



## **Comicidad, humor y performance en Terencio**

**Enzo Diolaiti y Marcela A. Suárez  
(Comps.)**



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



## **Comicidad, humor y performance en Terencio**

---





# Comicidad, humor y performance en Terencio

Enzo Diolaiti y Marcela A. Suárez  
(Comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Subsecretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González
Vicedecana Graciela Morgade	Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobarí
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretario Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Dirección de Imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	
Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

---

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Este libro ha sido sometido a un proceso de revisión por pares.

Imagen de tapa: Escena de teatro de comedia de la obra "Andria" de Terencio (Publius Terentius Afer) (185-159 a.C.), relieve de Pompeya, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Comicidad, humor y performance en Terencio / Marcela Alejandra Suárez ... [et al.] ; compilación de Marcela A. Suárez ; Enzo Diolaiti. - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2024.

180 p.; 14 x 21 cm (Saberes)

ISBN 978-987-8363-67-7

1. Humor. 2. Discursos. 3. Antigüedad Clásica. I. Suárez, Marcela Alejandra, comp. II. Diolaiti, Enzo, comp.  
CDD 792.23

# Índice

<b>Agradecimientos</b>	7
<b>Palabras liminares</b> <i>Marcela A. Suárez</i>	9
<b>Intersticio. Aproximaciones a las prácticas del humor en la antigüedad</b> <i>Enzo Diolaiti</i>	15

## Capítulos

---

<b>Crítica social y reflexión metaliteraria: la función cómica de la parodia terenciana</b> <i>Mariana V. Breijo</i>	27
<b><i>Ethos</i>, identidad y comicidad en la configuración discursiva de Quéreas (Ter. Eu. 539-614)</b> <i>Soledad Correa</i>	61
<b>El proyecto estético de Terencio: del <i>prologus</i> a la <i>fabula</i> o la <i>fabula</i> dentro del <i>prologus</i></b> <i>Enzo Diolaiti</i>	85

<b>Proverbio, alegoría, <i>fabula</i>: formas diversas de narrar y hacer reír. El caso de Ter. <i>Eu.</i> 426 y <i>Ad.</i> 537</b>	109
<i>Violeta Palacios</i>	
<b>El atractivo cómico de <i>Hecyra</i></b>	127
<i>Marcela A. Suárez</i>	
<b>Ediciones</b>	151
<b>Comentario</b>	151
<b>Traducciones</b>	151
<b><i>Instrumenta studiorum</i></b>	152
<b>Bibliografía citada</b>	153
<b><i>Index locorum</i></b>	167

## Agradecimientos

Los trabajos reunidos en este volumen, titulado *Comicidad, humor y performance en Terencio*, son el fruto de la labor realizada en el marco del proyecto trienal PICT 2014 “La comicidad en Terencio: una relectura a la luz de la dimensión performativa” (código 1226). Cabe destacar que nuestras metas hubiesen sido inalcanzables sin el apoyo de las instituciones y las personas que nos acompañaron a lo largo de tantos meses de esfuerzo y dedicación. Agradecemos, pues, a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, por haber confiado en nuestro equipo de investigadores y habernos otorgado un importante subsidio que nos permitió adquirir bibliografía y equipamiento necesarios para encarar nuestra tarea. A nuestros colegas que, en los foros de investigación y en los encuentros académicos en los que tuvimos ocasión de participar, alentaron nuestra iniciativa. Y, sobre todo, a Terencio, nuestro africano, por su inefable humor y su sorprendente comicidad...



## Palabras liminares

Marcela A. Suárez

Durante mucho tiempo, la crítica ha estudiado la obra de Terencio a partir de sus similitudes y diferencias con la de Plauto, relegando a aquel a un segundo plano en los estudios sobre comedia *palliata*. En este marco, el análisis de las comedias del africano se ha centrado en la utilización que el dramaturgo ha hecho de los hipotextos griegos (Ludwig, 1968) y los conflictos humanos que ellas ponen en escena (Cupaiuolo, 1991). En este sentido, su obra ha sido caracterizada como un teatro serio y moral, a cuyos personajes se les asignan características humanas claramente reconocibles que representarían valores sociales identificables en la Roma del siglo II a. C., aunque siempre en una atmósfera griega, no romanizada; por el contrario, Plauto presenta personajes visiblemente burlescos y superficiales en sus rasgos humanos, con elementos más claramente romanos y anclados en la cultura local (Duckworth, 1952). Como resultado, la crítica ha establecido una oposición entre los autores en función de la finalidad buscada por sus textos: Plauto utiliza una serie de recursos humorísticos para desencadenar la risa de los espectadores, mientras que Terencio ofrece

una producción más mesurada con la intención de mover al público a una cierta reflexión filosófico-moral (Riquelme Otálora: 1995).

A partir de 1980 se han publicado distintos estudios que abren un nuevo panorama al abordar la obra de Terencio en sí misma. Entre ellos, encontramos algunos comentarios acompañados de traducciones (Barsby, 1999; Brothers, 2000; Gratwick, 1999; Ireland, 1990). Asimismo, se ha evidenciado un interés por las obras del africano en relación con su contexto socio-histórico (Goldberg, 1986; Gruen, 1992; Leigh, 2004), su vínculo con el teatro romano y sus tradiciones, y el diálogo con los hipotextos griegos (Lefevre, 1994, 1999, 2003, 2008). Otras publicaciones han analizado el rol de las mujeres (Dutsch, 2008; Rosivach, 1998), aspectos jurídicos (Scafuro, 1997) y el lenguaje de Terencio (Karakasis, 2005). Por último, también han salido a la luz compilaciones que profundizan distintas aristas de la obra, tales como la caracterización de las máscaras, la definición de la poética terenciana, su pervivencia en el teatro contemporáneo, entre otras (Pociña; Rabaza; Silva, 2006; Kruschwitz; Ehlers; Felgentreu, 2007; Augoustakis; Traill, 2013). Sin embargo, este abanico de estudios críticos no ha superado realmente aquella postura que sostiene la idea de que en el *corpus* terenciano la comicidad y el humor brillan por su ausencia. Ahora bien, tal concepción presenta algunos aspectos discutibles que merecen ser revisados.

Si tenemos en cuenta el hecho de que el teatro de Terencio está inscripto en el ritual y el juego (*ludus*) en el marco de festividades religiosas organizadas por el estado, pensar en una *palliata* desvinculada de su contexto sociohistórico, que no sea verdaderamente cómica y no responda a las expectativas del público, parece poco probable (Dupont; Letessier, 2011; Starks, 2013). Es importante destacar que la comicidad y el humor, en donde se encuentra “el significado de

la risa en el teatro, que lo es todo en la comedia” (González Vázquez, 2002-2003: 80), son los elementos constitutivos de la relación *scaena/cauea*, los vehículos de conexión entre el actor y el público, entre la puesta en escena y la recepción del espectáculo (González Vázquez, 2002-2003: 77). Las nuevas perspectivas críticas han comenzado a revisar estas vinculaciones y conexiones poniendo el énfasis en ciertos juegos verbales y metateatrales, por medio de los cuales el africano crea una comicidad que brinda coherencia y ritmo a sus comedias (Knorr, 2007; Faure-Ribreau, 2012; Vincent, 2013). En este sentido, conviene subrayar además que el análisis o la lectura de la comedia terenciana no pueden anclarse en el texto literario exclusivamente, sino que deben tomar en consideración la dimensión performativa. Esto supone abordar el *corpus* a partir del examen de su contexto de representación y de las convenciones propias de la comedia, que Terencio maneja con absoluta conciencia tal como se verifica en el prólogo de *Eunuchus* (vv. 35-41).

El presente volumen reúne, pues, un conjunto de trabajos que profundizan el tema de la comicidad, el humor y la performance en Terencio, a partir de los cuales ha sido posible reubicar al africano dentro de la tradición de la comedia romana, en la línea de la que Plauto siempre ha resultado ser el autor más destacado.

En el capítulo “Crítica social y reflexión metaliteraria: la función cómica de la parodia terenciana”, Mariana Breijo aborda el análisis del monólogo del parásito Gnatón como un discurso paródico complejo que pone en evidencia las distintas dimensiones en las que la comicidad terenciana se manifiesta: por un lado, como parodia de los discursos filosófico-sofistas que, aplicados al modo de vida parasitario redundan en una crítica social tanto hacia éstos como a quienes los siguen; por otro, como parodia metateatral que explicita el proceso metapoético del autor y encuentra su réplica en el

interior de la comedia cuando luego, en paralelo, esos mismos personajes presentan una comedia dentro de la comedia. Gnatón como poeta y actor monta una escena para engañar al soldado y actúa de acuerdo con sus propios preceptos morales y poéticos. De este modo, la parodia se constituye en procedimiento privilegiado de la comicidad terenciana al combinar la crítica social y la reflexión metateatral.

Soledad Correa, en “*Ethos*, identidad y comicidad en la configuración discursiva de Quéreas (Ter. *Eu.* 539-614)”, procura mostrar cómo en la narración que Quéreas hace a Antifón sobre la violación de Pánfila los mecanismos de la comicidad se apoyan fuertemente en el desajuste entre su *ethos* previo y su *ethos* discursivo, esto es, la imagen de sí que Quéreas construye en su discurso. Asimismo, en esta cómica incongruencia en la configuración discursiva de Quéreas con respecto a lo que el código marca como prototípico para un *adulescens* de *palliata*, el disfraz (*ornatus*) que posibilita el travestismo desempeña un papel esencial. Es decir, a la variación cómica de que el *ethos* discursivo de Quéreas no se ajuste a su *ethos* previo hay que agregar un elemento que refuerza la comicidad del pasaje, que no es otro que el hecho de que el discurso del *adulescens* entra en colisión con su apariencia, en tanto existe un desfase entre sus fanfarronadas viriles y su disfraz de eunuco. Esto produce como resultado una escena visualmente contradictoria, cómicamente desajustada que, sin duda, debe de haber sido de particular agrado para la audiencia original.

