

Collection CAESARODUNUM LVI-LVII bis

## L'ANTIQUITÉ EN SCÈNE

De la tragédie grecque à la performance



textes réunis et présentés par Stéphanie URDICIAN  
avec la collaboration de Rómulo PLANACCI

\*\*\*

CLERMONT-FERRAND  
Centre de Recherches A. Piganiol-Présence de l'Antiquité  
2024

## Table des matières

Stéphanie URDICIAN : Avant-propos. .... p. 9

### Ouverture : en quête de modèles antiques, de la Grèce au Levant

Marco DE MARINIS, À la recherche du chœur perdu. Le théâtre grec, de modèle normatif à modèle utopique sur la scène moderne et contemporaine..... p. 15

Yvan DANIEL, La Chine dans le théâtre français : tenter un *autre* modèle classique sur scène ..... p. 37

### Identités du chœur antique

María Cecilia COLOMBANI, Teatro, Política y Subjetividad. Las huellas de la proximidad. Una perfecta sociedad de secreto..... p. 53

Andrea NAVARRO NOGUERA, La voz de Troya, el coro de troyanas en la tragedia homónima de Eurípides..... p. 61

### Réceptions de la comédie antique

Aldo Rubén PRICCO, Dispositivos discursivos de la comedia plautina en géneros humorísticos del siglo XXI: identidades de la soledad, retórica teatral y *stand up* comedy ..... p. 83

Arturo HERRERA, Recursos plautinos y agones de comedia griega en *El carnaval del diablo* de Juan Oscar Ponferrada ..... p. 99

María de Fátima SILVA, *Os pássaros* d'António Pedro. Version du TUP *des Oiseaux* d'Aristophane..... p. 113

Flavia Maria CORRADIN, *Amphitruo*: de la génesis latina, pasando por el escenario lisboeta del siglo XVIII, al contexto carioca del siglo XIX..... p. 127

### Héroïnes d'hier et d'aujourd'hui

Rémy POIGNAULT, De l'histoire au mythe littéraire : Messaline sur les planches dans le *Caligula* d'Alexandre Dumas ..... p. 141

Silvina DÍAZ, La vigencia del mito de Medea en la escena argentina: Pompeyo Audivert y Jorge Acebo..... p. 159

Aurora LÓPEZ LÓPEZ, Una reescritura olvidada: *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* (1991) de Montserrat Roig ..... p. 171

### Reconfigurations postmodernes : du questionnement genré au métathéâtre

Oliver BALDWIN, Rito y ceremonia queer: la *Medea* de Carrusel ..... p. 183

Anaïs TILLIER, Déconstructions et reconstructions théâtrales de personnages féminins épiques (2016-2018)..... p. 195

Fanny BLIN, Nouvelles Phèdres et Pénélopes : reconfigurations des rôles générés dans des pièces espagnoles contemporaines .....	p. 207
María Inés SARAVIA, <i>Tebas Land</i> de Sergio Blanco, tierra violenta .....	p. 221

### **Antigone encore**

Carlos MORAIS, Antigona en un psiquiátrico: un mosaico de citas y referencias en <i>Escura primavera</i> (2018), de A. Roma Torres .....	p. 233
Yassaman KHAJEHI, Face à la tragédie grecque en 2020. <i>Réveluni</i> , projet d'adaptation d'Antigone à l'Université Clermont Auvergne.....	p. 253
Carlos DIMEO, Identidades e identificaciones ético-políticas, ético- religiosas en <i>Antígona</i> versión libre de José Watanabe. Recepción y reescritura de un mito .....	p. 263
Stéphanie URDICIAN, <i>#antígonas</i> . Laboratoire universitaire de création théâtrale autour de <i>Antígona González</i> de Sara Uribe.....	p. 283

### **Clôture**

Rómulo PIANACCI, <i>La Medea Maelstrom</i> de Roberto Viña Martínez.....	p. 297
--	--------

### **Essai poétique en guise d'épilogue**

Evelyn Z. BIECHER et Jaidy DÍAZ BARRIOS, <i>Antígona/Pentesilea/Medea</i> . Las otras reescrituras de la escena hoy .....	p. 305
<b>Résumés</b> .....	p. 337

## **Dispositivos discursivos de la comedia plautina en géneros humorísticos del siglo XXI: identidades de la soledad, retórica teatral y *stand up comedy***

Aldo Rubén PRICCO  
FHyA-UNR  
[aldopricco@gmail.com](mailto:aldopricco@gmail.com)

### **Resumen**

La dramaturgia de la comedia de Plauto se vale de la facultad hilarante de las adversidades de los personajes, enunciadas en diálogos y soliloquios como construcción de identidad ficcional. En perspectiva retórica, ese humor apela al *delectare* y a la construcción de empatía en los eventuales espectadores, mediante la exposición de las desgracias vinculadas con las hiperbólicas necesidades alimenticias del personaje del *parasitus*. En cotejo con ciertas rutinas del género *stand up comedy*, se observan modelos de una «anomalía» constitutiva tendiente a una *cavea ridens*. Aquí abordamos intertextualmente parte de la índole autónoma de rutinas que pueden independizarse de la *fabula* al modo de una *digressio* y establecer, así, un «espacio de acción compartido» con el eventual público en clave empática.

