

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

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



Colección *Studia et Nugae*



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones

Homenaje a la Dra. Alicia Schniebs

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección *Studia et Nugae*

Voces, cuerpos, representaciones en la literatura grecolatina y sus proyecciones : homenaje a la Dra. Alicia Schniebs / Darío Pascual Roque Maiorana ... [et al.] ; Compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; Editado por María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro. - 1a ed. - Rosario : Stella Maris Moro, 2025.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-01-0305-1

1. Literatura Antigua. 2. Literatura Clásica Latina. 3. Literatura Clásica Griega. I. Maiorana, Darío Pascual Roque II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Martí, María Eugenia, ed. V. Moro, Stella Maris, ed.
CDD 880

Foto de tapa: Darío Maiorana

Diseño de tapa: Luciano Duyos / Cintia Espinosa

Enunciados monologales de la *palliata* plautina. Algunas dinámicas de una retórica escénica

Aldo Rubén Pricco

Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza”

Universidad Nacional de Rosario

aldopricco@gmail.com

Resumen: Los monólogos y soliloquios de la comedia de Plauto tienen la función de informar al auditorio acerca de detalles y peripecias de la *fabula*, además de caracterizar los estados de ánimo de los personajes. Sin embargo, más allá de que desde una perspectiva dramatúrgica le sirven al ordenamiento del espectáculo para que la reducida *caterva* cambie sus vestuarios y se cubra el plantel de personajes con un número reducido de *histriones*, encontramos en esos *dicta* un artificio retórico de captación y mantenimiento de la expectación de un público muchas veces disperso y atraído permanentemente por otras ofertas de los *ludi*. En ese sentido, nuestra hipótesis atiende el carácter de “maniobra” retórica de esas secciones monologales para el sostenimiento del *convivium*, por medio de la utilización de retenciones de la acción –*cunctationes*– que estarían involucrando no solo la cognición de los espectadores, sino también su afectación somática y empática. Este trabajo recorre sucintamente algunos *exempla* de un corpus acotado pero representativo de dispositivos textuales que conducen a considerar la dramaturgia plautina como un programa derivado de la experiencia escénica del autor.

Palabras clave: *dicta* monologales; comedia plautina; *captatio benevolentiae*; retórica escénica

Abstract: The monologues and soliloquies in Plautus's comedy serve the purpose of informing the audience about the details and twists of the *fabula*, as well as characterizing the moods of the characters. However, beyond the fact that from a dramaturgical perspective they serve the organization of the spectacle so that the small *caterva* can change their costumes and the cast of characters can be covered with a reduced number of *histriones*, we find in those speeches a rhetorical artifice for capturing and maintaining the attention of an audience that is often dispersed and constantly attracted by other offerings of the *ludi*. In that sense, our hypothesis addresses the rhetorical “maneuvering” of those monologue sections for the sustenance of the *convivium*, through the use of action retentions –*cunctationes*– which would involve not only the cognition of the spectators but also their somatic and empathetic affectation. This work briefly examines some *exempla* from a limited but representative corpus of textual devices that lead to considering Plautine dramaturgy as a program derived from the author's stage experience.

Keywords: monologic *dicta*; Plautine comedy; *captatio benevolentiae*; stage rhetoric

1. Procedimientos para la *actio* en la textualidad

Los parlamentos monologales de la comedia de Plauto habilitan la indagación de los modos de la relación *scaena/cavea* y, por consiguiente, hipótesis acerca de la construcción de eventual expectación y empatía, en términos de seducción pragmática del auditorio de la Roma republicana, una recepción distinguida por sus conductas disruptivas, su atención voluble y, eventualmente, dispersa, por las otras ofertas feriales de los *ludi* patrocinados por el Estado. Nos resistimos, por ende, a admitir en la comedia de Plauto la presencia de textos profusos, extensos y marcadamente llamativos en el contexto, como un ejercicio poético de destreza dramatúrgica y de rendimiento solo literario.

Esta inquietud, no atendida de modo pertinente y frecuente en los estudios sobre el teatro de la antigüedad, articula un amplio campo de investigación que la problemática de la percepción humana abre, no solo para pensar en una retórica escénica, sino también en una teoría de la eficacia de los discursos artísticos de la copresencia. Esta perspectiva implica analizar los textos como artefactos dramatúrgicos para producir las estrategias discursivas y *performances* teatrales desde criterios de conveniencia para la concreción de una credibilidad expectatorial,¹ indispensable para el contrato de copresencia sostenida entre agentes escénicos y destinatarios.

A esta posibilidad de abordar los monólogos plautinos con base en la construcción de verosimilitud y complicidad, más que de significado ficcional, se le suma –dado el contexto del espectáculo– la imperiosa necesidad de lo que los estudios sobre corporización o *embodiment* denominan “afectación corporal directa” y “formas dinámicas de la vitalidad” (Stern, 2010).² Esta perspectiva, en consonancia con la noción de teatro “posdramático” (Lehman, 2013) y con presupuestos de la fenomenología de la percepción³ (Merleau-Ponty, 1994) y de las neurociencias

¹ Atendiendo criterios etimológicos, diferenciamos *specto* (mirar) de *exspecto* (mirar con atención, deseo o espera). De allí la categorización de lo “expectatorial”, como una condición más compleja de la experiencia perceptual del auditorio que el simple “observar algo”. Justamente, una de las hipótesis basales de nuestros intereses de investigación consiste en sostener la entidad solidaria del fenómeno teatral, en el que el polo escénico está conminado a construir la necesidad o deseo ajenos de “expectar” en el público, mediante una serie compleja de maniobras de composición espectacular que incluyen los *personarum dicta*.

² Las formas dinámicas de la vitalidad son fenómenos subjetivos, que surgen del modo en que la mente procesa la experiencia dinámica de cualquier fuente real o imaginada, particularmente en una serie de sensaciones concretas de corporización (Stern, 2010). Este fenómeno consistía ya en una preocupación insistente de la retórica clásica (Cf. Pricco, 2015).