Por su parte, en “El proyecto estético de Terencio: del *prologus* a la *fabula* o la *fabula* dentro del *prologus*”, Enzo Diolaiti se propone abordar los componentes metaliterarios de los prólogos terencianos no solo como primera nota de variación respecto del código llevada a cabo por el comediógrafo, sino también como dispositivo de control exegético que marca el modo como ha de interpretarse la pieza que será

representada. De esta manera, *prologus* y *fabula*, aunque tramos textuales de diferente espesor, forman parte de un mismo proceso semiótico, de un mismo proyecto estético que los comprende. En este orden de cosas, ciertos significados, estructuras escénicas, lexemas clave y determinados roles teatrales conectan uno y otra en un *continuum* de sentido que refrenda los vasos comunicantes entre ambas partes. El autor de este capítulo se propone, en la misma línea, revelar los mecanismos de comicidad de los *prologi* en virtud de la maquinaria retórica puesta en funcionamiento que ficcionaliza (o ‘de-realiza’) una situación forense-judicial. Finalmente, se sostiene que estos procedimientos elaborados por Terencio no están orientados en otra dirección que no sea la de encontrar el propio espacio del autor dentro del campo literario romano.

En el capítulo “Proverbio, alegoría, *fabula*: formas diversas de narrar y hacer reír. El caso de Ter. *Eu.* 426 y *Ad.* 537”, Violeta Palacios trabaja el aspecto metafórico de los proverbios que permite, a través de la dimensión denominativa que les es propia, remitir a un concepto general, relativamente fijo, compartido por una comunidad lingüística. En ciertos proverbios metafóricos es posible identificar un germen narrativo, aunque expuesto de forma muy condensada. A pesar de que analizar proverbios en lenguas que no son la propia y, más aún en una antigua, presenta diversos problemas de interpretación, la autora se propone descubrir en dos proverbios de Terencio, *Eu.* 426 y *Ad.* 537, estas formas narrativas que están implícitas. Para ello incorpora el comentario de Donato a estos pasajes y toma su lectura como puntapié inicial para su análisis. Este abordaje a la interpretación de los proverbios permite concluir que, lejos de contribuir a un tono moralizante o intención didáctica por parte del africano, estos enunciados son fuente de humor en el contexto cómico en el que son utilizados.

Partiendo de la hipótesis de que *Hecyra* representa el pico máximo de reinterpretación de las convenciones, hecho que lleva a la audiencia a revisar necesariamente su experiencia cómica, Marcela A. Suárez en “El atractivo cómico de *Hecyra*”, se detiene en las escenas 3.3, 2.1 y 4.1 a cargo del *adulescens*, los *senes* y las *matronas*, y en los procedimientos cómicos que se vinculan con los aspectos performativos y permiten sostener la relación *scaena/cavea*. A lo largo de este recorrido, la autora destaca la imitación de un personaje por medio de su propia *oratio*, la repetición e inversión de escenas, rutinas y módulos, la repetición de monólogos y la subversión de convenciones y roles. La comicidad de estas escenas se activa entonces a partir de la parodia del ‘discurso dentro del discurso’, la repetición, la inversión y el metateatro, procedimientos clave que no solo resultan un vehículo de conexión entre el actor y los espectadores, sino que, además, revelan la intersección entre lenguaje y *performance*, y reflejan los rasgos más atractivos de esta comedia.

La idea de lo cómico es, en palabras de González Vázquez (2002-2003:81), “individual y a la vez universal. Individual porque cada autor la desarrolla de una manera peculiar que encaja de mejor o peor forma en los gustos del público; [...]. Universal porque esos parámetros se mantienen con total vigencia con el paso de los siglos”. Aquí está, pues, Terencio, individual y universal. Y aquí, en este proceso, también estamos nosotros apropiándonos del favor de nuestros lectores e intentando ganarnos el aplauso junto con él...

*Vos valete et plaudite!*

# Intersticio. Aproximaciones a las prácticas del humor en la antigüedad

Enzo Diolaiti

Manifestación somática,<sup>1</sup> a la vez que cognitiva, la risa ha sido –luego del quiebre de la modernidad– objeto de estudio en diversas disciplinas del campo de las humanidades: desde un enfoque psicoanalítico, antropológico, sociológico o lingüístico-literario, los teóricos han arrojado variadas interpretaciones vinculadas con los móviles de la comicidad, las situaciones o las expresiones que mueven a la risa. Insoslayables resultan, pues, los aportes de Sigmund Freud en su célebre ensayo *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusstem*, donde puede leerse, en primer lugar, un cuidadoso estado del arte acerca del chiste –entendido allí

---

1 En el *Traité du ris*, el médico francés del siglo XVI Laurent Joubert describe diversas manifestaciones somáticas de la risa: cuenta, por ejemplo, cómo se mueve el diafragma cuando nos reímos, cómo se vinculan el cerebro, el corazón y el hígado en el fenómeno de la risa, y otras cuestiones incluso escatológicas. Pero de un modo muy interesante, al comienzo de su tratado, ofrece una división de lo que él llama 'potencias del alma' –podríamos decir 'facultades' o 'partes'. Según Joubert (2015:52), los médicos dividen el alma en tres (animal, vital y natural), cada una con una sede distinta en nuestro cuerpo; mientras que los filósofos señalan otras (la vegetativa, la sensitiva, la deseante, la motriz y la intelectiva). En esta tercera facultad, la deseante, también la llamada apetitiva, el autor ubica la risa.

como “una subclase de comicidad” (Freud, 2014:173)– que recorre las ideas de sus antecesores (Visher, Fischer y Lipps); de ellos extrae los siguientes lineamientos a los que recurre en más de una ocasión a lo largo de su trabajo:

Los ya resumidos criterios de los autores para definir el chiste y sus propiedades –la actividad, la referencia al contenido de nuestro pensar, el carácter de juicio que juega, el apareamiento de lo desemejante, el contraste de la representación, el ‘sentido en lo sin sentido’, la sucesión de desconcierto e iluminación, la rebusca de lo escondido y el particular tipo de brevedad del chiste– se nos presentan a primera vista tan certeros y tan fáciles de demostrar con ejemplos que en manera alguna corremos el peligro de subestimar el valor de estas intelecciones; pero se trata de unos *disjecta membra* que nos gustaría ver ensamblados en un todo orgánico (Freud, 2014:16).

Ese todo orgánico tiene que ver, desde la óptica psicoanalítica, con elucidar los mecanismos de placer que operan en los dos sistemas de clasificación del chiste independientes que Freud propone: en cuanto a la materia del chiste, el autor distingue entre ‘chiste de palabra’ y ‘chiste de pensamiento’; por su tendencia o finalidad, opone ‘chiste tendencioso’ a ‘chiste ingenuo’.<sup>2</sup> Ahora bien, a la hora de profundizar en la dimensión analítica, el autor rastrea los puntos de contacto entre los procesos del sueño y los involucrados en el funcionamiento del inconsciente frente a un chiste. Por ejemplo, señala que la brevedad constituye un rasgo saliente del chiste y que ese efecto de condensación localizado en el inconsciente también corresponde al

---

2 Cfr. Freud (2014:85-89).

sueño.<sup>3</sup> Formación del inconsciente, la realización del chiste no es sino la liberación de la represión que vehiculiza el goce. B. Cassin, apuntémoslo, llega a una formulación a un tiempo provocadora y sagaz para pensar el lugar del chiste en la teoría psicoanalítica: “entre todas las definiciones del chiste recogidas por él [Freud], la de ‘sentido en el sinsentido’, que es recurrente, reviste a su juicio una importancia singular: en nuestra opinión, esa fórmula podría definir el proyecto freudiano en su totalidad” (Cassin, 2008:204).

Sobre la base del estudio freudiano, pero desde el campo específico de la teoría literaria, Tzvetan Todorov le dedica un interesante capítulo al estudio (no sistemático) del chiste en *Los géneros del discurso*. Con la premisa de que todo chiste encierra un doble sentido, el autor belga distingue, entonces, dos operaciones fundamentales en la producción del chiste. Por un lado, la ‘figuración’, esto es, el procedimiento por el cual el receptor, motivado por el interés que le suscita el contenido del chiste, busca una nueva interpretación del enunciado no literal. Destaca como figura sobresaliente la ‘contradicción’ en estos términos: “cualquiera sea la forma de la contradicción, su efecto siempre es semejante: conduce al auditor a rechazar el sentido superficial y a buscar un segundo sentido” (Todorov, 2012:398). Por otro lado, y de manera supletoria al anterior, postula el proceso de ‘simbolización’ en virtud del cual se infiere el sentido segundo a partir del primero. Puntualiza: “estos dos sentidos jamás se ubican en el mismo plano, sino que uno se presenta como un sentido dado y evidente, mientras que el otro, el sentido nuevo, se sobreimprime a él, para dominarlo una vez terminada la interpretación” (Todorov, 2012:398).

---

3 Cfr. Freud (2014:161).

Desde el campo de la filosofía, no puede obviarse el ensayo de Henri Bergson *La risa* que aborda diversas dimensiones de la comicidad entendida esta como “algo vivo” –percepción que lo aparta de ofrecer una definición única y tranquilizadora–: situaciones cotidianas, el aspecto físico (y los gestos y ademanes), los recursos o procedimientos que le son propios (como la repetición, la inversión, el engaño).

Por otro lado, la lingüística ha tomado el fenómeno del humor como objeto de estudio, prueba de ello es el canónico manual de Salvatore Attardo *Linguistic Theories of Humor*, que ofrece una visión anclada de manera ecléctica en las principales corrientes lingüísticas del siglo XX. Pero subrayemos un aspecto, que juzgamos central, apuntado por el propio Attardo en relación con los modos de pensar y de teorizar el humor:

With the modern separation of literary and philosophical thought that began with the Enlightenment, this unity of concerns was lost. After the Renaissance begins the modern division of science in (academic) branches. The theories of humor that appeared in the next centuries were elaborated within the framework of a single discipline; they were philosophical, sociological, physiological, literary, or psychological. (Attardo, 1994:45).

