mí, no sé dónde encontrar ni dónde buscar ayuda, defensa, amparo, socorro. Tan sorprendentes, tan increíbles son las cosas que acabo de ver ahí dentro. ¡Qué atrevimiento tan inaudito y tan

sostenida difusión en el mundo, posee influencia del “Teatro político” de Erwin Piscator, del “Teatro Épico” de Bertolt Brecht y también de la “Pedagogía del Oprimido” de Paulo Freire. Incluye, asimismo, el denominado “Teatro Foro”, “Teatro periodístico” y “Teatro Imagen”, variantes de una praxis teatral que incluye la acción directa del espectador. Cf. Boal, 1980.

pavoroso! Tené cuidado, Cleústrata, alejate de ella, por favor, no sea que enfurecida como está, haga algún disparate con vos; sacale la espada, que está fuera de sí.

La representación actoral va cobrando intensidad mediante el relato de la amenaza que ronda dentro de la casa, como se observa en 651 y ss.:

*Tua ancilla hoc pacto exordiri coepit,
Quod haud Atticam condecet disciplinam.*
Ly. Quid est id? Par. Timor praepedit dicta linguae.
Ly. Possum scire ego istuc ex te? quid negotist? Par.
Dicam.
*Tua ancilla, quam tu tuo uilico uis
Dare uxorem, ea intus— Ly Quid intus? quid est?*
*Par. Imitatur malarum malam disciplinam,
Viro quae suo interminatur uitam.*
*Ly. Quid ergo? Par. Ah. Ly. Quid est? Par. Interemere
ait uelle uitam.*
*Gladium— Ly. Hem. Par. Gladium— Ly. Quid eum
gladium?*
Par. Habet. Ly. Ei misero mihi. cur eum habet?
*Par. Insectatur omnis domi per aedis
Nec quemquam prope ad sese sinit adire:
Ita omnis sub arcis, sub lectis latentes
Metu mussitant. Ly. Occidi atque interii.
Quid illic obiectumst mali tam repente?*
Par. Insanit. Ly. Scelestissimum me esse credo.

Par. ¡De qué manera tu criada se empezó a comportar! Una cosa indigna de los modales atenienses. *Lys.* Pero ¿de qué se trata? *Par.* El espanto me paraliza la lengua. *Lys.* ¿Puedo saber, por fin, de vos qué es lo que está pasando? *Par.* Te lo voy a decir. Tu esclava, la que querés dar por esposa al granjero, ella, ahí adentro, en casa... *Lys.* ¿Qué cosa pasa ahí adentro? *Par.* Imita los malos modales de las malas mujeres y amenaza a su marido, la vida... *Lys.* ¿Qué? *Par.* ¡Ay, dios mío! *Lys.*

¿Qué pasa? *Par.* Que le va a quitar, dice, que le quiere quitar la vida. Y una espada. *Lys.* ¡Ay! *Par.*...una espada... *Lys.* ¿Qué pasa con la espada? *Par.* La tiene. *Lys.* ¡Ay, desgraciado de mí! ¿Por qué tiene una espada? *Par.* Va persiguiendo a todos por la casa y no consiente que se acerque nadie a ella; todos andan escondidos debajo de los arcones y de las camas y no se atreven ni a rechistar del miedo que tienen. *Lys.* ¡Muerto soy! ¡Perdido estoy! ¿Qué clase de mal le ha agarrado de pronto? *Par.* Se ha vuelto loca. *Lys.* Creo que soy el más desgraciado de todos los mortales.

El simulacro escénico de la esclava adquiere su categoría metateatral con parlamentos *extra scaenam* en complicidad con el público eventual en 685 y ss.:

*Par. Ludo ego hinc facete:
Nam quae facta dixi, omnia huic falsa dixi.
Era atque haec dolum ex proximo hunc protulerunt:
Ego huc missa sum ludere*

Par. ¡Qué manera de tomarle el pelo! Todo lo que le dije no es más que una pura mentira. Mi ama y la vecina de al lado han inventado esta historia y me han mandado aquí para que lo engañe.

A pesar del empeño teatral y su inherente verosimilitud en el interior de la *fabula*, la supuesta “amenaza” de la joven *Casina* de matar al que la posea, a su amo y cometer suicidio, encarnada en el simulacro teatral de la *ancilla*, cuya síntesis hemos presentado, no surte efecto en la acción dramática puesto que el anciano, a pesar de esa esmerada interpretación, sigue empeñado en obtener el amor de la muchacha a la noche siguiente. Tal despliegue actoral de parte de la esclava no hace

sino poner en escena el entorno de protección hacia *Casina* y preparar el escarnio del *senex*.

