

# VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel

---

**Departamento de Humanidades**

Universidad Nacional del Sur

30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015



EDITORIAL  
DE LA UNIVERSIDAD  
NACIONAL DEL SUR

---

VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel / Daiana Agesta... [et al.]; editado por Omar Chauvié ... [et al.]. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

**ISBN 978-987-655-222-6**

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Agesta, Daiana II. Chauvié, Omar, ed.

CDD 300.72

---



Editorial de la Universidad Nacional del Sur |  
Santiago del Estero 639 | B8000HZK Bahía Blanca | Argentina  
[www.ediuns.com.ar](http://www.ediuns.com.ar) | [ediuns@uns.edu.ar](mailto:ediuns@uns.edu.ar)  
Facebook: EdiUNS | Twitter: EditorialUNS



Libro  
Universitario  
Argentino

Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes n.º 11723 y 25446.

El contenido de los artículos es de exclusiva responsabilidad de los autores.

Queda hecho el depósito que establece la Ley n.º 11723.

Bahía Blanca, Argentina, julio de 2019.

© 2019, Ediuns.

**VI Jornadas de Investigación en Humanidades “Homenaje a Cecilia Borel”**  
**Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur**  
**30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015**

**Coordinación**  
Lic. Laura Orsi

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca.  
Declaradas de Interés Educativo por la provincia de Buenos Aires en la sesión del 4 de septiembre de 2015 Resolución n.º 1665/2015-, Expediente n.º 5801361392/15

**Autoridades**

**Universidad Nacional del Sur**

Rector: Dr. Mario Ricardo Sabbatini  
Vicerrectora: Mg. Claudia Patricia Legnini  
Secretario General de Ciencia y Tecnología: Dr. Sergio Vera  
Departamento de Humanidades  
Directora Decana: Lic. Silvia T. Álvarez  
Vicedecana: Lic. Laura Rodríguez  
Secretario Académico: Dr. Leandro Di Gresia  
Secretaria de Investigación, Posgrado y Formación Continua: Lic. Laura Orsi  
Secretario de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Diego Poggiese

**Comisión Organizadora**

Srta. Daiana Agesta  
Dra. Marcela Aguirrezabala  
Dr. Sebastián Alioto  
Lic. Carolina Baudriz  
Lic. Clarisa Borgani  
Prof. Lucas Brodersen  
Lic. Gonzalo Cabezas  
Dra. Rebeca Canclini  
Lic. Norma Crotti  
Srta. Victoria De Angelis

Lic. Mabel Díaz  
Dra. Marta Domínguez  
Srta. M. Bernarda Fernández Vita  
Srta. Ana Julieta García  
Srta. Florencia Garrido Larreguy  
Dra. M. Mercedes González Coll  
Mg. Laura Iriarte  
Sr. Lucio Emmanuel Martin  
Mg. Virginia Martin  
Esp. Andrea Montano  
Lic. Lorena Montero  
Psic. M. Andrea Negrete  
Srta. M. Belén Randazzo  
Dra. Diana Ribas  
Srta. Valentina Riganti  
Sr. Esteban Sánchez  
Mg. Viviana Sassi  
Lic. José Pablo Schmidt  
Dra. Marcela Tejerina  
Dra. Sandra Uicich  
Prof. Denise Vargas

### **Comisión Académica**

Dr. Sandro Abate (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Marcela Aguirrezabala (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Ana María Amar Sánchez (Universidad de California, Irvine)  
Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa)  
Dra. Adriana María Arpini (Universidad Nacional de Cuyo)  
Dr. Marcelo Auday (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Eduardo Azcuy Ameghino (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dr. Fernando Bahr (Universidad Nacional del Litoral – CONICET)  
Dra. M. Cecilia Barelli (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dr. Raúl Bernal Meza (Universidad del Centro de la Provincia de Bs. As.)  
Dr. Hugo Biagini (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)  
Dr. Lincoln Bizzozero (Universidad de La República, Uruguay)  
Dra. Mercedes Isabel Blanco (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Gustavo Bodanza (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Roberto Bustos Cara (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Mabel Cernadas (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Laura Cristina del Valle (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Eduardo Devés (Universidad de Santiago de Chile)  
Dra. Marta Domínguez (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Oscar Esquisabel (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)

Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)  
Dra. Ana Fernández Garay (Universidad Nacional de La Pampa – CONICET)  
Dra. Estela Fernández Nadal (Universidad Nacional de Cuyo – CONICET)  
Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Lidia Gambon (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Ricardo García (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Viviana Gastaldi (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario)  
Dra. Graciela Hernández (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Yolanda Hipperdinger (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Silvina Jensen (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dr. Juan Francisco Jimenez (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. María Mercedes González Coll (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. María Luisa La Fico Guzzo (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Javier Legris (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dra. Celina Lértora (Universidad del Salvador – CONICET)  
Dr. Fernando Lizárraga (Universidad Nacional del Comahue - CONICET)  
Dra. Elisa Lucarelli (Universidad de Buenos Aires)  
Mg. Ana María Malet (Universidad Nacional del Sur)  
Prof. Raúl Mandrini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)  
Dra. Stella Maris Martini (Universidad de Buenos Aires)  
Dr. Raúl Menghini (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Elda Monetti (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Rodrigo Moro (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Lidia Nacuzzi (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dr. Ricardo Pasolini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)  
Dr. Sergio Pastormerlo (Universidad Nacional de La Plata)  
Dra. Dina Picotti (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dr. Luis Porta (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)  
Dra. M. Alejandra Pupio (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Alicia Ramadori (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Silvia Ratto (Universidad de Buenos Aires)  
Dra. Diana Ribas (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Elizabeth Rigatuso (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Lic. Adriana Rodríguez (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Hernán Silva (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Marcela Tejerina (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Fernando Tohmé (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Fabiana Tolcachier (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Patricia Vallejos (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Irene Vasilachis (CEIL – CONICET)  
Dra. María Celia Vázquez (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Daniel Villar (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Emilio Zaina (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Ana María Zubieta (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Gabriela **Monti**

Pablo **Wohl**

Emilio **Zaina**

(Editores)

# **El teatro como acontecimiento, el espectador como protagonista**

**Volumen 5**

## Índice

La metateatralidad en la comedia <i>Cásina</i> de Plauto.....	270
<i>Irene Noralia D'Angelo</i>	
El cuerpo del que escribe.....	277
<i>Sebastián Huber</i>	
El Teatro Estable en el marco institucional de la Universidad Nacional del Sur.....	282
<i>Matías A. González</i>	
<i>3x3x3. El robo como vehículo de construcción dramatúrgica. La creación</i> <i>escénica en el seminario de dramaturgia de María Luz García.....</i>	<i>290</i>
<i>Martiniano Roa, Agustina Gómez Hoffmann</i>	
¿Qué metodología para qué teatro? O la pregunta por la dimensión humana en el quehacer teatral.....	296
<i>Florencia Sánchez</i>	
Revisiones y reflexiones acerca de la actualización de la tradición dramática clásica y su correlación con la práctica en el Teatro Estable del Departamento de Humanidades.....	301
<i>Franco Juárez, Anabel Tellechea</i>	
¿Quiénes y por qué iban a ver las comedias de Plauto?.....	305
<i>Emilio Zaina, Gabriela Monti</i>	

## ¿Quiénes y por qué iban a ver las comedias de Plauto?

Emilio Zaina

Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur

[ezaina@criba.edu.ar](mailto:ezaina@criba.edu.ar)

Gabriela Monti

Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur

[montigabriela@live.comm.ar](mailto:montigabriela@live.comm.ar)

La pregunta que se nos presenta como disparador surge del título de la mesa temática: el **teatro como acontecimiento**, único e irrepetible, y el **espectador como protagonista**, un personaje real toda vez que en las comedias de Plauto se cae la cuarta pared. La representación original de las comedias estaba destinada a un público tan amplio como diverso que asistía al teatro para convertirse en un participante activo del convivio. La crítica se ha dividido entre quienes atribuyen al público plautino un alto nivel de ignorancia y entre quienes le atribuyen un alto nivel cultural. En función de esto nos surgen algunos interrogantes ¿Cómo es posible explicar el enorme éxito de la comedia de Plauto? ¿En qué sentido esa comedia resultaba tan seductora para un público sumamente diverso? ¿En qué medida la superposición de sentidos que atraviesan el texto se volvía reconocible para el público?