Entonces, si bien las perspectivas teóricas mencionadas –sin la pretensión de agotarlas todas– dan cuenta de una manera de pensar y de decir el humor, muestran lo que Foucault denomina una ‘discontinuidad’ en la historia de las ideas o del pensamiento que, según la época, constituyen determinadas ‘formaciones discursivas’. Dicho de otra manera, frente a un mismo objeto, advertimos una variedad de conceptos, de terminología, de modalidades de

enunciación, de elecciones temáticas –variables todas estas involucradas en la generación de discursos.<sup>4</sup>

Dicho lo cual, el propósito de esta aproximación, que muy lejos está de reponer la vasta biblioteca sobre el tema, consiste en ofrecer un recorrido a través de las diversas prácticas del humor en el mundo antiguo (desde los sofistas hasta Quintiliano) para advertir, cuanto menos en parte, la sincronía o asincronía entre teoría y praxis cuando de comicidad hablamos. Antes de comenzar, dos notas terminológicas: (1) utilizaremos la denominación ‘prácticas del humor’ en el sentido también foucaultiano de ‘prácticas discursivas del humor’, esto es, discursos que son, a su vez, *práxeis* porque constituyen un saber localizado en un tiempo y espacio; (2) téngase en cuenta que el término ‘humor’ proviene del lat. *ūmor* (‘líquido’, ‘humores del cuerpo humano’)<sup>5</sup> y que, sobre esta base, se ha teorizado mucho en la antigüedad y en el medioevo acerca de la relación entre los fluidos del cuerpo (y, en particular, la bilis) y los estados (contradictorios) del ánimo.<sup>6</sup>

## Filosofía y comicidad

En Platón, encontramos dos valoraciones negativas en el *Filebo* y en la *República*. Curiosamente, así como ocurre con la poesía y con la retórica, las cuales, por una parte, desdén, y, por otra, aprovecha de un modo excelso, la risa parece recibir un tratamiento similar. Por un lado, en el *Filebo*, la risa es un placer que mezcla también dolor (*Philebus* 50a-b). Allí Platón compara lo risible con la

---

4 Cfr. Foucault (2002:50-64).

5 Cfr. Corominas; Pascual (s.v. húmedo).

6 Para una presentación sucinta acerca de concepciones hipocráticas del humor, cfr. Suárez (2013:24-25).

experiencia de rascarse para aliviar una picazón del cuerpo. En este caso, la sensación es mixta, por cuanto se experimenta simultáneamente malestar por la picazón y placer al rascarse. Análogamente, lo cómico genera un sentimiento mixto en el alma, en el que se funden el placer y el dolor. En principio, y en tanto exceso, la risa debe ser controlada y limitada por la razón en pos de alcanzar la *eudaimonía*.<sup>7</sup> Por el otro, en la *República* (606c), y en el marco de la argumentación a favor de la expulsión de la poesía mimética de los límites de la *pólis*, sugiere que la propulsión a la risa, asociada con la parte irracional del alma, debe ser reprimida para no parecer un payaso (*gelōtopoiós*). Ahora bien, ocurre que –y esto es característico de los movimientos paradójicos del filósofo– hará un uso particular de la risa en sus diálogos. Por ejemplo, en el *Fedro*, Sócrates expone una concepción de *éros* en su primer discurso y una bien distinta en el segundo, la risa aparecerá de un modo sutil en este diálogo asociada con los vaivenes de la seducción socrática y con los modos de escalonar el discurso hacia la verdad. En esta línea de sentido, la risa funciona como una instancia de la seducción; y la seducción, de la persuasión. Al respecto, Marcelo Boeri (2018:203) sostiene:

Platón, teniendo a la vista el recurso sofístico de intentar neutralizar el poder de un argumento (ante la imposibilidad de refutar dicho argumento) a través de la burla, reformula el valor de la broma, el chiste o incluso la burla para intentar modificar la creencia de un interlocutor, especialmente cuando el interlocutor obstinadamente se rehúsa a admitir el poder de un argumento mejor.

---

7 Cfr. Torres Morales (2018: 172).

Si nos detenemos en las reflexiones teóricas de los antiguos sobre el fenómeno de la comicidad, la definición aristotélica de comedia por oposición a la tragedia parece un punto de partida obligatorio:

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὡσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μόντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνιον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. (1449a32-37)

La comedia es, como dijimos, imitación de hombres inferiores, aunque no en toda forma de maldad, sino en la especie de lo feo que es lo risible. Pues lo risible es una forma de error y fealdad que no causa dolor ni destrucción; un ejemplo inmediato es la máscara cómica: algo feo y desfigurado, y sin dolor.<sup>8</sup>

Anotemos algunas ideas: en primer lugar, hay que distinguir ‘comedia’ en tanto subgénero dramático de ‘comicidad’ y ‘humor’, nociones emparentadas, pero que, *stricto sensu*, presentan matices que hacen que las utilicemos de modo distinto. En segundo lugar, la asociación directa entre la fealdad y la risa, algo que sobrevolará a lo largo de la antigüedad. Poco más, a decir verdad, aporta Aristóteles en esta obra, habida cuenta de la subvaloración que le confiere a la comedia. De cuño probablemente aristotélico, el *Tractatus Coisilianus*, códice anónimo sobre la comedia y el humor publicado recién en 1839, recoge ideas similares y evidencia una continuidad de pensamiento en esa misma línea que opone lo elevado y serio de la tragedia frente lo risible

---

8 Traducción de E. Sinnott (2009).

y cotidiano de la comedia. Incluso se retoma en este tratado la concepción de la obra cómica como incompleta o defectuosa frente a la completitud y majestuosidad de la trágica.<sup>9</sup>

En su *Retórica*, el estagirita dedica un breve apartado a tratar la cuestión de lo ridículo (*i.e.* lo risible) en relación con la argumentación y, en particular, con el uso de la interrogación en el discurso:

περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ τινα δοκεῖ χρήσιν ἔχειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλῳτι τὸν δὲ γέλῳτα σπουδῆ, ὀρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ δ' οὐ, ὅπως τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήψεται. ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου. (1419b3-9)

A propósito del ridículo, dado que parece tener alguna utilidad en los debates y que conviene –como decía Gorgias, que en esto hablaba rectamente– “echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa y su risa por medio de la seriedad”, se han estudiado ya en la *Poética* cuántas son sus especies, de las cuales unas son ajustadas al hombre libre y otras no, de modo que de ellas podrá tomar el orador las que, a su vez, se le ajusten mejor a él. La ironía es más propia de un hombre libre que la chocarrería (*bomolochía*), porque el irónico busca reírse él mismo y el chocarrero que se rían los demás.<sup>10</sup>

De lo anterior, se desprenden, por un lado, la pertinencia de la risa en el ejercicio de la oratoria en sintonía con la

---

9 Cfr. Fernández (2005-2006).

10 Traducción de Quintín Racionero (2005).

referencia explícita a Gorgias (que, por cierto, recuerda el final del *Encomio de Helena* donde el sofista reconoce su discurso como un juego [*paígnion*]), y, por el otro, la identificación de la ironía como procedimiento cómico por excelencia, en tanto supone la contradicción entre dos planos de significación (el denotativo y el connotativo), gesto solidario con las concepciones de comicidad comentadas al inicio de este recorrido.

## Retórica y comicidad

ut enim in vita sic in oratione nihil est difficilius  
quam quid deceat videre. Πρέπον appellat  
hoc Graeci, nos dicamus sane decorum.

(Cic.Or.70.6-9)

Con la profundización del sistema político republicano, el humor ingresa a la esfera pública para convertirse en un elemento decisivo de los dispositivos persuasivos subyacentes a los discursos políticos. Las consecuencias de ello son abordadas por Anthony Corbeill en *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic* donde rastrea las prácticas del humor apoyadas en aspectos (o deformidades) físicos del rival objeto de la invectiva, en el uso de los nombres y en los patrones culturales como la *mollitia* en tanto reguladores de conducta en función de cómo se supone debe actuar un *vir romanus* (siempre eje de referencia).

Quizás en el caso de Cicerón asistamos a una atípica sincronía entre la práctica cómica (vertida en sus discursos) y la teorización propiamente dicha acerca de la comicidad. Encontramos, por ejemplo, en el *Pro Sestio* (106.1-5) el célebre pasaje en que el arpinate sostiene que es en el teatro

donde el pueblo romano expresa verdaderamente lo que piensa, lo cual, desde su punto de vista, convierte el teatro en un factor de poder (Abbott, 1907:53-55). En *Orator, Brutus*, por citar algunos, se especifican técnicas performativas vinculadas con la ejecución de la oratoria, e incluso se menciona el humor como una de las modalidades para animar el ánimo –permítase la expresión– de los jueces. En el *De oratore*, en particular, encontramos una tipología asistemática e incompleta de los móviles de la risa (los defectos corporales) y la alusión a determinados recursos como la *illusio*, paronomasia, los juegos de palabras, entre otros; y también una consciencia del límite del humor: el *decorum*.<sup>11</sup>

Si nos detenemos en la práctica cómica efectiva, sobresale la caricaturización que hace Cicerón de Marco Antonio en la *Segunda Filípica* –la más extensa y la más profusamente ficcionalizada, por cierto– en la medida en que el orador construye a su rival como *exclusus amator*<sup>12</sup> y como objeto de rumor al interior de una sociedad que sabe de su conducta vergonzante. Si bien estos interludios cómicos en el decurso de la *pronuntiatio* suponen un alto grado de histrionismo, téngase en cuenta que, como sostiene Mas (2015:450), “aunque actúa, el orador no puede ser un actor”. Es importante resaltar que son dos carreras –las de *actor* y *orator*– claramente diferenciadas respecto del *status* social.<sup>13</sup>

Para concluir este derrotero, hagamos referencia –en evidente sintonía con lo anterior– al capítulo tercero del libro sexto de *Institutio oratoria*. Allí Quintiliano reconoce que se requiere de cierta habilidad para hacer reír –tarea que no considera sencilla; incluso observa que: “Accedit difficultati quod eius rei nulla exercitatio est, nulli praeceptores”

---

11 Sobre la relación entre la risa y el *decorum*, *cf.* Mas (2015).

12 *cf.* Cic. *Phil.*2.77.