## **Dispositifs discursifs de la comédie plautinienne dans des genres humoristiques du XXIe siècle : identités de la solitude, rhétorique théâtrale et *stand up comedy***

### **Résumé**

La dramaturgie de la comédie de Plaute fait appel à la faculté hilarante des adversités des personnages, mentionnées dans des dialogues et soliloques comme une construction d'identité fictionnelle. Dans une perspective rhétorique, cet humour fait appel au *delectare* et à la construction d'empathie chez les spectateurs éventuels, à travers la présentation des malheurs liés aux besoins alimentaires hyperboliques du personnage du *parasitus*. En faisant la comparaison avec certaines routines du genre *stand up comedy*, on peut observer des modèles d'une «anomalie» constitutive visant à une *cavea ridens*. Dans cette étude, on traite, du point de vue de l'intertextualité, une partie du caractère autonome des routines qui peuvent prendre leur indépendance de la *fabula* à la manière d'une *digressio* et établir, ainsi, un «espace d'action partagé» avec le public éventuel dans un ton empathique.

## **Discursive Devices of the Plautine Comedy in Humorous Genres of the 21st Century: Identities of Solitude, Theatrical Rhetoric and Stand up Comedy**

### **Abstract**

Dramaturgy of Plautus comedies makes use of the hilarious conditions of the hardships of the characters, stated in the dialogues and soliloquies as a fictional identity construction. In a rhetorical perspective, this humour appeals to the *delectare* and to the building of empathy with the eventual spectators through the exhibition of the adversities related to hyperbolic food needs of the character the *parasitus*. When compared to some routines of the stand-up comedy genre, we can observe patterns of a constitutive «deviation» tending towards a *cavea ridens*. In this work we address, from an intertextual point of view, part of the autonomous nature of these routines that can become independent of the *fabula* as a *digressio* and thus be able to establish a «shared action space» with the eventual audience, with an empathetic tone.

## Dispositivos discursivos de la comedia plautina en géneros humorísticos del siglo XXI: identidades de la soledad, retórica teatral y *stand up comedy*

Aldo Rubén PRICCO  
FHyA-UNR  
[aldopricco@gmail.com](mailto:aldopricco@gmail.com)

*Eheu, huic illud dolet,  
quia nunc remissus est edendi exercitus*

¡Ay, ay, ay! ¡Cómo sufro porque el ejército culinario anda disperso!

*Captivi*, 152-153

Si la comparatística teatral implica poner en diálogo más de un discurso a los fines de construir y acechar un objeto de estudio, las consideraciones acerca de la risa en Cicerón,<sup>1</sup> el examen de ciertas vecindades entre el personaje del parásito plautino y algunos protocolos de los cómicos del *stand up* contemporáneo nos proporcionan ciertas claves para proponer conjeturas sobre el oficio de ejercer el humor en un módulo de la «relación teatral»<sup>2</sup> que prescinde de la interacción dialógica al exponer la presencia desnuda de una entidad de ficción que se vale del soliloquio para diseñar lo irrisorio.

Tendemos a pensar que un embrión posible de ciertas rutinas del agente escénico, parado solo frente al público, reside en aquellas tiradas de versos de la comedia de Plauto en las que el *parasitus* expone en soledad sus desventuras como dispositivo discursivo para provocar hilaridad en la platea y construir su identidad. En ese trámite, observamos que en la comedia *palliata* el personaje en cuestión se independiza del resto de *histriones* y ejecuta su solo *extra fabulam*, tal vez ocupándose de cubrir ciertos hiatos de la trama o, al modo de la función «fática» de JAKOBSON, 1963, renovar la ligadura con un teatrón disperso de intereses volubles que concede expectación parcial, como el de los *ludi scaenici*, en los que se representaba la comedia latina republicana.

Libres de ensamblarse en líneas y criterios de relaciones causa/efecto y de progresión dramática, tanto el parásito de aquella teatralidad, como el cómico *standupero* de livianos y fragmentarios escenarios actuales profesan el sostenimiento de la atención del público mediante *nugae*, trivialidades, hipérboles, ironías y, sobre todo, con la descripción y relato de sus desventuras, de sus inferioridades devenidas objeto irrisorio.

Hace ya un tiempo formulábamos (MAIORANA, PÉREZ, PRICCO y RABAZA, 1995) la categoría de *digressio* para la actividad de los parásitos de la comedia de Plauto, basándonos en la escasa o nula injerencia del personaje en el desarrollo narrativo, a excepción –claro está– de

algunos comportamientos mixtos del *parasitus* devenido *pseudoservus Curculio* de la pieza homónima.<sup>3</sup> Nos referíamos a presencias cuyo destino no habitaba el devenir del relato o la progresión de sus partes, sino que estaban dramáticamente orientadas a impactar en el *hic et nunc* de la representación, a la manera de «lubricaciones» hilarantes entre las secciones de la *fabula*. Afirmábamos, entonces, el carácter de marginalidad de un tipo que no requiere de vinculaciones de causa/efecto entre escenas, sino que se vale de su índole autónoma para hacer reír, al recurrir, fundamentalmente, al tópico de la hiperbólica pasión ingestiva. Decimos «hacer reír», pero creemos que las performances parásitas configuran una plataforma amplia, ligada más a lo irrisorio que a la risa, es decir, a maneras de desplazamiento del modo serio del discurso sin que estas impliquen el *risus* pleno, sino un cambio de ánimo en los espectadores mediante un sentimiento de *iucunditas* que desemboca en la *hilaritas* indispensable para mantener la expectación del teatrón.

La tradición de la Comedia Nueva griega, y su reescritura romana, traía incorporada la figura del parásito, una máscara que se caracterizaba por el empleo de algunos marcadores específicos –cambio de postura corporal, tono de la voz, gestos, peluca y, posiblemente, máscara– que señalaban que su *performance* habría de entenderse como perteneciente al campo de lo irrisorio específico, que no debía interpretarse de manera seria o general, esto es que probablemente para la *cavea* la mera aparición en solitario del personaje ya predisponía para esperar el desacople inmediato entre *res* y *dictum*.