La primera pregunta que nos interpela, ¿Cómo es posible explicar el enorme éxito de la comedia de Plauto?, necesariamente nos conduce a situar las representaciones plautinas en su contexto de producción. Si los griegos asociaban el teatro a Dionisos, los romanos no lo relacionaban con ningún dios en particular y dedicaban los *ludi scaenici* a diferentes dioses o emperadores deificados. La representación de las comedias se enmarcaba en estos festivales religiosos (*ludi*), y en la época de Plauto estos eran: *Ludi Romani* (en honor de Júpiter), *Ludi plebeii* (en honor de Júpiter Máximo), *Ludi Ceriales* (en honor de Ceres), *Ludi Apollinares* (en honor de Apolo), *Ludi Megalenses* (en honor de la Magna Mater Cibeles), *Ludi Florales* (en honor de Flora). Los *Ludi* no se ubicaban en el calendario azarosamente, sino que se encuadraban en un calendario religioso que indicaba los días fastos, dedicados a las actividades de carácter jurídico, legislativo, a los negocios públicos y a los comicios, y los días nefastos, consagrados a los dioses y dedicados por completo a la actividad religiosa. Al principio el número de días de los *ludi* oscilaba entre los 11 y los 17, pero en tiempos del imperio de Augusto ascendió a 43.

La comedia romana aparece, junto con los *munera gladiatoria*, como los dos acontecimientos de naturaleza popular que mayor cantidad de personas convocaban. En relación a la obra teatral en sí, ya en el año 240 a.C. se representa por primera vez en Roma una obra de la cual se desconocen sus características y cuyo texto y montaje se adjudica a Livio Andronico, uno de los primeros escritores en escribir *palliata*, tipo de comedia compuesta a partir de la Comedia Nueva Griega. Entre el grupo de escritores que cultivó este género en los primeros cincuenta años de la comedia latina encontramos a

Gneo Nevio, Plauto, Aquilio, Atilio, Licinio Imbrix, Trabea, Quinto Enio<sup>1</sup>. El número de autores es significativo y superior, dentro de ese límite de tiempo (240-190), a la cantidad de escritores de tragedia. Durante ese lapso se componen en Roma, según los aportes de Otto Ribbeck, 169 títulos de comedia frente a 37 obras trágicas (Cf. Pociña, 1991: 641). A partir de esta información, a la que se suman los comentarios en relación al enorme poder de convocatoria que tenía y la inexistencia de información acerca del fracaso de alguna puesta, el adjetivo *popular* para adjetivar al teatro plautino es una constante que se repite. Esclavos, libertos, ciudadanos, senadores, todos iban al teatro y participaban del acontecimiento teatral. En relación a ello, los *ludi* en general estaban atravesados por un ambiente saturnalesco que permitía, en una sociedad con relaciones jerárquicas rígidas, un relajamiento de dicha imposición. A pesar de que las *Saturnalia*, que se celebraban en diciembre, no incluyeron *ludi scaenici*, su ambiente de libertad e inversión influyó sobre los festivales de teatro romano.

Los autores oscilan entre adjudicar a los espectadores de la comedia un escasísimo nivel intelectual y/o hacerlos portadores de un altísimo nivel cultural. En relación a ello J.-P. Cèbe (1960: 101-106) señala que no había en Roma dos tipos de espectadores de la comedia, es decir, los eruditos y refinados por un lado, quienes supuestamente eran amantes también de la tragedia, y, por otro, los ignorantes y burdos, público exclusivo de la comedia. El auditorio era uno solo: las personas que asistían a los *ludi*, y ese auditorio tenía un gusto compartido de modo tal que la comedia los satisfacía a todos. Intentar medir la competencia de conocimiento de los espectadores es una variable inútil. Creemos que la pregunta más pertinente en este caso tiene que ver con qué tenían en particular las comedias de Plauto para resultar interesantes para todos, de modo tal de disolver la heterogeneidad del grupo que se volvía relativamente homogéneo en el convivio.