13 Al respecto, *cf.* Fantham (2002).

[Sobreviene como dificultad el hecho de que para este asunto no hay ejercitación ni maestros] (Quint.*Inst.*6.3.14.1-2). Pero lo que nos resulta especialmente significativo es el catálogo de recursos o móviles de la risa:

Vnde autem concilietur risus et quibus ex locis peti soleat, difficillimum dicere. Nam si species omnis persequi velimus, nec modum reperiemus et frustra laborabimus. Neque enim minus numerosi sunt loci ex quibus haec dicta quam illi ex quibus eae quas sententias vocamus ducuntur, neque alii. Nam hic quoque est inventio et elocutio, atque ipsius elocutionis vis alia in verbis, alia in figuris. Risus igitur oriuntur aut ex corpore eius in quem dicimus, aut ex animo, qui factis ab eo dictisque colligitur, aut ex iis quae sunt extra posita; intra haec enim est omnis vituperatio: quae si gravior sit, severa est, si levius, ridicula. Haec aut ostenduntur aut narrantur aut dicto notantur. (6.3.35.4-37.6)

Lo más difícil, sin embargo, es decir de dónde se produce la risa y de qué lugares suele obtenerse. Pues si quisiéramos recorrer todas las formas, no encontraríamos el modo de hacerlo y trabajaríamos en vano. Y, en efecto, los lugares adecuados para los chistes no son menos numerosos que aquellos de los cuales se derivan las que llamamos sentencias. Pues allí también están la invención y la elocución, y la fuerza de la misma elocución reside, en parte, en la elección de las palabras, en parte, en las figuras empleadas. La risa, por lo tanto, se deriva a partir del cuerpo o del ánimo de aquel contra quien hablamos, como aparece en sus acciones y en sus dichos, o de otras cosas externas. Así, todo vituperio puede ser, si está formulado más gravemente, severo; si más ligeramente, ridículo. Estas cosas son mostradas o contadas o advertidas con algún chiste.

Si bien no hemos pretendido agotar el estudio de las fuentes clásicas sobre la risa y la comedia, cuanto menos esperamos haber ofrecido una constelación de textos que evidencien la continuidad de sentido en la medida en que pertenecen todos estos a una determinada manera de pensar y decir el humor, esto es, constituyen una 'formación discursiva' que, mediante determinados conceptos y formas de recortar el objeto en cuestión, han reflexionado a lo largo de la época clásica sobre los resortes y los límites de la comicidad.

# Crítica social y reflexión metaliteraria: la función cómica de la parodia terenciana

Mariana V. Breijo

La parodia en la antigüedad ha sido sin duda uno de los resortes cómicos privilegiados para provocar la risa de los espectadores y un instrumento eficaz para la persuasión del auditorio. En la comedia en general, y en la *palliata* en particular, la parodia funciona no solo como motivador de la risa, sino también como un vehículo para la crítica social. En la comedia terenciana además la reflexión metapoética y en especial la metateatral se conjugan con las estrategias cómicas para formar una amalgama acabada. En este sentido, los discursos paródicos no son la excepción.

En el marco del estudio de la parodia terenciana, abordaremos en este trabajo el análisis del monólogo del *parasitus* Gnatón con el objetivo de analizar en primera instancia, la intrínseca relación que existe entre el discurso paródico y la reflexión metateatral; y en segunda instancia, el proceso complejo a través del cual el africano entrelaza la crítica social como estrategia humorística, mediante el trastocamiento del discurso parodiado, con la reflexión metapoética que aparece en el contenido aplicado al nuevo discurso. Para ello partiremos de las siguientes hipótesis: primero,

que Terencio tematiza en sus comedias sus propias estrategias compositivas; y segundo, que conjuga la crítica social y el humor para reflexionar sobre asuntos y problemas contemporáneos.

Antes de abordar el análisis del mencionado monólogo, haremos un breve recorrido por algunas definiciones y abordajes teóricos sobre la parodia, que a nuestro entender aportan perspectivas de análisis iluminadoras para el estudio de la parodia terenciana en toda su complejidad.

## La parodia: algunas teorías y definiciones<sup>1</sup>

La definición del término ‘parodia’ es uno de los puntos más difíciles de precisar.<sup>2</sup> Los numerosos estudios que comienzan con la historización del concepto, son abundantes y dan cuenta de este problema. El término *παρωδία* aparece registrado por primera vez en la *Poética* de Aristóteles (1448a12), donde –en la clasificación taxonómica según el carácter elevado o bajo de los hombres cuyas acciones son objetos de imitación– la parodia aparece como el tipo de producción, creado por Hegemón de Tasos y usado también por Nicócares, en la que se presenta a los hombres peores de lo que son, por contraposición a la épica homérica en la que se representan hombres de cualidades superiores. La asignación del género a estos autores, a quienes se les atribuye además la composición de piezas cómicas,<sup>3</sup> y la

---

1 El siguiente apartado no pretende en modo alguno ser exhaustivo, sino ofrecer un panorama general de los avatares que el concepto de parodia ha sufrido a lo largo del tiempo y determinar el marco teórico de nuestra propuesta. Para un exhaustivo recorrido por las definiciones de parodia desde la antigüedad, *cfr.* Rose (1993:3-53).

2 *Cfr.* González Doreste (1993:83).

3 Hegemón de Tasos es conocido como el creador de la parodia, posiblemente como género independiente en competiciones, por el pasaje citado. También se le ha atribuido el haber escrito una

oposición a la épica permiten observar la intención cómica de estas producciones ya desde sus orígenes.<sup>4</sup> También en el ámbito latino tanto Cicerón como Quintiliano consideran a la parodia como un procedimiento cómico, no desprovisto de valor persuasivo.<sup>5</sup>

En cuanto a los estudios sobre la parodia en la antigüedad, deben destacarse dos, ya clásicos y canónicos. En primer lugar, el artículo de Lilièvre “The basis of ancient parody”, que parte de un análisis etimológico y señala que si bien el elemento ᾠδή ‘canto’ es claro en su significado, no ocurre lo mismo con el prefijo παρά,<sup>6</sup> puesto que es utilizado “to express such ideas as nearness, consonance, and derivation as well as transgression, opposition, or difference”, y en consecuencia define la parodia como “something sung -or composed- conformably to an original but with a difference” (Lilièvre, 1954:66).<sup>7</sup> A partir de allí, enumera las distintas técnicas paródicas utilizadas tanto por autores griegos como por latinos. La más generalizada consiste en

---

pieza de la Comedia Antigua, lo que lo sitúa en el siglo V a.C. Cfr. OCD s.v. Hegemon. Nicócares, por su parte, fue un poeta cómico ateniense, de quien se conservan los títulos de diez comedias. Cfr. OCD s.v. Nicochares.

- 4 A propósito de esto, Lilièvre (1954:71), señala que “in Aristotle, Atheaneus, Diogenes Laertius, the Aristophanic scholia, and elsewhere words of the παραδή-group are used to refer to humorous adaptations of an original and from Athenaeus xv. 699a and elsewhere it is known that mock epic parody of this kind formed one of the classes for competition at dramatic festivals”.
- 5 Cèbe (1966:10) cita Cic. *de Orat.* 2.64.257, Quint. 6.3.97; 9.2.35.
- 6 Chantraine (s.v. αἰδω) señala que el vocablo “parodia” tiene origen en el compuesto formado sobre ᾠδή (por contracción de αἰοδή) “canto”, forma ática del nombre de la acción del verbo ἀιδω (αἰείδω) “cantar”, con el prefijo παρα, que “exprime à la fois la proximité et l’idée que les choses ne sont pas où elles doivent être”. Sobre la diferencia semántica entre παραῶδια y παραῶδη, cfr. Householder (1944:8).
- 7 También Genette (1982:20) inicia su estudio sobre esta materia con un criterio etimológico y afirma que: “d’abord, l’étymologie: ôde, c’est le chant; para: «le long de», «à côté»; parôdein, d’où parôdia, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant -en contrepoint-, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou transposer une mélodie”.

reproducir “a passage, large or small, from an author, but changes it in a part, so that it is made to apply to a humble subject or is used in less serious circumstances than the original author intended” (Lilièvre, 1954:66). Otra posibilidad ocurre cuando el parodista elige reproducir el estilo y tema del original, pero exagerándolo o degradándolo sin que se refiera a un pasaje específico. Una tercera forma aparece cuando un pasaje es reproducido en un contexto diferente del original, produciendo por contraste, un efecto cómico.<sup>8</sup> Asimismo, agrega que pueden aparecer otros elementos adicionales que permiten usar la parodia como una forma de crítica, lo cual implica una forma de humor más intelectual y sofisticada que las variedades no críticas (Lilièvre, 1954:74).

En la misma línea, Cèbe (1966:9-10) señala que en su acepción más extendida la parodia designa “tout imitation dérisoire, que cette imitation porte sur des écrits, en particulier sur des textes littéraires, ou sur des coutumes, des opinions, des attitudes, des gestes, des cérémonials, des manières de s’exprimer, etc. [...] est un art «par référence» qui ne se conçoit pas sans un modèle, procède en partie de l’irrespect, et déforme ce qu’elle touche, la plupart du temps dans le but de provoquer le rire”. A lo señalado por Lilièvre, añade que los gramáticos antiguos tenían conciencia de dos tipos de parodia que a menudo se fusionaban en una especie híbrida: por un lado, la parodia satírica que se propone hacer reír a expensas de su modelo y cuya denuncia es

---

8 El resultado de esta tercera forma, añade Lilièvre (1954:69), “is essentially parodic in its effect, but the basic processes of imitation and alteration are not involved, and to include it under parody may imply some departure from the original concept”. En el mismo sentido, Genette, al analizar las formas que tradicionalmente se atribuían a la parodia, señala: “Cette convergence fonctionnelle masque une différence structurale beaucoup plus importante entre les status transtextuels: la parodie stricte et le travestissement procèdent par transformation de texte, le pastiche satirique (comme tout pastiche) par imitation de style”.

tan eficaz como una crítica directa; y por otro la parodia graciosa que tiene por objetivo entretener, y no censurar (Cébe, 1966:11). En cuanto a las formas que puede asumir una parodia, señala que son tres: en primer lugar, la más frecuente, es aquella en la que el contenido y la expresión son disparatados, ya sea porque el texto se desarrolle en un estilo que no le es apropiado, ya sea porque una cita se encuentre inserta en un conjunto que no le corresponde; en segundo lugar, puede darse por la discordancia entre los objetivos o actos de un personaje y su naturaleza o condición, o bien por la incongruencia entre la idea que se le atribuye a un individuo o grupo y el lugar y comportamiento que le asigna el parodista; y la última forma es aquella que se produce por el trastrocamiento de la dicción, los gestos, la postura esperados (Cébe, 1966:11-12).