En *De oratore* Cicerón se ocupa de la risa –además de *quae sint genera ridiculi*, 239– dado que a la retórica le interesa el análisis de aquella y su función (afectación) sobre el receptor. En 2, 236 se lee:

[...] *quod tristitiam ac severitatem mitigat et relaxat odiosasque res saepe, quas argumentis dilui non facile est, ioco risuque dissolvit.*

porque [el orador] mitiga y relaja la tristeza y la severidad, y con frecuencia mediante la broma y la risa disuelve las cosas odiosas que no resultan fáciles de ser diluidas<sup>4</sup>

Y aunque provocar risa (*movere et delectare*) no resulte la función primordial de un *orator*, Cicerón reconoce que gran parte de la adhesión empática de la audiencia, es decir, su *benevolentia* o beneplácito, se obtiene a través de la actitud cómica en tanto lo irrisorio provoca placer, tal como puede leerse en el mismo tratado en 2, 248:

*maxime autem homines delectari, si quando risus coniuncte re verboque moveatur.*

los hombres se deleitan al máximo siempre que la risa sea provocada conjuntamente por la cosa y la palabra

En ese sentido, los parásitos de Plauto apelan a las cosas (desventura, hambre, aislamiento) y a una configuración discursiva (soliloquios y diálogos, en general, «humillantes») que se encuadran –siguiendo el criterio ciceroniano– no en «lo risible» que produce el efecto de la risa *ex corpore*, o sea, como reflejo físico primario, sino en «lo cómico», que une gesto con palabra, idea con sentimiento, por medio de una comprensión intelectual adicionada a la visión, al *spectaculum*.

Si el *servus* o el *miles* basan su humor en la dicotomía ser/parecer, enmarcada en el *scire/non scire* propio del *quid pro quo* de la comedia en general, por el que se constituyen como *personae*, el *parasitus* parece desentenderse del tópico genérico y sale a instalar el simulacro de una dialéctica con los espectadores. Tampoco los cómicos de *stand up* interactúan con el público, sino que se atienen a una rigurosa rutina monologal. Justamente ese criterio dramático consiste en dotar a la escena de dos dimensiones audibles, separadas en los apartes de *Artotrogus* de *Miles gloriosus* en 20-24:

*ART. [...] quae tu numquam feceris.  
periuriorem hoc hominem si quis viderit  
aut gloriarum plenior quam illic est,  
me sibi habeto, ego me mancipio dabo;  
nisi unum, epityrum estur insanum bene.*

[las cosas] que vos nunca hiciste. Les juro, si alguien conoce a un tipo más mentiroso o más lleno de fanfarronerías que este, me le entrego como esclavo...pero hay algo que tiene que es inigualable: ¡qué bien y locamente que se come en su casa la ensalada de aceitunas!

El mismo procedimiento se reitera en esa primera escena en 31-35:

*PYRG. Nolo istaec hic nunc. ART. Ne hercle operae pretium quidemst  
mihi te narrare tuas qui virtutes sciam.  
venter creat omnis hasce aerumnas: auribus  
peraurienda sunt, ne dentes dentiant,  
et adsentandumst quidquid hic mentibitur.*

Por dios, no es necesario que me andés contando tus virtudes, porque me las conozco muy bien. La panza vacía es la que hace que diga todas estas boludeces: las orejas tienen que oír para que las muelas «mueleen» y hay que andar asintiendo todas las mentiras que invente.

A pesar de su aparente «espontaneidad», esa configuración de simulacro de oralidad, que resulta para la crítica tradicional (SLATER, 1987; PÉREZ GÓMEZ, 2008) un rasgo característico del discurso plautino, no interpela directamente a la masa de la platea ni presenta en el texto alguna previsión de inminente interrupción espectacular. Como en los modos de consumo de la *stand up comedy* (a diferencia de las experiencias de espectáculos de café concert argentinos de la década

de los años 70, más vinculados al varieté y al cabaret), por más que se establezca un juego de eventual diálogo, la competencia del espectador le permite saber que la réplica no forma parte de la convención.

Aún en pasajes en los que el parásito mantiene un diálogo con otras *personae* la exacerbación de su condición famélica parece aislarlo y consumirlo en su propia adversidad, tal como se lee en *Curculio*, 309 y ss.:

**PHAED.** *Quid tibist?* **CURC.** *Tenebrae oboriuntur, genua inedia succidunt.*

**PHAED.** *Lassitudine hercle credo.* **CURC.** *Retine, retine me, obsecro.*

**PHAED.** *Viden ut expalluit? datin isti sellam, ubi assidat, cito et aequalem cum aqua? properatin ocius?* **CURC.** *Animo male est.*

**PAL.** *Vin aquam?* **CURC.** *Si frustulenta est, da, obsecro hercle, absorbeam.*

FÉD. ¿Qué te pasa? CURC. Las tinieblas se levantan; mis rodillas desfallecen por falta de comida. FÉD. ¿Por dios! Me parece que es por el cansancio. CURC. Sosteneme, sosteneme, te lo ruego. FÉD. ¿No ves cómo empalidece? ¿No le dan una silla donde se pueda sentar —¡rápido!— y un vaso de agua? ¡Vamos, más rápido! CURC. Me siento mal. PAL. ¿No querés agua? CURC. Sí, si está llena de migas de pan. Dámela, te lo pido por dios; me la voy a tragar

La condición parásita, conformada por el sufrimiento y su relato y/o enunciación, prorrumpe de manera dosificada cada tanto para afianzar una desdicha vinculada con la falta de alimento, por medio del soporte del cotejo entre una preteridad plena de comida y un presente de insuficiencia absoluta. Tal es esa privación que los sentidos del parásito se alteran y lo convierten en víctima. Así se aprecia en *Curc.* 318 y ss.:

**CURC.** *Perii, prospicio parum, gramarum habeo dentes plenos, lippiunt fauces fame, ita cibi vacivitate venio lassus lactibus.*

**PH.** *Iam edes aliquid.* **CURC.** *Nolo hercle aliquid: certum quam aliquid mabolo.*

CURC. Me muero. Apenas puedo ver. Tengo los ojos llenos de legañas; mi garganta está inflamada por el hambre. Vengo con las tripas estiradas por la falta de comida. FÉD. Ya vas a comer algo. CURC. No quiero «algo». ¡Por dios! Prefiero algo más seguro que «algo».