Sin embargo, otras performances teatrales internas logran su cometido. En efecto, una de las actuaciones femeninas que logra “hacer creer”, en el aceitado mecanismo del *quid pro quo* plautino, es la de la *meretrix Phronesium* de *Truculentus*, quien no tiene escrúpulos en engañar actuar acerca de “haber parido” para obtener beneficio del personaje *miles*. Así lo confirma en su conversación con *Diniarchus* en 386 y ss.:

Phron. *Concedite hinc vos intro atque operite ostium.*

tu nunc superstes solus sermoni meo es.

tibi mea consilia summa semper credidi.

equidem neque pepererim puerum neque praegnas fui;

verum adsimulavi me esse praegnatem: haud nego.

Din. *Quem propter, o mea vita?* **Phron.** *Propter militem*

Babyloniensem, qui quasi uxorem sibi

me habebat anno, dum hic fuit. **Din.** *Ego senseram.*

sed quid istuc? cui rei te adsimulare retulit?

Phron. *Vt esset aliquis laqueus et redimiculum,*

reversionem ut ad me faceret denuo.

nunc huc remisit nuper ad me epistulam,

sese experturum quanti sese penderem:

si quod peperissem id <non> necarem ac tollerem,

bona sua med habiturum omnia [esse]. **Din.** *Ausculdo*

lubens.

quid denique agitis? **Phron.** *Mater ancillas iubet,*

quoniam iam decimus mensis adventat prope,

aliam aliorsum ire, praemandare et quaerere

puerum aut puellam, qui supponatur mihi.

Phron. Váyanse ustedes a casa y cierren la puerta.

Quiero hablar con vos a solas: la verdad es que ni he parido ni estaba embarazada, sino que hice como que lo estaba, no lo niego. **Di.** ¿Y por causa de quién, mi vida?

Phron. Por causa del militar babilonio, que me tenía, se puede decir, como si fuera su mujer el año que estuvo acá. **Di.** Eso no se me había pasado inadvertido. Pero ¿eso a cuento de qué? ¿Qué sacabas con ese engaño? **Phron.** Yo quería tener algún lazo y una cadena para hacerlo volver de nuevo. Y ahora me mandó hace poco una carta diciendo que quería poner a prueba lo que él significa para mí: que si no sacaba del medio a la criatura, sino que la aceptaba, vendría yo a poseer todos sus bienes. **Di.** Eso está muy bien. Y después ¿qué? **Phron.** Mi madre va y encarga a las esclavas, cuando ya estaban para cumplirse los meses, ir cada una por su lado y a hacer averiguaciones y buscar un niño o una niña para que se crea que es mío.

Evidentemente, una de las claves de las “actuaciones” femeninas en la obra plautina es la complicidad del engaño con la audiencia, tal como se observa en el parlamento de *Pardalisca* citado anteriormente. En este caso, la *meretrix Phronesium* reafirma su interpretación teatral, al compartir con los *spectatores* una amalgama de actuación y de referencia metateatral propia de esta especie cómica en 448 y ss.:

Phron. *Puero isti date mammam. ut miserae
matres sollicitaeque ex animo sumus cruciamurque!
edepol commentum male, cumque eam rem in corde
agito,
nimio — minus perhibemur malae quam sumus ingenio.
ego prima de me, domo docta, dico.
quanta est cura in animo, quantum corde capio
dolorem — dolus ne occidat morte pueri:
mater dicta quod sum, eo magis studeo vitae;
quae ausa hunc sum, tantundem dolum <nunc>
adgrediar.
lucri causa avara probrum sum exsecuta,
alienos dolores mihi suppositi;*

*<sed> nullam rem oportet dolose adgrediri,
 nisi astu totam accurateque exsequare.
 vosmet iam videtis, ut ornata incedo:
 puerperio ego nunc med esse aegram adsimulo.
 male quod mulier facere incepit, nisi <id> efficere
 perpetrat,
 id illi morbo, id illi seniost, ea illi miserae miseriast;
 bene si facere incepit, eius rei nimis cito odium percipit.
 nimis quam paucae sunt defessae, male quae facere
 occeperunt,
 nimisque paucae efficiunt, si quid facere occeperunt
 bene:
 mulieri nimio male facere levius onus est quam bene.
 ego quod mala sum, matris opera mala sum et meapte
 malitia,
 quae me gravidam esse adsimulavi militi Babylonio:
 eam nunc malitiam accuratam miles inveniat volo.
 is hic haud multo post, credo, aderit; nunc prius
 praecaveo sciens
 sumque ornata ita ut aegra videar, quasi puerperio
 cubem.*