³ Merleau-Ponty (1994) indagó la subjetividad no desde la perspectiva de las esencias trascendentales de Husserl, sino dentro del cuerpo físico del perceptor humano, lo que configuraría el cuerpo (la experiencia somática) como fundamento de toda racionalidad en su interrelación dinámica con el mundo. La

aplicadas al teatro (Sofia, 2015), permite escudriñar la espectación-expectación teatral como experiencia somatizante, intersubjetiva y perceptual global. Nos referimos a cómo la dramaturgia del sarsinate tendería, con su programa, a instaurar una continuidad entre cierto nivel de decodificación de información ficcional y la experiencia corporal directa en el teatro.⁴ Así, el significado eventual de las piezas estaría en condiciones de observarse como una instancia que conserva su huella corporizada para dar lugar a la experiencia estética del espectador, en relación con esos significados. Ese vestigio asumiría las formas de la “vitalidad”, que pueden entenderse como puentes entre lo más referencial, los significados más abstractos, y la afectación corporal directa, en una experiencia de “contagio cenestésico”.⁵ La manera en que se despliega el movimiento escénico y el universo sonoro, incluidas las secciones monologales, modifica y afecta no solo la cognición del público, sino también soporta y estimula la relación cenestésica de aquel, quien se vincularía con el evento escénico de maneras más complejas que las de una mera y simple “comunicación” o lectura semiótico-semántica. En base a este punto de vista, teniendo en cuenta las urgencias de un comediógrafo y *dominus gregis* demasiado ocupado, nos inclinamos a asignarle a los pasajes no-dialógicos plenos propósitos prácticos, ligados al oficio de capturar, seducir y mantener la audiencia-videncia:

Como organizador de las representaciones, Plauto tendría que pensar en todo y hacer frente a todo; debía ser, a la vez, además de escritor, director de compañía, diseñador, contratista, decorador y asumir a un tiempo todas las funciones de las que cada una en el teatro moderno exige un especialista al menos. Para hacer aceptar su obra, era preciso, además, entenderse con los ediles públicos, o con los ricos particulares que organizaban o patrocinaban los juegos y representaciones.

percepción que nace de esos vínculos fenomenológicos instaura un campo de conciencia preproposicional o pre-reflexivo, que no resulta de cognición plena. Este punto de vista, asociado a la corporización y la conciencia fenoménica, es notoriamente válido para conceptualizar las experiencias de lo teatral que escapan a la mera producción de sentido en términos semánticos.

⁴ Tal vez, la preocupación fundamental de la retórica clásica, en el sentido del predominio del *delectare*, *movere* y *commovere* por sobre el *docere* y el *demonstrare*, que resultan evidentes en Cicerón (1996, II, LIII) y Quintiliano (11.158).

⁵ El “contagio cenestésico”, noción de la Antropología Teatral, se puede homologar al denominado “espacio de acción compartido” de las neurociencias aplicadas al teatro. Se trata de la experiencia expectatorial consistente en sentir, prácticamente, lo mismo que la entidad escénica, es decir, de acceder a una información sensorial y afectación corporal por la relación visual y auditiva: “El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. [...] Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta reunión entre dinamismo del actor/bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como 'empatía cenestésica'” (Barba, 2010: 53).

Era preciso, incluso, triunfar sobre los competidores, imponerse a un público variado, saber agradar a la élite sin descontentar al pueblo... Llevado del ritmo trepidante de su vida no debía apenas ocuparse de lo que había escrito la víspera: el hoy y el mañana bastaban para absorberle. Estas circunstancias personales explican el dinamismo patente y sensorial en casi toda su obra, frente a la de Terencio más elaborada y reposada (Riquelme Otálora, 1985: 14-15).

2. Parlamentos “solitarios”

Resulta ya un lugar común describir los monólogos y soliloquios del teatro clásico como un dispositivo de la praxis escénica que la dramaturgia construye a los efectos de otorgar tiempo a los actores para cambiar sus máscaras o ropajes e interpretar varios personajes, dada la escasa cantidad de individuos de las compañías en comparación con el plantel de roles ficcionales (Llarena i Xibillé, 1994). Desde el punto de vista del fluir de los acontecimientos de la trama, estas secciones verbales implican una detención, un retardo, una contención homologable a la *cunctatio* o *contentio* retórica,⁶ destinada a construir expectativa en la *actio* de parte del orador.

Sin embargo, esta forma de *cunctatio* opera no solo en el eje temporal, para permitir el lapso suficiente destinado al cambio de vestuario y/o máscaras, sino también para recuperar datos narrativos y entretener al público, que, en el caso de la comedia republicana, tenía intereses inconstantes y requería ser, cada tanto, reconvocado por medio de contrastes, tanto en los *diverbia* como en los *cantica*, constituyentes de esta especie prácticamente musical en su totalidad. Consideramos ocioso citar aquí todos los casos particulares de este uso frecuente y tan obvio de las tiradas extensas asignadas a un solo personaje, pero pueden citarse como *exempla*, entre otros, los siguientes: *Amph.*463-498, *Curc.*462-486, *Merc.*225-271, 816-829, *Mil.*586-595, *Most.*84-156, *Per.*251-272, *Pseud.*1246-1284. De todos modos, más allá de una relación estrecha entre la práctica espectacular y el texto que la respalda, sostenemos que la preocupación por el *convivium* y su supervivencia prosiguen sustentando los fines de la escritura plautina. Un diagnóstico insoslayable del auditorio (el *decorum* de la retórica) se hace presente en la manera de la *dispositio* de la textualidad plautina. Puede afirmarse que el diseño dramatúrgico responde a un pleno conocimiento del autor de los componentes materiales y relacionales de las regulaciones pragmáticas de la relación *scaena/cavea*.

⁶ Aquella *contentio* o *cunctatio* (Quint., *Inst. Orat.* XI, Cap. III, 158), esa “detención” o acumulación de tensión previa al acto a la que hace mención prescriptiva Quintiliano, pertenece a la tradición del arte teatral y ha sido Eugenio Barba quien –entre otros– la ha tratado sistemáticamente como componente de lo que la Antropología Teatral denomina *sats* (Barba, 1992: 163-169).

Estas consideraciones pueden aplicarse –entre otros– a casos particulares como *Cistellaria*, *Pseudolus*, *Epidicus* y *Rudens*.

Estas obras configuran modelos de *captatio benevolentiae* dentro del fenómeno de la dinámica entre la escena y el público, por cuanto poseen una serie de dispositivos textuales que, como huellas de un plan de adecuación a las condiciones de enunciación, y muestras de la particular información pragmática del género, se hacen presentes en la superficie verbal como puentes de formas de la “vitalidad”. Desde ese punto de vista, la escritura debía cubrir diversos aspectos de la *actio* o puesta en escena concreta, de modo tal que la fijación de enunciados funcionara en varios niveles. Hacemos referencia, en primer lugar, a la frecuencia de los “pasajes más narrativos que dramáticos”⁷ y a su utilización como recordatorio de los sucesos o caracterizadores de la acción, como se lee en 574-592 en boca del esclavo *Pseudolus* de la pieza homónima:

Ps. *Pro Iuppiter, ut mihi, quidquid ago, lepide omnia prospereque eveniunt: neque quod dubitem neque quod timeam, meo in pectore conditumst consilium. nam ea stultitiast, facinus magnum timido cordi credere; nam omnes res perinde sunt ut agas, ut eas magni facias; nam ego in meo pectore prius *** ita paravi copias, duplicis triplicis dolos perfidias, ut, ubiquomque hostibus congregiar— maiorum meum fretus virtute dicam, mea industria et malitia fraudulenta— facile ut vincam, facile ut spoliem meos perduellis meis perfidiis. nunc inimicum ego hunc communem meum atque vostrorum omnium, Ballionem, exballistabo lepide: date operam modo; [hoc ego oppidum admoenire, ut hodie capiatur, volo.] atque huc meas legiones adducam; si expugno— facilem hanc rem meis civibus faciam— post ad oppidum hoc vetus continuo meum exercitum protinus obducam: inde me et simul participes omnis meos praeda onerabo atque opplebo, metum et fugam perduellibus meis me ut sciant natum. eo sum genere gnatus: magna me facinora decet efficere, quae post mihi clara et diu clueant. sed hunc quem video? quis hic est qui oculis meis obviam ignobilis obicitur?*⁸