Los parásitos plautinos pretenden ese «algo», esas migajas o manjares, propios de las invitaciones a comer que, generalmente, añoran casi con furia. Con la misma fórmula de *Peniculus de Menaechmi*, 77, irrumpe en escena *Ergasilus* en 69 y ss. de *Captivi*, esta vez investido de *scortum* ineludible en el banquete y no con el simpático *detergere* de aquel otro fanático comensal, sino con el *locus* del llamado, de la convocatoria, que, en el transcurso de la pieza, ha de hacerse esperar en medio de nostalgias de tiempos de hartura. El *hodie* se contrapone con el *illo tempore*

en el encuadre de la *absentia* de convites. Un *nunc* plagado de privaciones es el *locus communis* que se afirma en las comparaciones con los caracoles en 78-84:

*ERG.*- *ubi res prolatae sunt, quom rus homines eunt,  
simul prolatae res sunt nostris dentibus.  
quasi, cum caletur, cocleae in occulto latent,  
suo sibi suco vivont, ros si non cadit,  
item parasiti rebus prolatis latent  
in occulto miseri, victitant suco suo,  
dum ruri rurant homines quos ligurriant.*

ERG.-Cuando en las vacaciones la gente se va al campo también tienen que tomárselas nuestros dientes. Así como cuando hace calor los caracoles se esconden y se alimentan de su propio jugo a falta del rocío, lo mismo hacen los parásitos: viven ocultos y se alimentan infelices de su propio juguito mientras en el campo veranean los hombres de cuya sustancia se nutren.

Estas disquisiciones se llevan a cabo a modo de encuadre del ansia compartida de que el *senex Hegio* pueda encontrar a su hijo perdido, para lo cual compra cautivos en el puerto, con la esperanza de dar con aquel en 100 y ss.:

*ERG.*- *homines captivos commercatur, si queat  
aliquem invenire, suom qui mutet filium.  
quod quidem ego nimis quam cupio \*\*\* ut impetret;  
nam ni illum recipit, nihil est quo me recipiam.*

ER.- Compra hombres cautivos para ver si encuentra a alguno que pueda canjear con su hijo –una cosa que yo estoy deseando que consiga, porque si no lo recupera no hay donde yo me pueda recuperar

Justamente este discurso inaugural de *Ergasilus* despliega la información para el público en medio del tránsito hacia la casa «nutricia», en el que vuelve a ejercer la melancolía mediante la canónica fórmula de habilitación de la edición narrativa de anunciar lo que se va a hacer, tal como se observa en 108-109:

*sed aperitur ostium,  
unde saturitate saepe ego exii ebrius.*

Pero se abre la puerta de donde tantas veces salí bamboleándome de tan repleto

El tópico del hambre y su extenso derrotero no hacen sino acrecentar tanto el estado del parásito como la actuación teatral de su estado famélico extremo y el juego de identificación que propone en 133 y ss. al *senex*:

*HEG.* *Quis hic loquitur? ERG.* *Ego, qui tuo maerore maceror,  
macesco, consenesco et tabesco miser;  
ossa atque pellis sum miser a macritudine;  
neque umquam quicquam me iuvat quod edo domi:  
foris aliquantillum etiam quod gusto, id beat.*

HEG.- ¿Quién está hablando ahí? ERG.- Yo, que me entristezco con tu tristeza y me pongo flaquito, melancólico y consumido, y no me queda ya más que la piel y los huesos...

Por otro lado, en *Stichus*, el *parasitus Gelasimus*, en medio de una secuencia de presentación como «hijo del hambre», se encarga de exponer el hiato entre un pasado de acceso a la comida aparentemente regular y ciertamente «feliz» y un presente de carencia. Así en 183 y ss. surge el canónico lamento por la pérdida de costumbres sociales de invitación a comer:

*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 usaba la gente y muy graciosa, según creo yo, «vení acá a cenar: aceptá, prometéme, no te hagás rogar, ¿podés?»

El punto de anclaje para este tópico resulta esta queja fundamentada en la añoranza de los banquetes perdidos, como puede verse más adelante por boca del mismo personaje en 211 y ss.:

*GEL.- potationes plurumae demortuae,  
quot adeo cenae, quas deflevi, mortuae,  
quot potiones mulsi, quae autem prandia,  
quae inter continuom perdididi 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!

Los parlamentos citados se encuadran en una extensa tirada de ochenta y tres versos con el formato de un soliloquio, a pesar de la presencia no advertida de la *ancilla Crocotium* hasta 237 (*adibo ad hominem*), en el rol de testigo y comentadora. Hasta la intervención de la máscara femenina, el tiempo de la comedia se ha suspendido, en tanto el *dictum* parásito se vuelve sobre el enunciante y construye –al modo de la *stand up comedy*– una relación directa con los eventuales espectadores. En efecto, el relato de las desventuras que convergen en un presente gastronómicamente sombrío se desvía de la *fabulae fictio* y se inscribe en el simulacro de una interacción dialógica al proponer una subasta para que el público «compre» y habilite al personaje a ingerir alguna comida, tal como se observa en 218 y ss.:

*GEL. Nunc auctionem facere decretumst mihi:  
foras necessumst quidquid habeo vendere.  
adeste sultis, praeda erit praesentium  
logos ridiculos vendo. age licemini.  
qui cena poscit? ecqui poscit prandio?  
hercle aestumavi prandio, cena tibi.  
ehem, adnuistin? nemo meliores dabit.*

[nulli meliores esse parasito sinam.]  
vel unctioes Graecas sudatorias  
vendo vel alias malacas, crapularias;  
cavillationes, adsentatiunculas  
ac perieratiunculas parasiticas;  
robiginosam strigilem, ampullam rubidam,  
parasitum inanem quo recondas reliquias.