La trama de la comedia plautina, en general, no sorprende al espectador. Su característica sobresaliente es la fuerte tipificación del argumento, de las situaciones y de los personajes, de modo tal que existe una gran semejanza entre todas. Generalmente en la historia se presenta a los mismos personajes: el *senex*, el *adulescens*, la *matrona*, la *meretrix*, el *leno*, el *servus callidus*. La historia que se presenta se caracteriza por el enredo de situaciones que terminan con un final feliz, sin que haya lugar para el suspenso ni para nada nuevo. Sin embargo, esto no significa que las comedias de Plauto sean todos iguales, ya que dentro de esa línea argumental básica existen variantes notables, tantas que han suscitado a algunos teóricos a intentar una clasificación como, por ejemplo, la de Lejay (1925: 8), que propuso cuatro grupos bien diferenciados:

- Comedias de diversión final: *Casina*, *Persa*, *Bacchides*, *Pseudolus*, *Asinaria*, *Stichus*
- Comedias de intriga: *Mercator*, *Epidicus*, *Curculio*, *Mostellaria*, *Menaechmi*
- Comedias con pinturas morales: *Truculentus*, *Poenulus*, *Miles Gloriosus*, *Cistellaria*
- Comedias psicológicas: *Captivi*, *Trinummus*, *Rudens*, *Vidularia*, *Aulularia*, *Amphitruo*.

En el argumento por lo general se presenta a unos personajes que desconocen algo que otros personajes sí conocen, situación que se logra a través del engaño y que genera resoluciones particulares para cada uno. Pero mientras que algunos personajes están del lado de la ignorancia de los hechos reales que se presentan, el espectador los conoce porque desde el prólogo se les anticipa cuál será la resolución.

Si la comedia no sorprendía, si continuamente se rompía la ilusión del espectador cada vez que un personaje compartía determinada situación con el auditorio y lo hacía cómplice, o cuando se le hablaba directamente en el prólogo, o cuando se aludía a su situación de espectador, o si se lo colocaba como garante; si no sucedían muchas cosas sino que casi todo se contaba, si no había personajes nuevos, si el

<sup>1</sup> Cabe destacar que en época de Plauto, cuando la comedia palliata goza de una gran popularidad, aparece ya la comedia togata, que no tiene un antecedente griego.

final se anticipaba a través del prólogo y la historia ya se conocía, ¿qué pudo haber sido tan convocante para que un público tan diverso como amplio concurriera masivamente al espectáculo?

El público de la comedia participaba del convivio teatral y era parte también del espectáculo no solo porque asistía al teatro en sí o porque era mencionado en la pieza tal como dijimos anteriormente, sino porque iba, del mismo modo que iba a los *munera gladiatoria*, a disfrutar del entretenimiento. La risa, el provocarla, aparece como el motor de las situaciones que se presentan a lo largo de cada comedia. En sí, la propuesta siempre es cómica. En relación a ello, la risa responde a un interés social y el teatro era el lugar por excelencia para esto. La función de la risa es el cambio de humor, de modo tal que funciona como una catarsis para el espectador (Cf. González, 2002-2003: 79). La pregunta ahora se traslada al modo en que Plauto logró instalar la risa como denominador común en medio de la diversidad del auditorio. Creemos que la respuesta debemos buscarla en la multiplicidad de sentidos de los que se sirve el autor para lograr una comedia atractiva para muchos.