Sin embargo, la verdadera revitalización del término se dio en el último siglo con la introducción por parte de los formalistas rusos de este concepto como uno de los procesos nucleares en la evolución literaria,<sup>9</sup> y por Bakhtin y su grupo, que veía en la parodia en general -y en la latina en particular- una de las instancias fundantes en la prehistoria del discurso novelístico.<sup>10</sup>

Años después, Rose aportó otro enfoque en el marco de las modalidades de la autorreflexividad en el arte moderno, y argumentó que la parodia posee un aspecto autorreflexivo (*self-reflexive*) inherente a la doble función del parodista como lector de la obra parodiada y autor de la parodia, de

---

9 Cfr. Tinianov (1978).

10 Para Bakhtín, la parodia es uno de las formas más antiguas y extendidas para representar la palabra del otro, y sus alcances han sido limitados por la concepción tradicional de la misma y por estudios aislados sobre obras específicas (Bakhtín, 1982:49). En su concepción, la conciencia artística y literaria de los romanos, que no podían imaginar una forma seria sin su contraparte cómica, y la intrínseca poliglosia, que caracteriza a la literatura latina (Bakhtín, 1982:63), dan origen a un proceso transversal que abarca e impulsa el desarrollo de nuevas formas literarias.

modo tal que la presentación crítica por parte del parodista de su lectura da a su vez un modelo a través del cual interpretarse a sí mismo.<sup>11</sup> Si bien la propia autora ha reconocido las limitaciones que la autorreflexividad implica, también ha ofrecido dos tipos de parodias autorreflexivas posibles: una, que ocurre cuando un autor parodia las obras de otro parodista; y otra, cuando la parodia expone el proceso de producción literaria de la cual ella misma es un ejemplo y, en consecuencia, incluye su propia crítica.<sup>12</sup> La propuesta resulta interesante para nuestra lectura de la parodia terenciana, no tanto por la autorreflexividad sobre el discurso paródico propio sino por ser el lugar privilegiado para la reflexión sobre la propia creación poética. En este sentido, la parodia terenciana expondría el proceso de producción literaria en el cual ella misma está inserta y serviría como medio de explicitación de la conciencia metapoética del comediógrafo.

Poco más de un año después, Genette, en su investigación sobre la transtextualidad, aborda el estudio de la parodia en su recorrido histórico y advierte una serie de incongruencias en su aplicación. En consecuencia, desde una perspectiva estructuralista, deslinda de manera rigurosa a través de rasgos opositivos las distintas formas de hipertextualidad, y entre ellas ubica a la parodia.<sup>13</sup> La estructura

---

11 Cfr. Rose (1979) y Hanoosch (1989). Para una crítica de las dificultades de esta teoría, Cfr. Hutcheon (2000).

12 Cfr. Hanoosch (1989:115).

13 En palabras de Genette (1982:37-38), "le mot *parodie* est couramment le lieu d'une confusion fort onéreuse, parce qu'on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style. La principale raison de cette confusion est évidemment dans la convergence fonctionnelle de ces trois formules, qui produisent dans tous les cas un effet comique, généralement aux dépens du texte ou du style «parodié»: dans la parodie stricte, parce que sa lettre se voit plaisamment appliquée à un objet qui la détourne et la rabaisse; dans le travestissement, parce que son contenu se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes; dans le pastiche satirique, parce que

taxonómica y contrastiva resulta un exhaustivo e ineludible paradigma indispensable para los estudios sobre géneros. Nos interesa tomar de su aporte la clara delimitación de la parodia como un fenómeno que ocurre entre dos textos o discursos.

En diálogo con Rose y con Genette se ubica finalmente Hutcheon (2000:22), quien describe su abordaje teórico tanto formal como pragmático. Al igual que Rose, identifica a la parodia como la mayor forma de autorreflexividad, pero sigue a Genette en la consideración de que se trata de un fenómeno estructural entre dos textos en diálogo. En este sentido, la parodia representa tanto la desviación de una norma literaria como la inclusión de esa norma como material interiorizado, de modo tal que no puede existir más que en la medida en que transgreda las normas impuestas que garantizan su existencia bitextual (Hutcheon, 1978). En consecuencia, la parodia “señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (Hutcheon, 1993:187).

Resulta interesante observar a partir de este brevísimo recorrido que los distintos abordajes del estudio de la parodia no son contradictorios entre sí, sino que más bien aplican el concepto a distintos niveles o aspectos de la creación literaria, y que todos ellos pueden encontrarse en la obra terenciana. En este sentido, el aporte de cada uno de estos enfoques ha servido para iluminar el análisis del monólogo de Gnatón: con Genette podemos enmarcar nuestro objeto de estudio como un fenómeno discursivo, en el que el monólogo de Gnatón transforma el objeto de los discursos socialmente reconocidos como propios de una determinada escuela filosófico-sofista y lo rebaja al aplicarlo a su

---

sa manière se voit ridiculisée par un procédé d'exagérations et de grossissements stylistiques”.

condición de parásito.<sup>14</sup> A su vez, si ampliamos el marco de perspectiva, veremos que se trata de una parodia autorreflexiva ya que la reflexión metapóetica constituye uno de los ejes de lectura posibles del monólogo. Finalmente, en el sentido más amplio, la parodia es en la obra terenciana un proceso inherente al proceso de renovación de la *palliata*.

## Gnatón: el parásito, el filósofo, el actor

La parodia, en distintas formas y extensiones, es omnipresente en las comedias de Terencio. Sin ánimo de exhaustividad y a modo ilustrativo de algunos procedimientos terencianos podemos mencionar aquellas que se producen entre discursos dentro de la misma comedia cuando, por ejemplo, un personaje parodia los dichos de otro personaje, como es el caso del esclavo Siro, que en *Los Hermanos* parodia la tendencia del *senex* Démeas a dar consejos sentenciosos (vv. 406-432) o cuando aplica los preceptos morales del anciano a la cocina (vv. 424-429), o del esclavo Geta de *Formión* que parodia al anciano Demifonte al sopesar los castigos que este podría imponerle (vv. 247-251). Otra forma se presenta cuando un personaje parodia discursos de otros para cuya interpretación es necesaria la competencia de los espectadores. Esto ocurre especialmente cuando el discurso parodiado corresponde a pasajes literarios y filosóficos, como es el caso de la reflexión paródica del anciano Demifonte, en los vv. 240-247 de *Formión*, que evoca las ideas de Anaxágoras transmitidas, según Cicerón (*Tusc.* 3.30-31), por Eurípides, o bien los versos de Ennio (*Ann.* 48 y 236) que según transmite Donato (*Comm. Ter.*, ad loc.) estarían siendo parodiados por el *adulescens* Quéreas en el verso

---

14 Cfr. Genette (1982:39-40).

590 de *El eunuco*. Formas más elaboradas pueden encontrarse, por ejemplo, en la parodia del lenguaje amoroso que lleva a cabo el esclavo Parmenón en la segunda escena del acto de *El eunuco* para burlarse de su joven amo Fedrias,<sup>15</sup> o bien en la misma comedia, la parodia del lenguaje militar en la escena del asedio a la casa de la prostituta Tais por parte del soldado Trasón y sus secuaces. Emparentada con esta última por la ausencia de intención paródica por parte del personaje, pero no del comediógrafo, podemos mencionar aquellas parodias en las que uno o varios personajes son presentados hablando en sus funciones profesionales, como es el caso de los *advocati* convocados por el anciano Demifonte en la cuarta escena del acto II de *Formión*, donde el humor surge de la inutilidad de sus consejos legales.<sup>16</sup> Por último, resta mencionar aquellos discursos paródicos que tienen como característica particular el hecho de presentarse en forma de monólogo, como es el caso de los prólogos y del soliloquio de Gnatón, del que nos ocuparemos más adelante, y que revisten una complejidad mayor. No resulta novedoso señalar que los prólogos terencianos constituyen piezas de debate metapoético<sup>17</sup> en los que el autor defiende su obra de las supuestas críticas y ataques de otros poetas, enmascaradas en la forma de discursos en las que el personaje *Prologus* asume el lugar de defensor del poeta atacado. En ese esquema nos encontramos entonces ante la parodia del discurso judicial aplicado al debate literario en el que se postulan y advierten en distinto grado las estrategias compositivas del comediógrafo acusado. Todos ellos son piezas discursivas que en mayor o menor medida guardan directa relación con el contenido de las comedias, en especial

---

15 Cfr. Fantham (1972:8).

16 Cfr. Lowe (1997).

17 Deremetz (1995:175-238).

el prólogo de *El eunuco* donde la reflexión metapoética se hace explícita y a través de la parodia del discurso jurídico,<sup>18</sup> expone como tema central el problema de la composición teatral.<sup>19</sup>

En este último grupo se inscribe, a nuestro entender, el monólogo de Gnatón (vv. 232-264), el *parasitus* del soldado Trasón en *El eunuco*. Se trata, sin duda, de un personaje complejo que ha sido abordado desde distintas perspectivas. Considerado como un personaje secundario por algunos estudiosos, que le asignan la función de posibilitador de la trama en distintas instancias de la misma,<sup>20</sup> su lugar en la comedia adquiere una posición destacada ya desde el prólogo, puesto que allí se indica que este personaje, junto con el *miles*, no fue tomado del *Eunuchus* de Menandro como el resto, sino del *Colax* del mismo comediógrafo griego,<sup>21</sup> es decir que no solo fue deliberadamente introducido por Terencio, sino que esta inclusión aparece además claramente explicitada.<sup>22</sup> Añádase además que, si bien no es el

---

18 Cfr. Breijo (2010).

19 Cfr. Rothaus Caston (2014).

20 González Vázquez (2006b:300-301) señala que “realiza tres funciones: en primer lugar, es el que enseña en escena e introduce en la casa de Tais a Pánfila, sin la cual el desarrollo argumental es inútil [...]. En segundo lugar, la dilación de la escena, explotada cómicamente por las anécdotas que cuenta (vv. 232-265), es necesaria para que el joven Quérea tenga la posibilidad de contemplar a la chica y quedarse arrebatado por ella. [...] Y la tercera función que desempeña Gnatón: al explicarle detenidamente a Parmenón, el esclavo de Quérea, en qué casa introduce a la chica, posibilita conectar a Quérea con Pánfila, sirve de enlace entre ambos y, a la vez, entre las tramas, la de Fedria/Tais y la de Quérea/Pánfila”. Cfr. también Gilmartin (1975:266).