Ahora tengo que hacer un remate de bienes y vender todo lo que tengo al público: va a ser un botín para los que se presenten. ¡Vamos, ofértenme! ¿Quién de ustedes pide para cenar? ¿Quién para almorzar? ¡Hércules te bendiga! La cena, comida para vos; nadie las ofrece mejores. No voy a aceptar que cualquier parásito venda mejores. ¿Qué? ¿Les gustan? Vendo también ungüentos griegos para sudar; otros más suaves para la borrachera; palabras para los que viven a costa de los demás, engaños y mentiras y hasta un gorro vacío para esconder las sobras.

Estas apelaciones directas, generalmente en los límites de la *fabula*, abriendo y cerrando el pacto de copresencia en roles diferenciados, se complementan con otra serie de nominaciones en las que se designa al interlocutor en medio de otra evidente reafirmación de metateatralidad, en la que los enunciados invitan a una cooperación conversacional que es solo un juego. En este registro, la condición de *testis* («testigos» y, por ende, cómplices lúdicos), atribuida a los receptores, deviene inclusión de los otros-no-escénicos como garantes del espectáculo, sujetos del *ludus* y árbitros de la *fictio*. La nominación directa de la segunda persona configura y cierra un triángulo *histrion/spectator/histrion* mediante el cual el pacto del *quid pro quo* se artificializa y, al mismo tiempo, se constituye como base de un modo de humor basado en la ignorancia de un tercero: el personaje engañado, distraído o excluido de la convención, paradójicamente, por otra convención.

Sin embargo, esa triangulación, propia de los procedimientos cómicos, es absorbida totalmente por el *parasitus*, quien, sin engaño o equívoco de por medio, subsume toda la inferioridad constitutiva de la hilaridad, sin la necesidad de invectiva o degradación que alcance a otras máscaras: él mismo es sujeto y objeto risible en un presente constante de *cibi absentia*.

En efecto, la nominación de la figura del oyente origina un compromiso de escucha que insiste sobre el foco de la escena. Resulta una obviedad que no se trata de una concreta invitación a co-construir un diálogo, sino de una herramienta textual destinada a mantener abierto el canal de comunicación, en un contexto convivial de interferencias.<sup>5</sup> En ese sentido, deviene operativa la noción de «función fática», puesto que en un ámbito de intereses de seducción inherente a la teatralidad, la necesidad pragmática de un fluido constante entre el aparato enunciativo y la audiencia-videncia se hace presente: no solo la constatación de la actividad del auditorio, sino su propia construcción como tal a partir de su permanente nominación. Se trata de una *fictio* de interacción directa y ostensiva de parte del histrión con el eventual público asistente.

Y ese, justamente, podría configurarse como el mecanismo de relación entre los agentes escénicos solitarios y los espectadores de los espectáculos de *stand up comedy*, generalmente vinculados con la cultura anglosajona. Las rutinas monogestionadas de *Gelasimus* y *Ergasilus*, con las frecuentes apelaciones al receptor tan evidentes, asimismo, en los apartes de *Artotrogus* de *Miles gloriosus* (v. 20-24/33-35), se basan en doxas extendidas sobre la degradación del famélico. Si hiciese falta, cada vez que el *parasitus* sale de la dimensión monologal en abierta proyección a la *cavea* e interviene en una interacción dialógica, su condición de presente de carencias es resaltada con crueldad. Así se aprecia en la respuesta del *puer Pinacium* en *Stichus* 324-325:

**GEL.** *Possum scire ex te verum?*

**PIN.** *Potes: hodie non cenabis*

GEL. ¿Puedo saber de vos la verdad? PIN. Podés: hoy no vas a cenar.

La «verdad» consiste en *hodie non cenabis*. Este «hoy» constituye, asimismo, la materia prima de la complicidad que el narrador de *stand up* establece con su público. En convergencia con las hipótesis (SILBERMAN CUEVAS, 2017) que sostienen que el formato cómico actual de la *stand up comedy* proviene de la gran crisis económica de 1929 en Estados Unidos, la pobreza parece constituir el tópico nuclear de las vicisitudes parásitas.

El hipotético tiempo de plenitud ingestiva frente a un presente (el de la escena) vacío de comida deviene dispositivo de construcción de hilaridad sin una total dependencia de los núcleos narrativos de la *fabula*. Casi como un ratón que roe lo que encuentra, el parásito se alimenta de la trama en espacios de reposo narrativo, vueltos módulos de actividad de presente puro, con la función de entretener aquí y ahora. Estamos en presencia de una entidad dramática que trasciende géneros y relatos y se instala como un recurso solitario que recorre especies teatrales y épocas de la escena europea posterior. Aunque deben su linaje a la evolución del *servus* latino, es posible rastrear *residua* del comensal que entretiene a los asistentes al convivio en los *zanni*, arlequines y otros personajes populares, que reclaman de los dramaturgos una ontología más propia de la escena que de la textualidad, más ligada al convivio eventual que a la literatura dramática. Verdaderos comodines escénicos, estos personajes entran y salen de los argumentos y establecen complicidades con los públicos en la medida en que denuncian su metateatralidad y acuden en auxilio de tramas que no soportan el tiempo del convivio: como asistentes o «ayudantes» del escenario, los personajes solitarios y monologales se hacen cargo de soportar el vértigo del aquí y ahora, al modo de solitarios operadores de la complicidad con los espectadores. Especialistas en ligar, su especialidad es salirse de los argumentos, de las *fabulae*, precisamente, para habilitar la existencia de estos entramados dramáticos.