Si intentáramos clasificar la comicidad de Plauto en niveles, desde el más explícito, grosero, brutal, al más sutil, complejo, intelectual, tendríamos que detenernos en las influencias recibidas. Plauto no solo traduce los originales griegos, sino que tiene una fuerte influencia de la teatralidad vernácula, popular, preliteraria, improvisada y fuertemente tipificada por las máscaras que utilizaba y que provendría de la fabula o *farsa atellana*. La tradición ubica esta forma dramática en Atella, pequeño centro de la Campania, no distante de Capua. Esta forma estaba ligada a la improvisación de menos de media docena de máscaras fijas. Los personajes eran de proveniencia rústica o campesina, puestos en situaciones ridículas, vulgares, sensuales, obscenas (el viejo lujurioso, el esclavo, el parásito, el sabelotodo, etc). Los temas de las farsas, que eran improvisadas y de las que no han quedado testimonios escritos, eran de la vida cotidiana y las situaciones estaban estereotipadas. Pero la comedia de Plauto tiene no solo un sentido expuesto, proveniente de esta tradición que tiene que ver con el humor que está “más a la vista”, sino también otros niveles que se superponen y dan lugar a una comedia donde cupo, aunque quizá no simultáneamente, la risa de todos. Para ilustrar lo que mencionamos nos vamos a detener en la comedia *Miles gloriosus*, cuyo argumento podríamos resumir de la siguiente manera: Pirgopolinices, que es un soldado fanfarrón del que se burlan hasta los esclavos, rapta a Filocomasia, una joven prostituta ateniense (*is amabat meretricem... /et illa illum contra*, vv. 100-101) y se la lleva a Éfeso. Al mismo tiempo, este recibe de parte de un grupo de piratas (*praedones*, v. 118) a Palestrión, que era esclavo del joven ateniense Pleusicles, que estaba enamorado de Filocomasia. Pleusicles, avisado de la situación, viaja también a Éfeso para intentar recuperar a Filocomasia, y se hospeda en la casa de un amigo que vive en la casa contigua a la del militar. El esclavo diseña un agujero en la pared para que los enamorados puedan verse. Escéledro, uno de los esclavos del miles descubre a Filocomasia y Pleusicles besándose, pero ellos y Palestrión lo niegan y le hacen creer que ha llegado de Atenas la hermana gemela de Filocomasia y que supuestamente era la que se estaba besando con el joven. Con la complicidad de Periplectómeno, el viejo vecino del militar, Pleusicles y Palestrión tienden entonces una trampa al soldado, haciéndole creer que la mujer del vecino, que en realidad es una prostituta contratada, está enamorada de él, y le envía un anillo de regalo como prueba de su amor. Entonces Palestrión aconseja al militar que abandone a Filocomasia, que la deje marcharse a Atenas con su hermana gemela y que además le regale sus joyas para ganarse su perdón. Pleusicles finge ser un capitán que viene a buscar a Filocomasia de parte de su madre enferma. El militar libera a Palestrión en agradecimiento por sus servicios, y este se marcha con Pleusicles y Filocomasia, que se marcha apenada por tener que separarse del soldado. Cuando el soldado entra a casa del viejo, este lo retiene y lo acusa de adúltero, y hace que su cocinero lo azote hasta que Pirgopolinices promete no tomar represalias contra nadie por los azotes recibidos.

A lo largo de la comedia podemos observar distintos pasajes que tienen que ver con diversos horizontes de reconocimiento para la construcción de la situación cómica.

Si consideramos la primera escena del *Miles*, solo como un ejemplo entre otros, podríamos pensar que Pirgopolinices, el *miles gloriosus*, y Artotrogo, el parásito, se adelantan a escena como dos personajes de la *farsa atellana* y que sus máscaras grotescas, movimientos corporales, el modo de caminar, mover los pies, gestos y voces representan este primer nivel directo de comicidad. Es ese tipo de situación que provoca risa antes de escuchar o entender lo que se dice. En los parlamentos el parásito desarrolla un encomio de su amo que necesita escuchar todas las supuestas hazañas que ha realizado y que Artotrogo ha anotado para no perder la cuenta:

*Art. Memini: centum in Cilicia/et quinquaginta, centum in Scytholatronia, triginta Sardos, sexaginta Macedones/ sunt homines quos tu occidisti uno die./ 45 Pyrg. Quanta istaec hominum summast? Art. Septem milia.* (vv. 42-46) (Trad.: ciento cincuenta en Sicilia, cien en Escitolatronia, treinta sardos y sesenta macedonios son los hombres a los que mataste en un solo día/ Cuántos son en total?/ Siete mil).

El resultado no coincide con la cuenta pero no importa. El militar no lo corrige, las cuentas le cierran conforme a su soberbia para construir un pasado imaginario que no es más que una muestra de su baja autoestima alimentada por las adulaciones más absurdas. En los versos 58-64 se muestra esa misma soberbia en relación ya no a su perfil de miles sino como amante:

*amant ted omnes mulieres, neque iniuria./qui sis tam pulcher(...)* *Pyrg. Quid eae dixerunt tibi? /Art. Rogitabant: 'hicine Achilles est?' inquit mihi./'immo eius frater' inquam 'est'.* (Trad: Todas las mujeres están enamoradas de vos, y con razón, porque sos hermoso/y qué te dicen, /me preguntan ¿es Aquiles? Es el hermano de Aquiles les digo).