Ps. ¡Por Dios Padre! Cualquier cosa que hago me parece graciosa y favorable. Ni que dude... ni que tenga miedo... siempre en mi corazón hay una firme resolución. Es una estupidez confiar una gran hazaña a un corazón pusilánime. Las cosas, según las hagas, así van a tener la importancia que se les quiera dar. Así prepararé las armas, los engaños, las artes nocivas, por duplicado, por triplicado, para combatir por cualquier lado a mis enemigos; confiado en el valor de mis antepasados, voy a decir que con mi inteligencia y picardía para los engaños es fácil que gane, fácil

⁷ Tan propios de todo el teatro antiguo por los mismos ordenamientos técnicos derivados de la preocupación por la permanencia y la mirada y audición del público.

⁸ Todas las traducciones del latín pertenecen al autor de este trabajo.

que pueda dejar en bolas a mis enemigos con mis astucias. Ahora, yo, a este enemigo conocido mío y de todos ustedes, Poronguín, lo voy a dejar fuera de combate con gran placer: denme un ratito. Lo que quiero es sitiar esa fortaleza, para rendirla en el día de hoy, y voy a traer hasta acá a mis legiones; si le llegara a ganar, para mis conciudadanos, haría una cosa fácil. Después voy a conducir mi ejército hasta ese viejo palacio, en un instante. Por todo esto me voy a llenar hasta empacharme, con un gran botín, y, al mismo tiempo, voy a hacer que todos mis amigos disfruten de él. Y que sepan que nací para llevar el terror a mis enemigos y hacerlos rajar. Vengo de una gran estirpe; es conveniente, entonces, que me dedique a grandes hazañas, que en el futuro me hagan célebre. Pero, ¿quién es aquel al que veo? ¿Quién es este desconocido que se me aparece ante mis propios ojos?

Del mismo tópico participa el pasaje de 306 a 319 de *Epidicus*:

*Ep. nullum esse opinor ego agrum in agro Attico
aeque feracem quam hic est noster Periphanes:
quin ex occluso atque obsignato armario
decutio argenti tantum quantum mihi lubet.
quod pol ego metuo si senex resciverit,
ne ulmos parasitos faciat, quae usque attondeant.
sed me una turbat res ratioque, Apoecidi
quam ostendam fidicinam aliquam conducticiam.
atque id quoque habeo: mane me iussit senex
conducere aliquam fidicinam sibi huc domum,
<quae>, dum rem dinam faceret, cantaret sibi;
ea conducetur atque ei praemonstrabitur
quo pacto fiat subdola adversus senem.
ibo intro, argentum accipiam ab damnosio sene.*

Ep. Yo creo que ningún campo hay en el campo ático tan fecundo como es este, nuestro Prestigioso; sí, de su armario, cerrado y sellado, sacó tanto dinero como a mí me gusta. En cuanto a esto, por Pólux, yo tengo miedo de que, si el viejo llegara a saberlo, haga parásitos a los olmos, los que continuamente me trasquilarían. Pero una sola cosa y una consideración me trastorna: a cuál tocadora de lira contratada le voy a mostrar al viejo Apatridón. Y esto también lo tengo: por la mañana el jovato me ordenó que le cantara mientras él iba haciendo el sacrificio. La voy a llevar y ahí nomás se le va a enseñar de qué manera ir engañando al veterano. Me voy adentro. Voy a echarle el guante a la plata del perjudicado jovatón.

En este tipo de “soliloquios de articulación” de carácter pragmático, como los de los versos 561-573b, 667-693 y 1017-1037 de *Pseudolus* (y también en los versos 81-103 de *Epidicus*), el personaje del esclavo, solo en escena, lleva a cabo una serie de disquisiciones que revisten formato de comentario de su accionar, además de la indispensable recuperación de peripecias, “actuar” un cierto temor y evaluar las circunstancias. Estos pasajes, separables del contexto conflictual y dialógico propiamente dicho, pueden ser percibidos –tal como los citados más arriba– como

antidramáticos, pero se inscriben en los usos inherentes a una teatralidad de “convención consciente” (Meyerhold, 1979) que confiere verosimilitud por los pactos de creencia del *convivium* de los *ludi scaenici*. En tanto objetivación de pensamientos o de hechos, esas secciones suponen una ruptura del relato dramático o, por lo menos, una pausa. Por ello, más allá de las necesidades del guion escénico para la construcción de acontecimientos y personajes, este tipo de intervención –más la música–⁹ puede, desde la práctica escénica concreta, otorgar tiempo –reiteramos– para que los *histriones* cambien sus aditamentos y/o vestidos en vistas a la próxima secuencia, conforme al número reducido de comediantes de la *grex* y su relación con el grupo de *dramatis personae*.

Sin embargo, en el interior de estas estructuras es posible señalar un mecanismo de ligadura: el hecho mismo de la extensión del comentario del personaje se relaciona con la categoría de “demora”, perteneciente a la tensión dramática (Pricco, 2015). De este modo, cuando parece que se está por abrir la próxima secuencia, un juicio o una apreciación, un segmento comentativo, bloquea el fluir de los sucesos e instaura una tardanza en la línea de acción. Así, se estimula el deseo de completitud del espectador¹⁰ por el camino del amago: ante la ansiedad de información sobre los hechos de parte del público, una verdadera *digressio*¹¹ acrecienta la curiosidad para aumentar la expectativa. En otras palabras, dadas las condiciones particulares de este tipo de parlamentos, se advierte en ellos un “significado añadido” que responde a la *implicatura* en términos de Grice (2001): su necesidad no parte de una información nueva, sino de la búsqueda de un efecto concreto, el de acrecentar la curiosidad expectatorial por medio de una “represión” del flujo informativo respecto de la trama. Asimismo, podemos citar los “conatos de interrupción” como los de 394-396 de *Pseudolus*:

*Ps. postquam illic hinc abiit, tu astas solus, Pseudole.
quid nunc acturu's, postquam erili filio
largitu's dictis dapsilis? ubi sunt ea?*

⁹ *Pseud.*, v 573a y 573b: ** * *exibo, non ero vobis morae. / Tibicen vos interibi hic delectaverit*: “Ya me estoy yendo, no voy a ser demora para ustedes. Mientras tanto, aquí los va a deleitar el flautista”.

¹⁰ El fluir de los sucesos, montado en una estructura de relato que origina expectativas, suspenso, es interrumpido, de modo tal que la tendencia a la distensión provoca en el receptor una ansiedad por conocer la peripecia siguiente. El deseo de completitud de lo inacabadamente percibido que postulan los estudios gestálticos (Arnheim, 1985) resulta estimulado por una mostración parcial que deviene, estéticamente, erótica. Cf. Salabert (1990).