Sostenido en el tópico fundamental del *illo tempore*, el *parasitus* invita al espectador, pero no a comer, sino a completar el hiato entre su pasado y su presente ficcional. En ese desajuste entre un

pasado «glorioso» y un presente miserable, reside la incongruencia o lo inesperado que apunta a provocar la risa, de acuerdo con lo que ATTARDO (1994) y RASKIN (1985) denominan «teorías de la incongruencia», de extendida data en las teorías psicológicas y filosóficas del humor (MCGHEE'S, 1979, p. 6-7).

Por cierto, el parásito, cuya profesión incluye contar chistes para ser retribuido con comida (recordar la herencia ática de *Persa*, 394-5: *dabuntur dotis tibi inde sescenti logi,/atque Attici omnes*), se convierte él mismo en un chiste con su situación. La descripción de esa anomalía se vuelve humor directo para el convivio, sin necesidad de estar emparejado lógicamente con el desarrollo de una trama dramática. Al modo de la *stand up comedy* fragmentaria, que alcanza su desarrollo en la década de los '60 en Estados Unidos (ALES, 2017), el discurso del *parasitus* se nutre de la pobreza y/o de la desgracia, a la vez que emerge de un entrecruzamiento entre distintos paradigmas de lo irrisorio (ATTARDO, 1994), aunque, en rigor, la teoría de la «superioridad» (HOBBS, CICERÓN, QUINTILIANO, etc.) aporta una explicación más apropiada<sup>6</sup> al respecto. Podemos formular que los mecanismos del humor, en general, y los de la comedia, en particular, se fundamentan en la posibilidad del público de percibir una instancia de «inferioridad» en las entidades teatrales. De esa manera, una teatralidad como la plautina suele valerse de la índole hilarante de las desventuras y de la soledad de los personajes, la que resulta evidente en la apreciación de un presente pleno de carencias que los mismos *parasiti* enuncian –incluso– como una *facultas* retórica de búsqueda de empatía. El hambre emerge como *turpido*: una deformidad o fealdad del momento actual del personaje que, de acuerdo con POLLOCK, se relaciona con el hecho de que «todo intento por comprender el fenómeno del humor debe tomar en consideración el de la melancolía» (POLLOCK, 2002, p. 10).

Por otra parte, se observa un modo de operar de un humor que, en perspectiva retórica, transita el *delectare* y la construcción de empatía en los eventuales espectadores, mediante la exposición de tiempos disímiles relativos a la cobertura de las excesivas necesidades alimenticias de los personajes implicados. Resulta el mismo *Gelasimus* el que –casi como corolario del deterioro gástrico– arriba a la cima de la posibilidad de hacer reír con su propia desaparición, como se lee en *Stichus*, 497-98:

**GEL.** *Perii hercle vero plane, nihil obnoxie.  
uno Gelasimo minus est quam dudum fuit.*

GEL.- ¡Por Hércules! Estoy totalmente muerto y no hay salvación. Ya hay un Gelásimo menos en el mundo.

Finalmente, en medio del amplio fracaso de sus estrategias para acceder a la comida y la plena conciencia de que «todo tiempo pasado fue mejor», el parásito de *Stichus*, a contramano de su

deterioro, termina su *actio* en la obra con un inesperado e hiperbólico rapto de dignidad en 633 y ss.:

*viden, benignitates hominum ut periere et prothymiae?  
viden ridiculos nihili fieri, atque ipsos parasitarier?  
numquam edepol me vivom quisquam in crastinum inspiciet diem;  
nam mihi iam intus potione iunceae onerabo gulam,  
neque ego hoc committam, ut me esse homines mortuom dicant fame.*

¿Ves que ha desaparecido la generosidad y la esplendidez de entre los hombres?  
¿Ves que a los payasos ya nadie los mira porque hacen de parásitos? Nunca más,  
por Dios, nadie me va a ver vivo en el día de mañana, entonces en casa voy a saciar  
mi hambre terrible con una sopita de juncos para no darle oportunidad a la gente  
de que ande diciendo por ahí que me morí de hambre.

Se trata, evidentemente, de una escena *esuriens* para una *cavea ridens*.

Más allá de conocer con exactitud aquello de «*quae sint genera ridiculi*» (*De Orat.* 239) según Cicerón, se evidencia en primera instancia una analogía entre aquella soledad y desventura constitutiva del parásito y las desgracias domésticas del vulnerable monologuista de la *stand up*. Estamos en presencia de un humor «liviano», fragmentario, sin dependencia macroestructural, sin necesaria pertenencia a una red argumental o de relato, propio de soledades que se arriesgan a soportar el peso de las expectativas y también a provocarlas: se trata de una matriz compositiva y tópica de lo irrisorio que, con más o menos adecuaciones a cada contexto y demanda cultural, conforma una tradición del oficio actoral y dramático de Occidente.

Sin embargo, se advierte una diferencia, a nuestro juicio, relevante: mientras en el género espectacular actual el individuo –casi sin atributos de un personaje, sino con la ficción de exponer su «propia vida»– se dirige a los espectadores para, casi resignado, provocarles hilaridad con el relato de sus infortunios, el parásito parece exponer sus desgracias para buscar complicidades o compasión, dotado de sus particularidades de personaje que busca el humor con el agregado de que su profesión en la ficción –contar chistes– ha fracasado. Así lo afirma *Ergasilus* de *Captivi* en 479-486:

**GEL.**- «*salvete*» *inquam*. «*quo imus una*» *inquam* «*ad prandium?*» *atque illi tacent*. «*quis ait «hoc» aut quis profitetur?*» *inquam*. *quasi muti silent*, *neque me rident*. «*ubi cenamus?*» *inquam*. *atque illi abnuont*. *dico unum ridiculum dictum de dictis melioribus*, *quibus solebam menstruales epulas ante adipiscier*: *nemo ridet*; *scivi extemplo rem de compecto geri*; *ne canem quidem irritatam voluit quisquam imitarier*, *saltem, si non arriderent, dentes ut restringerent*.