Toda la escena permite inferir que la disparidad entre lo que se dice y lo que nunca pasó o lo que no es, está a la vista. Todos pueden reconocer, aunque no pudieran realizar la operación de la suma, que eso no da siete mil, los gestos y los movimientos del parásito entendemos que muestran que la cuenta no cierra y que entre Aquiles y el *miles* la diferencia está clara, porque ya en los versos 19- 23 Artotrogo le había adelantado al público el carácter ficticio de su discurso:

*Art. Nihil hercle hoc quidemst/ praeut alia dicam—quae tu numquam feceris./ periuriorem hoc hominem si quis viderit/aut gloriarum pleniorum quam illic est,/me sibi habeto, ego me mancupio dabo;/nisi unum, epityrum estur insanum bene.* (Trad.: Eso es nada en relación a otras cosas que podría contar y que nunca realizaste (dice al público), si alguien vio alguna vez a un hombre más mentiroso y más fanfarrón que este, acá estoy, me entrego).

Sin embargo, este costado irracional del *miles*, que supuestamente se cree ese pasado legendario en el que aparece como un personaje más de la épica que de la comedia, al mismo tiempo tiene una parte racional. Luego de advertir como una desgracia el ser demasiado lindo (*Pyrg. Nimiast miseria nimis pulchrum esse hominem*, v. 68) de repente pasa a otro tema, la necesidad de dedicarse a la vida política:

*Pyrg. Videtur tempus esse, ut eamus ad forum,/ ut in tabellis quos consignavi hic heri/latrones, ibus denumerem stipendium./nam rex Seleucus me opere oravit maxumo,/ut sibi latrones*

*cogerem et conscriberem./ regi hunc diem mihi operam decretumst dare.* (Trad.: Me parece que es tiempo de ir al foro, para que les pague el sueldo a los mercenarios que anoté ayer en las tablitas, porque el rey Seleuco me pidió que los reclutara).

Este perfil racional choca abruptamente con el personaje que no cesaba de pedir adulación y genera un personaje tan dividido como disparatado: ya si todo o parte del auditorio podía reconocer esta dualidad casi del orden psicológico, la escena en general presenta un relieve cómico que no necesita de un público con alto nivel de conocimiento pero que si lo tiene o se encuentra presente en el convivio puede reconocer un sentido más, no el único ni el más importante, uno de los tantos que aparecen a lo largo de la comedia.

En este orden, podríamos dar otros ejemplos. En los versos 209-212 el personaje de Periplectómeno, refiriéndose al estado de Palestrión mientras urde el plan del engaño, dice:

*ecce autem aedificat: columnam mento suffigit suo. apage, non placet profecto mi illaec aedificatio;/nam os columnatum poetae esse indauidi barbaro,/cui bini custodes semper totis horis occubant.* (Trad.: y ahora construye: coloca su brazo como si fuera una columna debajo del mentón, sacalo, no me gusta esa edificación, porque sé que hay un poeta bárbaro (*barbarus*) con la misma postura que es custodiado durante todo el día y la noche por dos guardias).

La referencia se vuelve indirecta para quienes podían reconocer a ese poeta y directa para quienes no sabían que esa alusión podía estar relacionada con algo del afuera de la comedia. Plauto se refiere al poeta Nevio (261-201), contemporáneo suyo, autor de comedia, de tragedia y de un poema épico, *Poenicum bellum*, que fue expulsado de Roma y encarcelado por ofender con sus frases a los Metelos y al patriciado.

Esta multiplicidad de recursos destinados a lograr la risa del espectador podían no ser percibidos o comprendidos por todos al mismo tiempo. Quizá algunos espectadores se perdían algo y otros, otras cosas. Pero indudablemente la comedia resultó sumamente atractiva para todos, de modo tal que el humor que se producía tenía un efecto inclusivo porque todos podían divertirse, tanto los senadores como los esclavos. En la risa que la obra lograba instalar se aletargaban las diferencias que una vez terminados los juegos regían la vida de los romanos.

## Bibliografía

- Cèbe, J. P. (1960). “Le niveau culturel du public plautinien”, *REL*, n.º 38, Chalmers, pp. 101-106.
- González Vázquez, C. (2002-2003). “Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina”, *Minerva*, n.º 16, pp. 77-86.
- Lejay, P. (1925). *Plaute*, Paris, s/e.
- Pociña, A. (1991). “Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a.C.”, *Excerpta philológica*, vol. 1, n.º 2, pp. 637-648.