¹¹ Módulo generalmente posterior a la *argumentatio*, pero aplicable en cualquier parte de la *dispositio*, consistente en un corrimiento, alejamiento o desvío de la cuestión principal, que el orador lleva a cabo para provocar una distensión o un descanso temático del auditorio destinada a reciclar la atención de la recepción posterior. Si bien reviste apariencia de discurso agregado, configura una táctica de religadura. Cf. Cicero, *De Oratore*, 2.77.312; 3.53.202 y 205/ 54.207

Ps. Después que aquel se ha ido de aquí, vos estás solo, Tramposo. ¿Qué vas a hacer ahora, después de que al hijo del patrón le prometiste cosas tan maravillosas? ¿Dónde están estas cosas?

Del mismo procedimiento participan los versos 81-86 (y ss.) de *Epidicus*:

Ep. *Illic hinc abiit. solus nunc es. quo in loco haec res sit vides,
Epidice: nisi quid tibi in tete auxili est, absumptus es.
tantae in te impendent ruinae: nisi suffulcis firmiter,
non potes subsistere, itaque in te inruunt montes mali.
neque ego nunc quo modo
me expeditum ex impedito faciam, consilium placet.*

Ep. Aquel se fue de acá. Ahora estás solo. Ves en qué situación está este asunto, Picapleitos: si no tenés vos alguna ayudita en vos mismo, estás más que destruido; tan grandes calamidades penden sobre vos; si no las sostenés con firmeza, no vas a poder subsistir, porque se derrumban sobre vos montañas de desgracia, y no me gusta ninguna de las formas de desenredarme del lío en que estoy metido.

Estas inserciones de relato oral, en las que la máscara del *servus* aparenta quebrar el equilibrio de su conducta, configuran un protocolo habitual en la dinámica de la narración ante un auditorio: si los receptores pudieran haberse distraído, el actor, solitario y focalizado, rescata acontecimientos de la *fabula* probablemente no percibidos,¹² para ordenar y crear la sensación de la inminente interrupción de la trama. Planteado de esta manera el desequilibrio, la atención espectral se recicla ante la cenestesia provocada por el quiebre y ruptura de lo establecido, para volverse expectatorial, como vemos en *Pseudolus*, vv. 398-400:

Ps. *neque nunc quid faciam scio.
neque exordiri primum unde occipias habes,
neque ad detexundam telam certos terminos.*

Ps. No sé qué voy a hacer ahora. No tengo preparada ni la más pequeña parte ni límites confiables para urdir la trama.

Y también en *Epidicus*, v. 99: **Ep.** *quid faciam?* (“**Ep.** ¿Qué voy a hacer?”).

¿La *persona* no sabe realmente qué hacer? ¿O se trata de la búsqueda de un efecto por medio de un simulacro? Esta aparente duda (*quid faciam*) con formato de

¹² Un mecanismo que desde un punto de vista literario resulta redundante, pero desde la visión del relato teatral en relación con el tipo de discurso –una copresencia intermitente– deviene imprescindible: a cada rato el discurso se autocita y recompone posibles interferencias o pérdidas de información. Las series latinoamericanas televisivas de frecuencia diaria durante los años 80 y 90 recurrían a este ordenamiento, a fin de mantener los datos relevantes de la trama y de las características de los personajes siempre presentes para espectadores discontinuos.

pregunta retórica, que reviste de debilidad o vulnerabilidad al rol, se vincula con el equilibrio precario (*Neque exordiri primum*) que plantea la Antropología Teatral,¹³ observable en lo que se denomina “equilibrio de lujo”, tanto del cuerpo del actor y de su *dictum* como de la estructura de la *fabula*. En el caso del primero, existe en la tradición (las técnicas de configuración de actoralidad europeas son un ejemplo) una ley consistente en la deformación de la manera cotidiana de desplazarse en el espacio o de mantener el cuerpo inmóvil durante el espectáculo; se trata de una alteración artificial del equilibrio muscular que provoca tensiones en la morfología del oficiante y requiere de este un gran esfuerzo. Su destino es la provocación, mediante el agón de fuerzas internas en el cuerpo (caerse/levantarse, avanzar/detenerse, tocar/no tocar, etc.), de la sensación de acción inminente: la resolución de la inestabilidad, al modo de la fase “contraimpulso” (*otkaz*) de la noción meyerholdiana de “acción”. Al respecto, afirma Arnheim: “desde el punto de vista físico, todo movimiento está causado por una fuerza, pero lo que importa en la ejecución artística es la dinámica transmitida visualmente al público, porque solo la dinámica produce la expresión y el significado” (2001: 406-408).

En cuanto a la estructura de la acción, aquel equilibrio forzado o precario resulta constatable en la sucesión de peripecias y modificaciones de la historia, ya que estos “simulacros de interrupción de lo esperado” reciclarían la atención del espectador hacia nuevas perspectivas: al modo de una promesa, el público será testigo de vicisitudes y estimulado a imaginar cuál será la resolución del conflicto dramático. Aquí, tal vez, no importe si el logro del equilibrio se inscribe en estereotipos culturales o paradigmas esperables, dado que lo relevante es provocar la expectativa (la falsa ignorancia del “no saber qué hacer” que el agente escénico simula), independientemente de su solución o destino, es decir, interesará a la convocatoria expectatorial, devenida expectatorial, que los sucesos o las máscaras “estén-a-punto-de”, es decir, configuren un efecto de incoactividad propio de las estructuras narrativas en general. Aquí, el componente contextual de la información pragmática emerge como una serie de datos incompleta que “invita” al espectador a colmar la secuencia, en una operación que remite a un

¹³ El equilibrio dinámico del actor (y también de las intrigas) basado en las tensiones del cuerpo (y de los acontecimientos de la ficción) está en acción: ello genera en quienes miran la sensación del movimiento aun cuando haya inmovilidad. Cf. Barba y Savarese (1990)

erotismo poético propulsor de la actividad expectatorial de aquel.¹⁴ Así parece verse en un parlamento de la esclava *Halisca*, de la obra *Cistellaria*, en el pasaje de vv. 671-694:

Hal. *Nisi quid mi opis di dant, disperii, neque unde auxilium expetam habeo.
itaque ~ petulantia mea me animi miseram habet.
quae in tergum meum ne veniant, male formido,
si era mea <me> sciat tam socordem esse quam sum.
quamne in manibus tenui atque accepi hic ante aedis
cistellam, ubi ea sit nescio, nisi ut opinor
loca haec circiter excidit mihi.
mei homines, mei spectatores, facite indicium, si quis vidit,
quis eam abstulerit quisve sustulerit et utrum hac an illac iter institerit.
non sum scitior, quae hos rogem aut quae fatigem,
qui semper malo muliebri sunt lubentes.
nunc vestigia hic si qua sunt noscitabo.
nam si nemo hac praeter iit, postquam intro abii,
cistella hic iaceret. quid hic? perii, opinor.
actum est, ilicet me infelicem et scelestam.
nulla est, neque ego sum usquam. perdita perdidit me.
sed pergam ut coepi tamen, quaeritabo.
nam et intus paveo et foris formido,
ita nunc utrobique metus me agitat.
ita sunt homines misere miseri:
ille nunc laetus est, quisquis est, qui illam habet,
quae neque illa illi quicquam usui et mi exitio est.
sed memet moror, quom hoc ago setius.
Halisca, hoc age, ad terram aspice et despice,
oculis investigates, astute augura.*