GEL.- «Buen día» –dije-, «¿a dónde vamos a comer hoy? ». Y ellos se quedaron callados. «¿Qué? ¿No me van a decir nada?» –insistí- Ellos, enmudecidos como muertos, no se reían. «¿Dónde cenamos?» –les volví a preguntar. Me dijeron que no con la cabeza. Ahí nomás les largué un chiste de los mejores, de esos que en

otra época me aseguraban la comida por un mes. Nadie se rio. Me di cuenta de que era un asunto perdido. Ni siquiera quisieron imitar a los perros, que, cuando no se ríen, por lo menos aprietan los dientes.

En ambas series cómicas, y a pesar de sus diferencias, se celebra el infortunio –los *vitia* de la retórica latina: «*quam ob rem materies omnis ridiculorum est in eis vitiis*»– como materia prima y matriz de lo irrisorio. Así lo evidencia el inicio del soliloquio de *Ergasilus* en 461 y ss.:

*ERG.- Miser homo est, qui ipse sibi quod edit quaerit et id aegre invenit,  
sed ille est miserior, qui et aegre quaerit et nihil invenit;  
ille miserrimust, qui cum esse cupit, tum quod edit non habet.  
nam hercle ego huic die, si liceat, oculos effodiam libens,  
ita malignitate oneravit omnis mortalis mihi;  
neque ieuniosiore neque magis ecfertum fame  
vidi nec quoi minus procedat quidquid facere necceperit,  
ita venter gutturque resident esurialis ferias.  
ilicet parasiticae arti maximam malam crucem,  
ita iuventus iam ridiculos inopesque ab se segregat.*

ERG.- Infeliz el hombre que tiene que andar buscando qué comer y penosamente lo encuentra; pero mucho más desgraciado es aquel que, después de andar buscando y buscando, no encuentra nada, y todavía más miserable el que tiene hambre y no encuentra nada para llevar a la boca. Juro, por dios, que si pudiera le arrancarí los ojos al día de hoy, que tan mala influencia ejerce en todos los mortales. Nunca se ha visto un tipo más hambriento que yo, ni más ayuno, ni a quien le salga todo para el mismísimo culo. Mi vientre y mi garguero están celebrando las fiestas del hambre. ¡Ay, ay, ay con el oficio del parásito! ¡Qué decaído está! Se terminó. Al toque los muchachos rajan de su barra a los pobres y ridículos.

Como se observa, no hay restauración del orden del mundo para el parásito. Puede el cosmos cómico alcanzar, con anagnórisis y otros acomodamientos, un *happy end* esperado y, posiblemente, celebrado por el auditorio. Sin embargo, mientras los demás disfrutan de la risa, mientras se aplaude y el resto de la tripulación escénica cierra positivamente sus situaciones puestas en riesgo, tanto el parásito plautino como el monologante standupero observan desde el costado, marginales y solos, a sabiendas de que la obra puede prescindir de ellos.

Y como ha terminado la función y el público comienza a retirarse (como ustedes, lectores, en un instante, gozosos de que este escrito haya terminado), hasta se los puede escuchar hablando como actores, sin dejar la marca de su actuación y remedando al parásito *Peniculus* de *Menaechmi* 146:

*Vbi essuri sumus?*

¿Adónde vamos a ir a comer?

## Bibliografía

### 1. De referencia

- A. ARCAZ POZO, «La progresión dramática en los *Captiui* de Plauto», *CFC (Lat)*,14, 1998, p.57-67.
- S. ATTARDO, *Linguistics theories of humor*, Berlin & New York, 1994.
- S. ATTARDO, V. RASKIN, «Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model», *IJHR*, 4(3), 1991, p. 293-347
- H. BERGSON, *La risa: Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires,1999, [1900].
- W. FRY, *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto CA, 1968.
- C. GRUNER, *The game of humor: A comprehensive theory of why we laugh*, Piscataway, NJ, 1997.
- A. HELBO, *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, 1989.
- T. HOBBS, *Leviatan*, México DF, 1985 [1677].
- R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963.
- R. MARTIN, R. (2003). «Sense of humor», en S. LÓPEZ, C. SNYDER, (Eds.). *Positive psychological assessment: A handbook of models and measures*. Washington DC, APA, 2003.
- P. MC GHEE'S, *Humor: Its origin and development*, San Francisco, CA, 1979.
- H. MINDESS & J. TUREK (Eds.), *The study of humor*, Los Angeles, CA, 1980.
- D. MONRO, *Argument of Laughter*, Notre Dame, IN, 1963.
- M. TULLIUS CICERO, *De oratore*, Cambridge, 1996.
- L. PÉREZ GÓMEZ, «A ras del texto: el *ludus* de la oralidad en la *palliata* de Plauto», en *Analecta Malacitana*, XXXI, 1, 2008, p.107-135.
- D. MAIORANA, L. PÉREZ, A. PRICCO y B. RABAZA (1995). «Un lugar para la digresión escénica: el *parasitus* plautino», en *ACTAS «VII Jornadas de Estudios Clásicos»*, PUCA, 1995, p.129-136.
- R. PIDDINGTON, *Psicología de la risa: Un estudio sobre adaptación social*, Buenos Aires, 1995 [1962].
- J. POLLOCK, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, 2002.
- M. FABIVS QUINTILIANUS, *Institutionis oratoriae libri XII*, Ed. L. RADEMACHER, Leipzig, 1907.
- V. RASKIN, *Semantic mechanisms of humor*, Dordrecht, 1985.
- T. SILBERMAN CUEVAS, «Los orígenes del *stand-up comedy*: del vodevil a Lenny Bruce», en D. ALES y R. M. NAVARRO MORENO (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand up comedy*, Madrid, UAM, 2017, p. 39-50.
- N. SLATER, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton, 1987.
- T. MACCIUS PLAUTUS, *Comoediae*, Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1959.
- A. ZIV, *Personality and sense of humor*, New York, 1984.