21 Cfr. Ter. *Eun.* 30-34: “Colax Menandrist: in east parasitus Colax/ et miles gloriosus: eas se non negat/ personas transtulisse in Eunuchum suam/ ex Graeca; sed eas fabulas factas prius/ Latinas scisse sese id vero pernegat.” [*El adúlador* es de Menandro: en ella, hay un parásito, Colax, y un soldado fanfarrón: este poeta no niega haber trasladado estas máscaras de la comedia griega a su *Eunuco*; pero que él haya sabido que estas comedias fueron hechas antes en latín, esto lo niega por completo].

22 Cfr. Gilmartin (1975), Ludwig (1968:172), Segal (2001:236-237). Para estudios sobre la *contaminatio* en Terencio, cfr. Beare (1959), Chalmers (1957), Ludwig (1968), Kujore (1974).

único *parasitus* en el corpus terenciano,<sup>23</sup> tiene la particularidad de formar junto con el único *miles* un tándem cómico notable, en el que la risa tiene, implícita y explícitamente un lugar destacado.<sup>24</sup>

La primera aparición en escena del *parasitus* Gnatón consiste precisamente en el monólogo que nos ocupa, en el que describe su modo de vida y medio de subsistencia a través de la adulación a su *patronus*.<sup>25</sup> La comicidad de la escena radica principalmente en su presentación en clave paródica como uno de los maestros sofistas que a partir de fines del siglo III a. C. habían comenzado a llegar a Roma.<sup>26</sup> La descripción prescriptiva de su modo de vida tiene como contrapartida, unas escenas más tarde, la puesta en acto de sus estrategias y recursos en el encuentro con el *miles*, donde la burla y la exageración funcionan como resortes cómicos privilegiados. Finalmente, la resolución de la comedia permite develar otra función del *parasitus*, cuando intercede ante el joven Fedrias para que el soldado pueda compartir con él la *meretrix*.

Como tipo cómico, el parásito aparece en la comedia *palliata* con diferencias en el tratamiento de los distintos personajes, aunque son identificados por su preocupación por satisfacer su apetito, con mayor o menor éxito. González Vázquez (2004: s.v. *parasitus*) señala que, si bien es posible observar diferencias entre los *parasiti* plautinos

---

23 En el corpus terenciano aparecen solo dos *parasitus*, Gnatón y Formión, de la comedia homónima, que según Bureau; Nicolas (2015:143), representa el papel del *parasitus* que "s'entremet pour faire réussir par ses fourberies le projet d'un jeune homme et finit en général par lui trouver de l'argent escroqué à un veillard". Sobre la caracterización de Formión como un *parasitus callidus* en términos de las innovaciones terencianas en el código de la *palliata*, cfr. Vazquez (2015).

24 Cfr. Karakasis (2005:126).

25 Cfr. González Vázquez (2006b:300-301); Austin (1921:111-112).

26 Cfr. Cèbe (1966:115-116) dedica un apartado a las parodias filosóficas y enumera una serie de alusiones de carácter negativo, no solo en la comedia *palliata* sino también en la *atellana* y en el *mimus*.

y los terencianos, en general pueden clasificarse según su característica predominante: los hay aduladores, voraces, chistosos, bromistas o burlones. En lo relativo a los parásitos terencianos, afirma que tanto Formión como Gnatón son parásitos “aduladores, hambrientos y extremadamente jocosos, cuyos nombres hacen referencia al canasto de la comida y a la mandíbula con la que se come, respectivamente”. Delignon (2008:8), por su parte, hace mayor hincapié en la diferencia de los parásitos plautinos y el Gnatón terenciano en particular, y señala que como *parasitus doctus* “tout son monologue vise á magnifier sa réalité de parasite”, a partir del éxito que le produce su supuesta inteligencia para obtener todo aquello que quiere mediante la adulación. Para este autor, no se trata de una alusión a una transformación de la sociedad, sino una evolución del tipo cómico (Delignon, 2008:9).

También Bureau; Nicolas (2015:143) llaman la atención acerca de la novedad del tipo cómico y señalan que existen en las comedias plautinas tres subtipos de parásitos: el *parasitus edax*, que busca ser invitado a cenar a la mesa de su patrón; el *parasitus adulator*, que obtiene todo tipo de ventajas a través de la lisonja; y aquel que a través de su astucia consigue cumplir los deseos de su joven patrón.<sup>27</sup> Luego señalan que Gnatón,

relève clairement du deuxième, puisque la flatterie est sa profession de foi dans ce monologue. Mais en même temps, par son nom *Gnathon* que évoque les mandibules, il semble se rattacher au premier type. Et par ses manigances finales, par lesquelles il va finalement sauver le soldat d'une défaite

---

27 A este último subtipo corresponde el parásito Formión, de la comedia homónima, el cual ha sido caracterizado por Vázquez (2015) en el marco de las innovaciones terencianas en la codificación de la *palliata*, como un *parasitus callidus*.

totale, il se relève un manipulateur conforme au troisième type. Térrence a pu vouloir synthétiser les trois modèles de parasite en un seul personnage.

Es interesante añadir aquí también la lectura de Correa, quien a partir del análisis de la configuración del *ethos* discursivo de Gnatón en el marco de la dinámica codificación-variación que pone en funcionamiento la maquinaria teatral terenciana, señala que el *parasitus* se muestra consciente de lo que el código prescribe para él y en diálogo con él rectifica algunos rasgos y consolida otros, de modo tal que “el *ethos* previo funciona como condición de legibilidad que permite apreciar mejor la novedad que supone su forma de asumir la identidad de parásito y de concebir su arte parasítico”.<sup>28</sup>

Como puede observarse, todos coinciden en señalar que el monólogo de presentación de Gnatón cumple una función metateatral al redefinir las características de este nuevo arte parasitario. En nuestra lectura, el procedimiento paródico es el elemento central que sostiene la renovación del tipo. A continuación, veremos el monólogo paródico como fuente de la teoría propuesta por el parásito, luego la aplicación práctica de esa teoría en el diálogo entre Gnatón y el soldado, y finalmente analizaremos parte de la escena final de la comedia en donde queda en evidencia la condición de actor del propio parásito, que “actúa” los preceptos de su doctrina.

---

28 Correa (2018:64).

## El monólogo de Gnatón (vv. 232-264): la teoría

GN. Di inmortales, homini homo quid praestat? stulto intellegens  
quid inter est? hoc adeo ex hac re venit in mentem mihi:  
conveni hodie adveniens quendam mei loci hinc atque ordinis,  
hominem haud inpurum, itidem patria qui abligurrierat bona:  
video sentum squalidum aegrum, pannis annisque obsitum.  
«oh quid istuc» inquam «ornatist?» «quoniam miser quod  
habui perdididi, em quo redactu' sum. omnes noti me atque  
[amici deserunt.»

hic ego illum contempsit prae me: «quid homo» inquam  
[«ignavissime?  
itan parasti te ut spes nulla relicua in te siet tibi?  
simul consilium cum re amisti? viden me ex <eo>dem ortum  
[loco?

qui color nitor vestitu', quae habitudo corporis!  
omnia habeo neque quicquam habeo; nil quom est, nil deficit  
tamen.” “at ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati  
possum.” “quid? tu his rebus credi fieri? tota erras via.  
olim isti fuit generi quondam quaestus apud saeculum prius:  
hoc novomst aucupium; ego adeo hanc primus inveni viam.  
est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt  
nec sunt: hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,  
sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul.  
quidquid dicunt laudo; id rursum si negant, laudo id quoque;  
negat quis: nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi  
omnia adsentari. is quaestu' nunc est multo uberrimus.”

PA. scitum hercle hominem! hic homines prorsum ex stultis  
[insanos facit.

GN. dum haec loquimur, interea loci ad macellum ubi  
[advenimus,  
concurrunt laeti mi obviam cuppedenarii omnes,  
cetarii lanii coqui fartores piscatores,

quibus et re salva et perdita profueram et prosum saepe:  
 salutant, ad cenam vocant, adventum gratulantur.  
 ille ubi miser famelicus videt mi esse tantum honorem et  
 tam facile victum quaerere, ibi homo coepit me obsecrare  
 ut sibi liceret discere id de me: sectari iussi,  
 si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae ex ipsis  
 vocabula, parasiti ita ut Gnathonici vocentur.  
 PA. viden otium et cibu' quid facit alienu'?<sup>29</sup>

Gnatón: Dioses inmortales, ¿cuánto supera un hombre a otro?, ¿cuánta diferencia entre un inteligente y un estúpido? Esto me vino a la mente por esta situación: hoy, mientras venía, me encontré con uno de mi clase y condición; un hombre sin vicios que también se había devorado los bienes paternos. Lo veo barbudo, escualido, enfermo y cargado de harapos y años. Le digo “Ey, ¿por qué estás vestido así?”, “porque soy un desdichado, lo que tuve lo perdí. ¡Ay!, en esto me convertí. Todos mis conocidos y amigos me abandonaron.” Comparado conmigo me pareció despreciable. “Qué tipo tan inútil”, dije. “¿No te preparaste para que te quede algún rebusque? ¿Perdiste el juicio al mismo tiempo que el patrimonio? Mirame a mí que salí del mismo agujero. ¡Qué color, qué brillo, qué vestimenta, qué aspecto físico! Tengo todo y no tengo nada; aunque nada tengo, nada me falta.” “Pero yo, infeliz, no puedo ser gracioso ni soportar palos”. “¿Qué? ¿Vos te creés que así se hacen las cosas? Te equivocaste de camino. En otro tiempo, en el siglo pasado, nuestra estirpe tuvo ese modo de ganarse la vida. Esta es una nueva forma de cazar aves. Es más, yo fui el primero que encontró este camino. Existe un tipo de hombres que quieren ser los primeros en todas las cosas y no lo son. A estos, me les pego; y no me presto a que se rían de mí, sino que, al contrario, yo me río de ellos y, al mismo tiempo, admiro su ingenio. Alabo

---

29 El texto latino, en este y en todos los capítulos, sigue la edición de Kauer – Lindsay (1958).

lo que dicen; si lo niegan, alabo eso también; alguien niega, niego; afirma, afirmo. Por último, yo mismo me ordené asentir todo. Este modo de ganarse la vida es riquísimo”.