Hal. Al menos, que alguna ayuda me den los dioses, estoy completamente perdida, y no tengo de dónde tratar de obtener auxilio. Así, mi negligencia me tiene el ánimo en desgracia. Temo muchísimo lo que vaya a venir contra mi espalda, si mi ama sabe que soy tan estúpida como soy. La cestita que tuve entre las manos y que recibí acá, ante la casa, no sé dónde está, a menos que, como pienso, se me haya caído cerca de estos lugares. Señores míos, espectadores míos, indíquenme, si alguien la vio, quién la robó, o quién la recogió, y si se marchó por aquí o por allá. No soy muy astuta por preguntar o por importunar a estos, que siempre están deseosos de mal mujeril. Ahora voy a explorar, por si acá hay huellas. Porque si nadie pasó por aquí después de que me fui adentro, la cestita tendría que estar tirada por acá. ¿Acá qué? Estoy perdida, pienso, la cosa terminó. ¡Se acabó, infeliz y desgraciada de mí! Ninguna cestita hay, ni yo estoy en ninguna parte. Perdida,

¹⁴ “También el cómo de la visión excluye en el arte el qué. Sabemos, y lo repito, que es tarea de la producción artística atraer la mirada y volverla atenta; hecho esto, su parte estética le impedirá completar la exhibición. Resistirse es oponerle al conocimiento una incógnita mediante un sentido insuficiente, una significación incompleta. Solo hay un peligro: que la atención disminuya desesperanzada o desaparezca. Pero resistirse a la visión no es contrariarla, sino activar la mirada generando un interés que conocemos por ser deseo de sentido. Al igual que el erotismo, pues, el auténtico arte se muestra por su pertinencia, pero lo curioso al practicar la ocultación es su impertinencia, que nos conduce a redondear las cosas, a interpretarlas por nuestra cuenta. En esta necesidad de completar lo incompleto veía Tatarkiewicz una condena del hombre a la creatividad. Efectivamente, sin tal necesidad no habría arte” (Salabert, 2013: 277).

me ha perdido. Pero, con todo, voy a insistir como empecé: voy a buscar con empeño. Porque por dentro estoy sobrecogida y por fuera tengo miedo; así, ahora y de una y de otra parte me sacude el miedo; así son los hombres: miserablemente míseros. Quienquiera que sea, está ahora alegre aquel que la tiene, y no le es de utilidad alguna aquella que para mí puede serlo; pero a mí misma me atraso cuando hago mal esto. Vamos, Halisca, por acá, mirá, mirá desde arriba, hacia el suelo, seguí la pista con tus ojos, imaginá con astucia.

En esta intervención de la *ancilla Halisca* puede apreciarse una síntesis de recursos derivados al momento de confrontación entre el enunciado y la presencia de los espectadores. En realidad, a los efectos de la *fabula*, esta intervención y su *dictum* resultan innecesarios. Habría que buscar en otros niveles de afectación la utilización del formato monologal y los lugares comunes discursivos que allí se transitan.

3. Funciones de los *dicta* de “ligadura”

El hecho de la extensión del comentario del personaje del ejemplo anterior se relaciona con la categoría de “demora”, perteneciente a la tensión dramática. La “tardanza” en la continuidad de la línea de acción parece destinada –una vez más– a promover el deseo de completitud del espectador por medio del incumplimiento del desarrollo de la información.¹⁵ Por otra parte, el conocido recurso de la inferiorización o vulnerabilidad de la *persona*, es decir, de la manifestación de un desequilibrio o equilibrio precario, de una falta o de un error que pone en riesgo el logro del cosmos cómico, opera como un catalizador de identificación expectatorial. El personaje insiste, a los efectos de conseguir empatía, en su índole infortunada: verbos como *disperii* y *perii* poseen la función de remarcar el estado de la muchacha de *Cistellaria* ante la pérdida de la cesta que permitiría el reconocimiento de identidad, al tiempo que solo la ayuda de los dioses –*nisi quid mi opi’ di dant*– podría colaborar con el reencuentro del objeto que da nombre a la obra. Se evidencia que no hay dónde solicitar ayuda –*neque unde auxilium expetam habeo*–, y resulta la misma negligencia la que ha transformado el estado de ánimo de la *ancilla* –*petulantia mea me animi miseram habet*–. Si fuera insuficiente la descripción, que busca la adhesión empática por mostración de debilidad, se agrega la típica figura del castigo a los esclavos implicada en los azotes en la espalda –*quae in tergum meum ne veniant*–. A partir de allí, se suma, en una progresión marcada, el temor: *formido*, *paveo*, *formido*, *metus me agitat*. Por consiguiente, la autoconmiseración orienta el posible

¹⁵ Recurso denominado “retardo controlado” o “incumplimiento informativo” (Pericot, 1999).

sentimiento de los receptores –dimensión relacional de la condición humana estudiada por las neurociencias–,¹⁶ de tal modo que, ante la posible pérdida de la cesta en cuestión, *Halisca* llega a negar prácticamente su existencia –*neque ego sum usquam*– y a condolerse de ella misma –*me infelicem et scelestam*–. El corolario es la ruina misma, tal como se observa en el verso 691: *et mi exitio est*.

Este pasaje no solo rinde como dispositivo de inferiorización para la identificación, sino también –como mencionamos más arriba– aporta tiempos escénicos para el reacomodamiento de los *histriones* (como casi todos los soliloquios) y juega con la demora o *cunctatio*, tan propia para dos consecuencias prácticas en el *hic et nunc* de la representación: por un lado, resume episodios de la *fabula* y proyecta otros, y se convierte en módulo recordatorio y organizador para los asistentes discontinuos; por otro, debido al mismo hecho de contener el fluido narrativo, acumula expectación y tiende a provocar curiosidad. En efecto, esta forma de manipulación perceptiva asume el referido *locus* de la inferiorización en su doble función de foco de identificación y estímulo de inminencia de acontecimiento del relato. En *Rudens*, a la *puella Ampelisca* se le hace expresar el típico parlamento del desequilibrio y del riesgo inminente en vv. 440 y ss.:

Amp. Quid sacerdoti me dicam hic demoratam tam diu?
ut etiam nunc misera timeo, ubi oculis intueor mare.
sed quid ego misera video procul in litore?
meum erum lenonem Siciliensemque hospitem,
quos periisse ambos misera censebam in mari.
iam illud mali plus nobis vivit quam ratae.