Phron. Denle de mamar al chico. ¡Ay, pobres madres, que no tenemos un momentito de tranquilidad con tanta preocupación! ¡Verdaderamente qué ocurrencia!, cuando reflexiono en mi interior, confieso que... se nos tiene por mucho menos malas de lo que realmente somos. Yo hablo de mí en primer lugar y por experiencia propia. ¡Qué preocupación!, qué dolor siento en el alma...de que mi embrollo perezca por la muerte del chiquito; por tener el nombre de madre tengo más interés en su vida. Después de haberme atrevido a semejante patraña, voy a consumir una nueva. Por avaricia y codicia he procedido en tal forma y he hecho pasar por míos los dolores ajenos. No se debe comenzar a engañar de ninguna manera si no sos capaz de terminar la maniobra con astucia y con rapidez. Ya ven la vestimenta que traigo: hago como que estoy todavía enclenque a consecuencia del parto. Cuando una mujer se dispone a una mala

acción, si no consigue concretarla, las consecuencias no son sino tristeza, pena, infelicidad, pobrecita de ella; de portarse bien se satura bien rápido. Son muy pocas las que se cansan de persistir una vez empezado el camino del mal, y muy pocas las que terminan una buena misión. A una mujer le resulta una carga mucho más ligera hacer el mal que el bien. Yo, si soy mala, es por obra de mi madre y de mi propia maldad al fingirle al soldado babilonio que estaba embarazada: ahora quiero que no le falte ningún detalle a la farsa cuando él venga: según yo creo, debe de estar a punto de llegar; por eso he tomado mis precauciones a tiempo y ese es el motivo por el que voy así vestida, como si recién terminara de parir.

La *persona meretrix*, y sobre todo la de *Truculentus*, construye su conducta teatral “interna” en consonancia con rasgos simpáticos de posible adhesión espectral, puesto que como “Reguladora del sexo oficial, la *meretrix* absorbe los excesos, los muestra, los amortigua y los acomoda. Sin embargo, detrás de su carácter simpático despliega una voracidad que al mismo tiempo pone en duda la ética de sus dueños y clientes”. (Rabaza, Pricco, Maiorana, 1998: 227)

Como puede apreciarse, el peso actancial derivado de una interpretación, generalmente como parte de los ardides, recae en personajes subalternos. En ese sentido, los personajes femeninos de *Miles gloriosus* se vuelven emblemáticos. Tanto *Philocomasium* como *Acroteleutium* y *Milphidippa* emergen en escena como máquinas de actuación para someter a otra máscara —en este caso, el militar jactancioso— a un proceso de inferiorización inherente a la provocación de hilaridad. Así, las víctimas de la trama interna urdida por el *servus callidus Palaestrio* (y, en parte, también por el *semisenex Periplectomenus*) resultan persuadidas por impecables actuaciones femeninas.

Es el *servus Sceledrus* la primera víctima en la progresión de engaños gracias a la doble salida de *Philocomasium* de una y otra casa, en la que dramatiza, en primer lugar, el enojo de la honra vulnerada al egresar de la casa del soldado para, en segundo lugar –previo paso por el túnel que une ambos domicilios–, convertirse en la hermana melliza de sí misma que sale de la vivienda del *semisenex*. Por consiguiente, el primer nivel del plan resulta cumplido: el esclavo que vio realmente a *Philocomasium* besándose con el *adulescens* cree finalmente, gracias a la virtuosa actuación de la *mulier*, que existen hermanas mellizas y que “se ha equivocado” al confundir a la concubina de su amo. Esta, independientemente del plan maestro del *servus callidus*, compone con sus propias decisiones e inteligencia dos personajes verosímiles que, además, ridiculizan al militar engreído: mientras no hay expectación de la escena sino fusión “vida”-representación, el eventual público es estimulado a esperar los acontecimientos como un espía preferencial de los sucesos de la *scaena*.⁷

El segundo movimiento del plan de engaño es llevado a cabo por dos *meretrices* hábiles en el oficio de persuadir. En primer lugar, la *ancilla Milphidippa* construye pacientemente el anzuelo que tiene que morder *Pyrgopolynices* por medio del relato del “enamoramiento” de su supuesta ama, *Acroteleutium*, la *meretrix* que encarnará luego el oxímoron de una *matrona* enamorada de otro hombre diferente de su propio *vir*.