Parmenón: (*Aparte.*) ¡Por Hércules! ¡Qué tipo vivo! Este a los hombres, de estúpidos los convierte en completamente locos.

Gnatón: Mientras hablamos esto, cuando llegamos al mercado, corren, alegres, hacia mí todos los pescadores de red, los carniceros, los cocineros, los chacineros, los pescadores de caña, a quienes había favorecido con y sin patrimonio y a menudo favorezco. Me saludan, me invitan a cenar, se alegran cuando llego. Cuando aquel, miserable, muerto de hambre ve que para mí es tan honorable y tan fácil conseguir el sustento, allí el tipo empezó a rogarme que le permitiera aprender de mí. Le ordené que me siguiera y, si es posible, como las disciplinas de los filósofos tienen nombres a partir de ellos mismos, así que los parásitos sean llamados Gnatónicos.

Parmenón: (*Aparte.*) ¡Mirá lo que hace el ocio y el alimento ajeno!<sup>30</sup>

Como hemos señalado anteriormente, este discurso, interrumpido en dos únicas oportunidades por los apartes del esclavo Parmenón, constituye una pieza de reflexión metateatral sobre las características del tipo, ya que describe física, psíquica y moralmente al personaje, además de adelantar -y teorizar- acerca del modo de conducta que luego en el acto III el propio personaje pondrá en práctica.

Una lectura detenida del monólogo permite seguir el recorrido de la reflexión filosófico-sofista desde el planteo inicial hasta sus conclusiones. Gnatón aparece en escena con una pregunta ética sobre el hombre y el saber: (A) ¿qué diferencia a los hombres entre sí, respecto de su inteligencia o estupidez, entendiendo por inteligencia, como podremos deducir luego, la capacidad de vivir bien? Tal reflexión tuvo origen

---

30 Las traducciones, en este y en todos los capítulos, corresponden al equipo.

(B) en el encuentro reciente con un par, es decir, en el contraste empírico entre dos hombres del mismo estatus y clase, cuyo modo de vida difiere enormemente y esta diferencia aparece planteada en términos (C) de sabiduría e ignorancia. La parodia se hace evidente ya desde el momento en que el espectador decodifica que lo que se está contrastando en realidad son las cualidades éticas entre un *cliens* empobrecido pero honrado y un *cliens parasitus*, puesto que la inteligencia de la que presume Gnatón consiste en realidad en engañar a su patrono con una desmesurada condescendencia y falsos elogios. En este sentido, Bureau; Nicolas (2015:146), siguiendo el comentario de Donato a este pasaje, señalan:

Gnathon inverse les valeurs standard, appelle crétin (*stultum*) un homme simple (*simplicem*), appelle génie (*intellegentem*) un malhonnête (*malum*) et finit par nous faire presque approuver sa vilénie (*corruptos moresin assentationem ostendit*) et croire que les honnêtes gens (*honestae personae*) sont coupables de sottise; en procédant ainsi de manière paradoxale (*mire*), Térence parle de manière satirique (*satirice*) et nous donne à voir les mœurs contemporaines, contre les quelles il s'insurge (*pro saeculi ac temporum reprehensione*).

La oposición entre uno y otro se presenta en forma dialéctica, recurso de razonamiento filosófico-retórico que permite desdoblar la argumentación: por un lado, la oposición entre Gnatón y, en términos de Correa,<sup>31</sup> su *alter ego*; y por otro el contraste metateatral que expone la transformación del tipo cómico, tal como lo señala Delignon (2008:8): “les parasites d’aujourd’hui ne sont plus les parasites d’autrefois”. El parásito entonces, complacido de sí mismo, se proclama (D) como descubridor e iniciador de una nueva

---

31 Cfr. Correa (2018).

doctrina, la cual como maestro describe y desarrolla (E). En este sentido, Rothaus Caston (2014:60) sostiene:

As commentators point out, Gnatho is not really the first to have discovered the art of flattery, an honor that must go instead to Artotrogus, the parasite in Plautus's *Miles Gloriosus*. But the point is not whether Gnatho is *really* first at anything. We already know that he is a true inventor or master only in his boasts: what he has invented is still a way of being second. But this is exactly what reinvention is. Gnatho has adapted his old role to a new strategy, one that emphasizes agency and self-determination rather than subordination and humiliation. The fact that others may have exercised agency before him does not make Gnatho passive in choosing for himself. The important thing is not being first, but being an agent, and owning your choices rather than weakly submitting to circumstances.

Pasa entonces Gnatón (G) a mostrar pruebas fácticas del éxito de su doctrina: lo invitan a cenar. Su despliegue retórico ha sido tan convincente que su amigo (H) le pide que le enseñe, a lo que (I) el parásito le responde con un elocuente *sectari iussi*, no solo por el valor directivo del verbo *iubeo*, a través del cual asume su rol de maestro, sino principalmente por el valor de *sector*, verbo específico aplicado a los seguidores de un maestro o doctrina filosófica. La parodia alcanza entonces su *climax*, al develar explícitamente su juego y postular el inicio de la escuela, de modo tal que los parásitos sean llamados Gnatónicos en su honor, en clara alusión a los *Platónicos* de Platón.<sup>32</sup>

El monólogo del parásito se presenta entonces a partir del trastrocamiento del estilo discursivo de los filósofos cínicos,

---

32 Cfr. Cavallero (1996:416).

en el que se invierten los valores morales para proclamar y persuadir sobre un nuevo modo de vida que subvierte el modo tradicional. A su vez, esta confrontación se actualiza como programa metateatral que renueva la caracterización del *parasitus* como tipo cómico.

La comicidad de la escena se construye también sobre la crítica social: al parodiar el *parasitus* a los filósofos-sofistas, este simulador produce en la especularidad cómica la asimilación entre maestros de filosofía y los parásitos, plasmando de este modo el malestar de una parte de la sociedad romana respecto de los primeros.<sup>33</sup> Si tenemos en cuenta que, tras la conquista de la Magna Grecia y las progresivas intervenciones de Roma en el mundo helenístico, se incrementó la afluencia de rétores, educadores y filósofos que llegaban desde allí a la urbe, no resulta extraño concluir que estos actores foráneos se habían convertido en el centro de las miradas conservadoras de la sociedad que veían en su llegada una influencia nociva para los valores tradicionales romanos.<sup>34</sup> Es importante tener en cuenta que estos profesores, de origen griego como los *parasiti* cómicos, eran contratados por las familias ricas para la instrucción de sus hijos. De este modo se observa que el parasitismo achacado a los sofistas consiste en la banalidad -cuando no

---

33 Cèbe (1966:115) señala que "La foule romaine prisait peu les philosophes. Incapable de distinguer l'utilité de leurs spéculations, amusée par leurs controverses, d'autant plus ridicules à ses yeux qu'elle croyait leurs motifs frivoles, elle les tenait pour des songes creux et les soupçonnait de charlatanisme. Même quand elles prennent modèle sur des charges grecques, c'est certainement à cette animosité que répondent les caricatures et les parodies philosophiques de théâtre comique".

34 Según Suetonio (*Rhet.* 25.2), en 161 a. C. -el mismo año de representación de la comedia que nos ocupa- se ordenó, a través de un edicto, la expulsión de Roma de los filósofos y rétores griegos. Años más tarde, en 92 a. C., un segundo edicto repitió la orden de expulsión dirigida ahora a los rétores latinos, aunque ninguno de los dos parece haber sido efectivo, *cf.* Culpepper-Stroup (2007:28-29). Sobre la introducción de eventos contemporáneos en la comedia terenciana y en este pasaje en particular, *cf.* Stark (2013:136-139).

perniciosa- de sus enseñanzas que solo tienen por objetivo lograr una comodidad económica mediante métodos viles y a costa de sus patronos.<sup>35</sup> Pero más aún, el parásito es un tipo social nocivo, ya que atenta contra la *fides* debida en la relación *patronus – cliens*, al violar este último la confianza otorgada por el primero: el parásito engaña a su patrono, por lo que no es, en términos de Hellegouarc'h (1972:31-33), “digno de confianza”.<sup>36</sup> En este sentido y a propósito de nuestro personaje, Damon (1995:87) señala que “as clientes, Gnatho and his like are worse than worthless: lacking *fides*, they are positively dangerous”.

Sin embargo, debemos hacer notar que la crítica social no está puesta directamente sobre los filósofos y maestros de retórica, sino en el mal uso que los *clientes* inescrupulosos hacen de esas enseñanzas, tal como hace el propio Gnatón. Las intervenciones del esclavo Parmenón, como espectador dentro de la comedia marca la clave de lectura de la escena y revela la crítica contra estos personajes nocivos.

La parodia funciona entonces por un lado, como crítica social que combina la reflexión sobre la presencia de estos nuevos actores sociales que generaban tanta preocupación en la sociedad romana y, directamente relacionado con esto, los usos que personajes considerados nocivos hacían de sus enseñanzas; y, por otro lado, como desviación necesaria

---

35 En este sentido, cabe recordar las palabras de González Vázquez (2004: s.v. parasitus): “el parasitismo es un fenómeno social que procede de la religión griega, en la que se llama parásito al comensal invitado a la mesa de los dioses después de un sacrificio. De ahí se trasladó al ámbito humano, donde el parásito recibe el oprobio de los demás comensales; es un parásito social que solo se preocupa de la comida y de la bebida y cuya razón de ser se encuentra en la esfera convivencial, pues es en la cena donde se establecen las relaciones de dependencia de su patrono. Este fenómeno es sobradamente conocido en el mundo romano, donde el parásito es la sombra de su patrono y escoria de la sociedad”.

36 Donato, por su parte, en su comentario a *Andria* 34, señala respecto de las obligaciones del *cliens* hacia el *patronus* que *fides est commendatorum fida executio vel observantia*, es decir, el cumplimiento fiel y la observancia de los mandatos del patrono (Freyburger, 1986:153).

para la evolución del personaje, a través de la introducción del discurso filosófico.