Amp. ¿Qué excusa le voy a poner a la sacerdotisa por haberme retrasado tanto tiempo? Ya está... Que todavía empiezo a temblar cuando contemplo el mar con mis ojos. Pero... ¿A quién veo yo, desgraciada de mí, allá lejos, en la orilla? A mi amo y señor, el rufián, y a su huésped, el de Sicilia, los mismos a los que yo, desgraciada, creía desaparecidos para siempre en el fondo del mar. Todavía está vivo... Esto es mucho peor de lo que habíamos calculado.

Ya antes en la *fabula*, la *puella Palaestra* (nacida “libre” pero sometida a esclavitud para regocijo de la anagnórisis final de la comedia), se arrastra desde el mar a causa del naufragio de la nave en la que viajaba y expone su soliloquio en la misma

¹⁶ Nos referimos a las hipótesis de las neurociencias, tal como lo formula Sofia (2015) respecto del “espacio de acción compartido”, una experiencia expectatorial de contagio somático que va más allá del mero estar frente a un escenario y que se sitúa en el territorio de una creencia (lúdica) constituyente de placer. Interviene en estas particulares maneras de vinculación escena/platea un sentimiento común, la empatía estética o *emfühlung*.

tesitura de la victimización indispensable para atraer la simpatía del público. Lo vemos en los vv. 185-220:

Pal. *Nimio hominum fortunae minus miserae memorantur,
*** experiundo iis datur acerbum.
*** hoc deo complacitumst, me hoc ornatu ornatam in incertas
regiones timidam eiectam.
hancine ego ad rem natam <esse me> miseram memorabo?
hancine ego partem capio ob pietatem praecipuam?
nam hoc mi haud laborist, laborem hunc potiri,
si erga parentem aut deos me impiavi;
sed id si parate curavi ut caverem,
tum hoc mi indecore, inique, inmodeste
datis, di; nam quid habebunt sibi signi impii posthac,
si ad hunc modum est innoxii honor apud vos?
nam me si sciam <in vos> fecisse aut parentis
sceleste, minus me miserer;
sed erile scelus me sollicitat, eius me impietas male habet.
is navem atque omnia perdidit in mari:
haec bonorum eius sunt reliquiae; etiam quae simul
vecta mecum in scaphast, excidit. ego nunc sola sum.
quae mihi si foret salva saltem, labor
lenior esset hic mi eius opera.
nunc quam spem aut opem aut consili quid capessam?
ita hic sola solis locis compotita sum.
hic saxa sunt, hic mare sonat,
neque quisquam homo mihi obviam venit.
* * *
hoc quod induta sum, summae opes oppido,
nec cibo nec loco tecta quo sim scio:
quae mihist spes, qua me vivere velim?
nec loci gnara sum, nec vidi aut hic fui.
saltem aliquem velim qui mihi ex his locis
aut viam aut semitam monstret, ita nunc
hac an illac eam, incerta sum consili;
nec prope usquam hic quidem cultum agrum conspikor.
algor, error, pavor, me omnia tenent.
haec parentes mei haud scitis miseri,
me nunc miseram esse ita uti sum.
libera ego prognata fui maxume, nequiquam fui.
nunc qui minus servio, quam si serva forem nata?
neque quicquam umquam illis profuit qui me sibi eduxerunt*

Pal. Por más que se hable de la suerte de los hombres, nunca se descubren todas sus desgracias. Experimentándolas se nos viene encima toda la amargura. Habrán quedado suficientemente satisfechos los dioses con esta, viéndome vestida de esta manera, arrojada a lugares desconocidos, sin saber lo que me espera. ¡Pobre de mí! ¿Me voy a acordar siempre de que yo he nacido para esta desventura? ¿Tengo que entender que alcancé mi salvación por mi evidente piedad? No me importaría tener que soportar esta pena, si hubiese cometido algún daño contra mis padres, contra los dioses, pero esto no lo he hecho nunca. ¡Es indigno, injusto y excesivo el castigo que me dan, dioses! De ahora en adelante, ¿cómo podrán ser reconocidos los impíos, si reservan semejante trato para los inocentes? Porque, si yo supiera que habría obrado mal contra mí o contra mis padres, jamás tendría compasión de mí.

Pero es el crimen de mi amo el que me atormenta, su impiedad, por la que soy castigada. Él, la nave y todas sus cosas perdió en el mar. Estos son los restos de sus bienes. Incluso mi compañera, la que iba en la barca conmigo, se ha perdido en medio de las olas. ¡Qué sola he quedado yo ahora! Si conmigo se hubiera salvado ella, al menos mi dolor se me haría más llevadero en su compañía. ¿Qué esperanza puedo tener yo ahora? ¿Qué amparo puedo implorar? ¿Qué consejo pedir? ¡Sola me he quedado aquí, de esta manera, y en estos solitarios lugares! ¡Ahí están los acantilados! Más allá veo el mar que me hace temblar. ¡Y nadie sale a mi encuentro! Solamente poseo todo cuanto llevo encima e ignoro dónde puedo encontrar alimentos, o un lugar que me sirva de cobijo. ¿Puedo tener alguna esperanza que me dé vigor para seguir viviendo? El lugar me es completamente desconocido; nunca había estado por aquí; pero si encontrara, al menos, a alguien que me sacara de acá... O que me pudiera señalar un camino o una senda. Ahora, en esta situación, yo no sé qué decisión voy a tomar. ¿Voy por acá o camino por aquel lado? Por otra parte, hasta este momento, en verdad, no alcanzo a divisar tierra alguna cultivada cerca de mí; el frío, la incertidumbre, un gran miedo... Todo me sobrecoge y me aterra. ¡Oh, mis padres míos queridos! ¡Ya sé que desconocen estas desventuras que ahora atormentan a su pobre hija que se siente arrepentida! Yo tuve la libertad desde mucho antes de nacer, pero inútilmente nací libre. Por ventura yo, en estos momentos, ¿soy más libre que si hubiera nacido esclava? Nunca sirvió de nada mi libertad para aquellos que me llevaron para su propio beneficio.

Asistimos, en este extenso parlamento, a un entramado de recursos que solo pueden explicarse desde el *hic et nunc* de la puesta en escena, es decir, desde una lógica de la *actio*, ya que el destino de varios de sus versos es el momento mismo de la confrontación convivial. En efecto, la verbalidad de la *persona* instauro el mundo visible en el momento de la *performance*: qué entorno debe construir en su imaginación el espectador, o sea, cuál es el dominio morfológico que debe revestir las conductas de los agentes de la *fictio*. En ese sentido, el desnudo tablado de los *ludi scaenici* no ofrecía volúmenes capaces de reproducir escenográficamente lugares, de manera que la oralidad instituía el universo espacial. Los “lugares desconocidos” –*incertas regiones*–, los “acantilados” y “más allá el mar que hace temblar” y “ninguna persona alrededor” –*hic saxa sunt, hic mare sonat, / neque quisquam homo mihi obviam venit*– son convencionalmente contruidos a partir del momento de la enunciación del pasaje, de la *pronuntiatio*, dado que hasta esa oportunidad la conformación del entorno no se ha desplegado materialmente.