Efectivamente, mediante “refuerzos” convincentes del esclavo, se llega a una rutina actoral en la que ambas, *ancilla* y *meretrix* –devenidas “criada” y “matrona” – fingen con maestría

⁷ De estas cuestiones hemos dado suficiente cuenta en un trabajo sobre la voz femenina (Rabaza, Pricco, Maiorana, 2001).

y exageración la irresistible atracción erótica que ejerce el engreído soldado. El resultado es conocido. También con la apelación –falsa– de pretender una *uxor* como amante el militar es castigado, por lo que el cosmos cómico termina finalmente acomodándose y da lugar a la sanción que pretende moralizar, encarnada en el parlamento final del militar (vv. 1435-1437) en alusión directa al adulterio.

4. A modo de conclusión provisoria

En este sucinto recorrido se ha pretendido proponer ciertas emergencias discursivas en la comedia plautina que ameritan una tarea de profundización sobre el *dictum* femenino y su relación con la agencia actoral y el vínculo empático entre las máscaras y el universo de expectación.

Alcumena, como otros personajes que son burlados, ha sido sometida a un simulacro, a una representación, a una *fictio* de la que no ha sido consciente. Sin embargo, ha tenido que actuar –o sobreactuar– su virtud femenina. Su *dictum* propio ha sido derivado por *Iuppiter* hacia una dimensión teatral. Ignorante de su actuación, *Alcumena* ha sido parte de un espectáculo. Si cupiese alguna duda, a esas afirmaciones se suman en el cierre de la obra las voces plenamente autorizadas para la sanción y la administración de verdad del marido y del dios superior: dos paradigmas de la voluntad masculina que no ofrecen flancos para polémicas. No obstante, en la serie de intercambios posibles entre entidades escénicas y *spectatores*, las figuras femeninas eluden frecuentemente subvaloraciones de base.

Tal es el caso de la *ancilla Pardalisca*, en *Casina* –sin el logro total de su cometido– quien ensaya un gag para amilanar

al *senex* apasionado en su ímpetu por poseer sexualmente a la joven esclava que otorga nombre a la comedia. Como también es dable visualizar a la *meretrix Phronesium* de *Truculentus* interpretando parición y puerperio para el *miles*-objeto risible, o a las simpáticas *Acroteleutium* y *Milphidippa* de *Miles gloriosus* integrando el elenco de una actuación de “segundo grado” junto a la *mulier Philocomasium* para la humillación del soldado fanfarrón y el *happy end* correspondiente.

Matronae que maquinan y castigan. *Mulier, ancillae* y *meretrices* que planean asechanzas y preparan el camino de la corrección a través de interpretaciones escénicas. Una *matrona* que sufre un percance que la hará más fuerte, es decir, más “romana”. Una *ancilla* encargada de terminar de persuadir al héroe. Simpáticas, atrayentes y adecuadas a lo que se espera de ellas, algunas mujeres plautinas recorren sus *dicta* montadas en una dimensión teatral, portadoras de una *facultas* precaria y provisoria que les permite participar de cierta empatía de parte de la *cavea*. Mas son mujeres que actúan y contribuyen al cosmos cómico mientras la voz propia brilla por su ausencia o mientras se constituyen relevantes solo en la ficción de la ficción.

Bibliografía

Fuentes

Plauti Comoediae. (1958). Recensuit et emendavit Fridericus Leo, B. apud Weidmannos.

T. Macci Plauti, Comoediae. (1959). Recognovit brevis adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii e Typographeo Clarendoniano

Estudios

Boal, A. (1978). *Teatro del Oprimido. Vol 2. Ejercicios para actores y no actores*. México: Ed. Nueva Imagen.

----- (1980). *Teatro del Oprimido. Vol.1*. México: Ed. Nueva Imagen

Dubatti, J. (2003): *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

Mauro, K. (2014). “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”. *Telón de fondo-Revista de teoría y crítica teatral*, 19: 137-156.

Pricco, A. (2016). “El *decorum* del discurso plautino ante una recepción dispersa: el diseño de una *cavea ridens* en *Stichus*”. *Anales de Filología Clásica*. 29.1: 67-78.

----- *Teatro sitiado. La comedia plautina y su estrategia retórica*. Rosario. En prensa.

Rabaza, B.; Pricco, A. y Maiorana, D. (1998). “El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno”, en Pociña, A. y Rabaza, B. (Eds.). *Estudios sobre Plauto*. Madrid: Ediciones Clásicas, 201-227.

----- (2001). “La voz femenina en el *Miles gloriosus*: la puesta en escena de un simulacro”, en Caballero, E., Huber, E. y Rabaza, B. (comps.). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. Rosario: Homo Sapiens, 331-346.



Colección *Studia et Nugae*