### 2. General

- D. ALES, R. M. NAVARRO MORENO (coords.), *Micro abierto. Textos sobre stand-up comedy*, Madrid, 2017.

- J. CHECA BELTRÁN, «Poética de la risa», *SCRIPTURA*, 15, 1999, p.11-28.
- U. ECO, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, 1989.
- S. FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, México, 2012.
- S. FREUD, «El humor», *Obras completas*, tomo XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1992 [1927], p. 157-162.
- F. GARZÓN CÉSPEDES, *Oralidad, narración oral y narración oral escénica*, New Jersey, 1995.
- C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, «Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina», *MINERVA*, 16, 2002-2003, p.77-86.
- A. GREENBAUM, «Stand-up comedy as rhetorical argument: an investigation of comic culture», *IJHR*, 12(1), 1999, p. 33-46.
- C. PALACIOS, *El discurso humorístico. Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico*, Buenos Aires, 2014.

---

<sup>1</sup> Cicerón dedica los capítulos LIV a LXXI del libro II de *De oratore* al estudio de lo humorístico y la agudeza en el discurso.

<sup>2</sup> Seguimos aquí la noción de *relación teatral* de acuerdo con la Teatrológia, que denomina así a la extensa serie de intercambios entre la escena y el público, a modo de registro dinámico de un *feed-back*. Se encuadran en este constructo teórico tanto las modalidades de identificación como los movimientos empáticos y las posibles respuestas que la Teoría de la Recepción se encargará de procesar. Resulta, en definitiva, una relación entre interlocutores del hecho teatral desde una perspectiva retórica, por cuanto su destino es el de preservar a la categoría “público” como tal, seduciéndolo y deleitándolo. Cf. HELBO, 1989.

<sup>3</sup> Podría revisarse el rol de *Ergasilus* de acuerdo con las consideraciones de ARCAZ POZO, 1998, p. 63-66. Sin embargo, el rol del parásito desemboca en la resolución de la trama de *Captivi* por otra cuerda, dado que sus fines ficcionales resultan determinados por la imposición de su pasión ingestiva y por la recuperación del contexto alimenticio. La resolución lógica de la *fabula* se logra con la contribución de *Ergasilus*, aunque sus objetivos se encuadran en su canónica caracterización.

<sup>4</sup> Todas las traducciones del latín al español pertenecen al autor del trabajo

<sup>5</sup> Las obras conservadas por la tradición, como huella posible de la actualización escénica en el contexto de los *ludi scaenici*, apuntalan la hipótesis de una masa de espectadores que, aunque posiblemente sentados, se hallaban sometidos a las interferencias del predio y a condiciones de incomodidad, ya sea por la tosquedad de los eventuales asientos, ya sea por la movilidad de los vecinos. Se trataría de un teatrón disperso, que concede expectación parcial de acuerdo con intereses volubles, es decir, un entorno bastante diferente de las circunstancias de las teatralidades contemporáneas. Las variantes de métrica y ciertos enunciados parlamentarios parecen destinados dramáticamente a un clima de *convivium* en el que la provisoriedad de las plataformas de madera contenedoras de los *subsellia* no otorgaba estímulos de plena distensión para el público. Si a esa postura se le adiciona el clamor constante de otras atracciones feriales paralelas (pugilato, mimos, etc.), es posible que las condiciones espaciales provocaran una invitación a la dispersión

---

que la enunciación plautina tratase de paliar, no solo con la música y el ritmo de los metros, sino también con los modos, contenidos y concreción de la puesta en escena.

<sup>6</sup> Según la misma es frecuente que la risa surja cuando las personas sufren algún pequeño accidente, tienen algún defecto, están en situaciones de desventaja (Platón, Aristóteles, Cicerón) o tienen algún error gramatical, según esta teoría todo humor es una forma de escarnio. Las personas que ríen sienten una especie de tranquilidad, gloria súbita o superioridad por sobre el que sufre o padece algún contratiempo, es el caso del humor que surge cuando una persona tropieza o a alguien le dan un tortazo en la cara, son los prototipos del humor respecto del borracho o el tonto. El principal autor que postuló esta teoría fue HOBBS, 1985 [1677], quien sostenía que un hombre del que se ríe es un hombre sobre el que se triunfa. Fue el primero en desarrollar una teoría claramente psicológica sobre la risa y el humor y acuñó el famoso concepto de “gloria súbita”. Otro autor posterior que adhiere a su planteo es FRY, 1968, quien señala que el que cuenta chistes adquiere cierta superioridad por sobre los que lo escuchan, ya que logra confundir y sorprender a los otros con el remate final del chiste. Esto también es sostenido por autores que señalan la sensación de triunfo del que cuenta chistes (MINDESS & TUREK, 1980; ZIV, 1984). La teoría de la “superioridad” –entre otras tres– también es mencionada por MONRO, 1963. De acuerdo con BERGSON, 1900, y GRUNER, 1997, este intento de explicación del ansia ridente podría cobijar el relato del automenoprecio llevado a cabo por el *parasitus*.