Al respecto, en siglos posteriores Shakespeare “blanquea” y expone el recurso con su personaje “Coro” en el prólogo a *Enrique V*, en el que directamente apela a la imaginación de los espectadores, para establecer el pacto de visión de su teatralidad.¹⁷

¹⁷ El recurso configura un *locus* extendido en la tradición posterior, sobre todo en teatralidades que prescindían de tramoyas y maquinarias para la semiotización concreta de contextos ficcionales. En estas convenciones la reposición del universo semántico requiere de la colaboración espectral a los efectos

Si bien en dicha obra el contrato lúdico con el auditorio se manifiesta de un modo evidente, configuraba una modalidad de la especie dramática isabelina –y de la tradición del teatro latino antiguo– que consistía en construir ficción de manera cooperativa, sin grandes registros escenográficos ni de efectos como se conciben en las teatralidades de la actualidad occidental: el poder del lenguaje para cerrar la brecha entre signo y cosa resulta un recurso habitual del teatro.

En ese sentido, es también el discurso oral el que denomina y otorga función a trastos y objetos de la *scaena* que hasta el momento de la *actio* no ingresan a la relación con el público de modo fehaciente. Nos referimos a la mención de cómo debe “verse vestida” a la protagonista: “viéndome vestida de esta manera” –*me hoc ornatu ornatam*– y a los objetos posibles: “Estos son los restos de sus bienes” –*haec bonorum eius sunt reliquiae*–. La otra parte del discurso monologal obedece al canónico ordenamiento de los sucesos que integran la secuencia de la historia, para que el público acceda a esa información y a la insistente apelación a la inferiorización que resulta manifiesta en los vv. 189 (*me miseram*), 196 (*si ad hunc modum est innoxii honor apud vos?*), 201 (*ego nunc sola sum*), 204-205 (*nunc quam spem aut opem aut consili quid capessam? / ita hic sola solis locis compotita sum.*), 209 (*quae mihi spes, qua me vivere velim?*) y 215 (*algor, error, pavor, me omnia tenent*).

La otra víctima del naufragio, la ya mencionada *puella Ampelisca*, es también inmediatamente enunciadora de una tirada de versos que integra el módulo de autoconmiseración que prepara el encuentro entre ambas máscaras femeninas. Se trata de los vv. 220-228:

Amp. *Quid mihi meliust, quid magis in remst, quam a corpore vitam ut secludam?
ita male vivo atque ita mihi multae in pectore sunt curae exanimales.
ita res se habent: vitae hau parco, perdidi spem qua me oblectabam.
omnia iam circumcursavi atque omnibus latebris perreptavi
quaerere conservam, voce oculis auribus ut pervestigarem.
neque eam usquam invenio neque quo eam neque qua quaeram consultumst,
neque quem rogitem responsorem quemquam interea convenio,
neque magis solae terrae solae sunt quam haec loca atque hae regiones;
neque si vivit, eam viva umquam quin inveniam desistam.*

de la construcción signica de la ficción. Al respecto, resulta significativo el prólogo de *Enrique V* de William Shakespeare (circa 1599) en el que de un modo directo se establece el pacto de visión y las labores del espectador para la lectura escénica, lo que implica una distribución de roles que no sería ajena a los receptores del fenómeno isabelino. Cf. Shakespeare, W. (2005). *The Life of King Henry the Fifth*, Act I, Act I, Prologue, London: Oxford University Press.

Amp. ¿Qué es mejor para mí? ¿Qué viene más al caso que separar la vida de mi cuerpo? Tan mal vivo y tantas preocupaciones desalentadoras hay en mi pecho. Así están las cosas: no tengo consideración a la vida, he perdido la esperanza con la que me deleitaba. Ya he recorrido todo y he rondado por todos los escondrijos, buscando a mi compañera, con la voz, con los ojos y hasta con los oídos para intentar encontrarla. Y en ninguna parte la encuentro, y no está decidido cómo ni por dónde buscarla. Y mientras tanto no encuentro a un conocedor de respuestas a quien preguntarle; ni las tierras solitarias son más solitarias que estos lugares y que estas regiones. Y, si vive, en ningún momento voy a desistir de buscarla.

Mientras que claramente el personaje reitera el tópico de la desgracia, la desesperación, la inutilidad de vivir y de la desolación, se supone que ambos cuerpos se hallan en escena, a la vista de todos los espectadores, sin la mediación de obstáculos físicos que les impidan ser vistas. El *dictum* opera aquí como un habilitante absoluto de la relación visual y auditiva entre las entidades de ficción y clave del contrato de espectacularidad que el *convivium* respeta. En el caso de la detención del fluir de los acontecimientos que supone cada soliloquio, cada aparte –por ejemplo–, la interrupción de la trama crea la condición de detención dinámica necesaria para poder percibir la diferencia con las secciones “móviles”, es decir, aquellas que, con sus peripecias, provocan el avance de la *fabula*.

De acuerdo con estos presupuestos gestálticos (Arnheim, 2001), los sentidos del receptor deben afrontar las ambigüedades, siguiendo una relación jerárquica de dependencias. La organización espontánea del campo perceptual capta aquellos enunciados de *cunctatio* (o *digressio*, en algunos casos) como “fondo”, frente a la condición de “figura” (dinámica, pregnante) de los referidos a hechos que modifican la situación. Sin embargo, este aparente “descanso tenso” no haría más que acumular la tensión previa y predisponer al próximo movimiento en una proyección dinámica, al modo del *sats* de la Antropología Teatral o el *predigra* meyerholdiano.¹⁸

El tópico de la inferiorización de los personajes se presenta similar y puede encuadrarse en el principio básico de la teoría de la *Gestalt* denominado de “simplicidad”, por el cual se sostiene que todo esquema perceptual humano tiende a

¹⁸ En este término, ligado a “detención”, “demora”, “retraso” o “acumulación de fuerzas”, es factible visualizar un criterio que se formaliza en el siglo XX en las categorizaciones llevadas a cabo por Vsévolod Meyerhold. Puede traducirse como “prejuego” o “preactuación”. En la conversación posterior a la conferencia “El maestro Bubus y los problemas del espectáculo sobre una música” [1925], Meyerhold responde sobre el asunto ante una pregunta: “La preactuación es precisamente un trampolín. La mayoría de las veces es un momento de tensión que se descarga mediante la actuación. La actuación es una coda y la preactuación es la tensión que se acumula, crece y espera solución” (1972: 109). Asimismo, en “Actuación y preactuación” [1925] el director ruso explicita la índole del trabajo actoral: “El trabajo del actor consiste en una alternancia hábil y consciente de preactuación y actuación” (1972: 115).

presentar la configuración más simple que sea posible para los sentidos en las circunstancias dadas (Arnheim, 2001: 411). Del mismo modo, la tendencia a la “forma coherente” y a la “simetría” hallan su correlato en las canónicas reposiciones del cosmos cómico hacia el final de las obras. Es así como pueden leerse las exposiciones de riesgo, debilidad, desequilibrio y desventura de los personajes de Plauto: en tanto ostentación de un desequilibrio, resultan un esquema discursivo estimulador de restauración de aquel en la percepción expectatorial. La constancia de la forma estaría incidiendo para que el público sea afectado –por la reiteración del “peligro” en que se encuentra la *persona*– e influenciado para desear lo ausente que restituye lo inestable (en la ficción, un estado de mayor tranquilidad para el personaje). Aquí la tendencia perceptual –de acuerdo con las creencias de la teoría gestáltica– se sintetiza en la “reducción de las tensiones”. De allí, la experiencia del público se vería afectada por las sensaciones cenestésicas (Arnheim, 2001: 449) y puede producirse la eventual empatía entre los espectadores con los sujetos escénicos. En otras palabras, “el poder de un signo no necesariamente se agota en su carácter referencial” (States, 1987: 19).

4. A modo de conclusión provisoria

Dado este sucinto recorrido, formulamos la hipótesis de que, más allá de una relación estrecha entre la práctica espectacular y el texto que la respalda, la preocupación por el *convivium* y su supervivencia prosiguen sustentando los programas y fines de la escritura plautina. Un diagnóstico insoslayable del auditorio (el *decorum* de la retórica) se hace presente en las modalidades de la *dispositio* de la textualidad plautina. Puede conjeturarse que el diseño dramático responde a un pleno conocimiento del autor de los componentes materiales y relacionales de las regulaciones pragmáticas de la escena. La “tensión dirigida”, propósito de una dramaturgia en términos de Barba (2010) y en consonancia con las atribuciones aristotélicas, ciceronianas y de Quintiliano a la *dispositio* y a la *actio*, obedecería a una distribución orgánica y estratégica de los enunciados y a la precisión y finalidad de sus contenidos. Se trata de un diagrama de fuerzas construido por una textualidad dramática que debe abrir, estimular y mantener la percepción del público y, por ende, el *convivium*. Por ello, puede sostenerse que las secciones parlamentarias monologales plautinas contribuyen a ese proceso de manera directa. Este punto de vista conduce a analizar los textos como artefactos lingüísticos –*residua* de una adecuación a las condiciones de enunciación y muestras de la particular información pragmática del género, que se hacen presentes en

la superficie verbal— para producir las estrategias discursivas y *performances* teatrales desde criterios de conveniencia de la concreción de una credibilidad expectatorial, indispensable para el contrato de copresencia entre agentes escénicos y destinatarios.

Si la dramaturgia se entiende no solo como un tejido verbal que crea el efecto de una realidad ficcional, orientada a la composición de un relato en términos de trama, sino también como una sintaxis orgánica o dinámica, que orchestra o prescribe los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso y sensorial,¹⁹ estamos en condiciones de afirmar que la producción plautina puede ser leída como el embrión de un hecho retórico-teatral en el que el *decorum* —por el conocimiento que el sarsinate tiene de su audiencia— permite divergentes criterios de edición (*poíesis*) de los materiales verbales. Más allá de las “interferencias” que cada conjunto de lectores de la especialidad ha aportado diacrónicamente, en una opacidad inexorable, proponemos escudriñar ese objeto de estudio considerándolo una huella de operaciones pasadas, es decir, una textualidad que evidencia *residua* de adecuaciones preliminares a la recepción, a pesar de las sistematizaciones y entradas en convención a la que aquella ha sido sometida en cada perspectiva hermenéutica y filológica.

Por consiguiente, una teatralidad sometida a la presión de la supervivencia, en un convivio pleno de interrupciones como el de los *ludi scaenici*, necesita prever tácticas discursivas que religuen a los integrantes de la *cavea* y los estimulen permanentemente. Como parte del ejercicio de un oficio concreto de la praxis escénica, de *traductio* y de adaptación a las circunstancias de enunciación, Plauto elabora de manera programática conjuntos parlamentarios anclados con preeminencia en dispositivos retóricos. Así, la textualidad no responde literalmente a un pasaje de información proyectado solamente a la actividad cognitiva de la recepción, sino a una eventual provocación de efectos —sobre todo, estéticos— apoyados en cimientos de creencias del imaginario romano, tanto cultural —en general—, como literario y teatral —en particular—.

Los polos de la relación escena/platea, actuación/expectación, requieren una mutualidad, dado que no existe uno sin el otro. Esta necesidad conduce a una *poíesis* bifronte: por un lado, se atiende a efectos de sentido y, por otro, las condiciones de enunciación y consiguiente seducción y mantenimiento de la alteridad del interlocutor. Es allí en donde se puede vislumbrar una operación retórica (*captatio benevolentiae*) plena en términos de programa de captura perceptiva. Se trata, en todo caso, de visualizar, en la enunciación escénica plautina —sobre todo en las numerosas secciones

¹⁹ “La dramaturgia orgánica hace danzar cenestésicamente al espectador en su asiento” (Barba, 2010: 36).

monologales–, el desplazamiento del eje de la *diánoia* hacia el de la *aísthesis* de la *performance* embrionaria.

Bibliografía

Fuentes

- Lindsay, Wallace M. (ed. y not.) (1959). *T. Macci Plauti Comoediae*. T. I y II. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano.
- Radermacher, Ludwig (ed.) et Buchheit, Vinzenz (corr.) (1907). *M. Fabii Qvintiliani Iinstitutio oratoria*. Leipzig: Teubner.
- Shakespeare, William (2005). *The Life of King Henry the Fifth*. London: Oxford University Press.
- Sutton, Edward y Rackham. Harris (trads) (1996). *Cicero. On the orator*. Cambridge: Harvard University Press.

Estudios

- Arnheim, Rudolf (2001). *Arte y Percepción visual*. Madrid: Alianza.
- (1985). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barba, Eugenio (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Escenología.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología-UNAM.
- Grice, Paul (2001). *Aspects of reason*. Oxford: Clarendon Press
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Paso de Gato.
- Llarena i Xibillé, Monserrat (1994). *Personae plautinae. Aproximació a la tècnica teatral de Plaute*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994). *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meyerhold, Vsévolod (1979). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- (1972). *Textos teóricos. Vol. II*. Introducción y selección de J. A. Hormigón. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Pericot, Jordi (1999). “Incompliment informatiu i comunicació audiovisual”. *Formats. Revista de comunicació audiovisual*. 2: s/p.
- Pricco, Aldo Rubén (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Coedición Biblos/UNR Editora.
- Riquelme Otálora, José (1985). “Condiciones ambientales en los teatros de Plauto y Terencio”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, T XI, 14-15.
- Salabert, Pere (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.
- (1990). “La mirada en el vacío. Ensayos de estética y semiótica”. *Poetica et Analytica*. N.º 9. Aarhus Universitet: Almen Semiotik, 85-106.
- Sofia, Gabriel (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: Paso de gato-Artezb lai.
- States, Bert (1987). *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California.
- Stern, Daniel (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Oxford: Oxford University Press.



Colección Studia et Nugae



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Centro de Estudios Latinos
Prof. Beatriz Rabaza

UNR