## El diálogo entre Gnatón y Trasón: la práctica

Ahora bien, como ya hemos señalado, el discurso de Gnatón describe la teoría del nuevo arte parasitario, que él mismo profesa. En ella hay una descripción clara y concisa de los sujetos sobre los que la aplicación de la misma tiene éxito: (E) “Existe un tipo de hombres que quieren ser los primeros en todas las cosas y no lo son”. He aquí la caracterización cómica del soldado Trasón. Como tipo cómico, el *miles gloriosus* se caracteriza habitualmente por su ostentación, vanidad, lujuria, estupidez y cobardía. Trasón, el único soldado de todo el corpus terenciano pertenece a este grupo, pues comparte algunos rasgos como la charlatanería y la vanidad, pero no los temas predilectos ni el lenguaje, pues se destaca por su falta de inventiva verbal y agresividad.<sup>37</sup>

Repasemos ahora la ‘doctrina’ propiamente dicha:

GN. est genus hominum qui esse primos se omnium rerum  
[volunt  
nec sunt: hos consector; hisce ego non paro me ut rideant,  
sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul.  
quidquid dicunt laudo; id rursum si negant, laudo id quoque;  
negat quis: nego; ait: aio; postremo imperavi egomet mihi  
omnia adsentari. is quaestu’ nunc est multo uberrimus.”  
(vv. 248-253)

Gnatón: Existe un tipo de hombres que quieren ser los primeros en todas las cosas y no lo son. A estos, me les pego; y no me presto

---

37 Cfr. Filoche (2008:6).

a que se rían de mí, sino que, al contrario, yo me río de ellos y, al mismo tiempo, admiro su ingenio. Alabo lo que dicen; si lo niegan, alabo eso también; alguien niega, niego; afirma, afirmo. Por último, yo mismo me ordené asentir todo. Este modo de ganarse la vida es riquísimo.

Esta descripción halla su puesta en práctica en la escena en la que se encuentran el *parasitus* Gnatón con su patrono, el *miles* Trasón, nuevamente con la aparición en escena del esclavo Parmenón, quien con sus acotaciones en aparte funciona como una voz interpretadora y explícita la clave de lectura de la escena.

TH. Magnas vero agere gratias Thais mihi?

GN. ingentis. TH. ain tu, laetast? GN. non tam ipso quidem dono quam abs te datum esse: id vero serio triumphat.

(vv. 392-394)

Trasón: ¿Así que Tais me da las gracias?

Gnatón: Unas gracias enormes.

Trasón: Y decime, ¿está contenta?

Gnatón: No tanto por el regalo en sí como por que se lo hayas dado vos. Esto, en verdad, es un triunfo para ella.

Aparecen ya aquí aplicados los principales recursos de su método: la exageración y la adulación desmedida. La prostituta no está contenta por el regalo en sí, sino por haberlo recibido de él. Pero, además, es interesante notar que Gnatón al hablar con el soldado apela a símiles militares que él pueda entender y, por eso, se refiere en términos de triunfo al estado de la prostituta. Esto no solo evidencia los recursos del parásito sino también las limitaciones del soldado. Este, entonces, pagado de sí mismo e ignorante de la burla a la que es constantemente sometido, cree las

palabras del *parasitus* que tienen por único objetivo alimentar su vanidad.

[...] THR. est istuc datum  
profecto ut grata mihi sint quae facio omnia.  
GN. advorti hercle animum. TH. vel rex semper maxumas  
mihi agebat quidquid feceram: aliis non item.  
GN. labore alieno magno partam gloriam  
verbis saepe in se transmoveret qui habet salem;  
quod in test. THR. habes. [...] (vv. 395-401)

Trasón: Indudablemente es un hecho que obtengo gratitud por todo lo que hago.

Gnatón: Me di cuenta, por Hércules.

Trasón: Incluso el rey siempre me daba las gracias por cualquier cosa que hiciera. A los otros no les pasaba lo mismo.

Gnatón: Una gloria que otros paren con gran esfuerzo, a menudo, quien tiene agudeza, la hace propia con palabras; a vos, agudeza no te falta.

Trasón: Tenés razón.

Nótese que, tal como lo enunciara el propio Gnatón, su estrategia consiste en decir al soldado lo que quiere escuchar. Y, sin embargo, el efecto cómico de la escena radica en que esa adulación desmedida no carece de una ironía y burla, que el soldado en su vanidad nunca llega a percibir.

[...] GN. rex te ergo in oculis. TH. scilicet.  
GN. gestare. TH. vero: credere omnem exercitum,  
consilia. GN. mirum. TH. tum sicubi eum satietas  
hominum aut negoti siquando odium ceperat,  
requiescere ubi volebat, quasi . . . nostin? GN. scio:  
quasi ubi illam exspueret miseriam ex animo. TH. tenes.  
tum me convivam solum abducebat sibi. (vv. 401-407)

Gnatón: (*Con ironía.*) El rey te tenía...

Trasón: Así es.

Gnatón: ...en gran estima.

Trasón: Cierto. Me confiaba todo el ejército entero y las decisiones.

Gnatón: ¡Admirable!

Trasón: Y si en algún lugar lo invadía el hartazgo de los hombres o, en algún momento, el fastidio por los negocios, cuando quería descansar, como... ¿entendés?

Gnatón: Entiendo, como cuando se expulsa del alma esa aflicción.

Trasón: Eso es. Entonces me llevaba a mí solo como invitado.

Como se observa, las limitaciones expresivas del soldado hacen que el parásito deba incluso completar sus frases y es en el suspenso dado a esas instancias donde se establece la complicitad cómica con el público espectador.

[...] GN. hui

regem elegantem narras. TH. immo sic homost:

perpaucorum hominum. GN. immo nullorum arbitror,

si tecum vivit. [...] (vv. 407-410)

Gnatón: ¡Ah! Me hablas de un rey exquisito.

Trasón: Más precisamente, él es así: de pocos amigos.

Gnatón: Más precisamente, pienso que de casi ninguno, si pasa la vida a tu lado.

Nuevamente la ironía y la burla pasan inadvertidas para el soldado.

[...] TH. invidere omnes mihi,

mordere clanculum: ego non flocci pendere:

illi invidere misere; verum unus tamen

inpense, elephantis quem Indicis praefecerat.  
is ubi molestus magis est, «quaeso» inquam «Strato,  
eon es ferox quia habes imperium in beluas?»  
GN. pulchre mehercle dictum et sapienter. papae  
iugularas hominem. quid ille? TH. mutus ilico.  
GN. quidni esset? [...] (vv. 410-418)

Trasón: Todos me envidiaban, me criticaban. A mí me tenía sin cuidado. Ellos me envidiaban terriblemente; pero uno lo hacía desmesuradamente, el que estaba a cargo de los elefantes de la India. Cuando se volvió más molesto, le digo: “Decime, Estratón, ¿sos tan salvaje porque tenés bestias feroces bajo tu mando?

Gnatón: ¡Bellas y sabias palabras, por Hércules! ¡ja! Lo degollaste al tipo. Y él, ¿qué?

Trasón: Mudo se quedó.

Gnatón: ¿Y cómo no?

La adulación exagerada es acompañada por lo que quiere oír el soldado. Aquí aparece entonces el segundo aparte de Parmenón, quien a través de su observación plasma una mirada elocuente de la escena en la que caracteriza tanto al soldado como al parásito:

[...] PA. di vostram fidem, hominem perditum  
miserumque et illum sacrilegum! [...] (vv. 418-419)

Parmenón: (*Aparte.*) ¡Por los dioses! ¡Qué perdido y miserable uno y qué sinvergüenza el otro!

Continúa entonces el soldado en su afán de alardear de sí mismo:

[...] TH. quid illud, Gnatho,  
quo pacto Rhodium tetigerim in convivio,

numquam tibi dixi? GN. numquam; sed narra obsecro.  
(plus miliens audivi.) [...] (vv. 419-422)

Trasón: ¿Y cómo herí a un rodio en un banquete, Gnatón?  
¿Nunca te lo conté?

Gnatón: Nunca, pero contámelo, por favor. (*Aparte.*) Más de mil veces, lo oí.

El aparte del parásito podría ser interpretado como un abandono momentáneo de la pose adulatora, sin embargo, cumple una función necesaria no solo en el esquema cómico, sino también como explicitación de método: seguir la corriente a su patrono.

[...] TH. una in convivio  
erat hic, quem dico, Rhodius adulescentulus.  
forte habui scortum: coepit ad id adludere  
et me inridere. «quid ais» inquam homini «inprudens?  
lepu' tute's, pulpamentum quaeris?» GN. hahaha. (vv. 422-426)

Trasón: Una vez, en un banquete, estaba este jovencito rodio que te digo. Por azar, yo tenía una puta. Empezó a coquetear con ella y a reírse de mí. “¿Qué estás haciendo, sinvergüenza?”, le digo al tipo: “Vos que sos un bocado sabroso, ¿estás tratando de picotear las sobras?”

Gnatón: ¡Ja, ja, ja!

Por un momento, la risa exagerada de Gnatón hace dudar al soldado, sin embargo, siempre dispuesto a confiar en el parásito rápidamente acepta su explicación.

TH. quid est? GN. facete lepide laute nil supra.  
tuomne, obsecro te, hoc dictum erat? vetu' credidi.

TH. audieras? GN. saepe, et fertur in primis. TH. meumst.  
(vv. 427-429)

Trasón: ¿Qué pasa?

Gnatón: Gracioso, encantador, fino, nada lo supera. ¡Pero por favor! ¿Era tuyo ese dicho? Creí que era viejo.

Trasón: ¿Lo habías oído?

Gnatón: Muchas veces, y está considerado entre los mejores.

Trasón: Es mío.

La escena continúa unas decenas de versos más con el mismo tono. Las estrategias de adulación del parásito, enunciadas por él mismo en su doctrina, solo tienen efecto en un tipo particular que es incapaz de notar el engaño, la burla, la ironía y la ridiculización a la que es sometido. Engaño, burla, ironía y ridiculización que constituyen a su vez las estrategias privilegiadas de la comicidad del pasaje al ser combinadas con la ignorancia y pedantería del soldado.

Hasta aquí hemos visto cómo la teoría expuesta se ejecuta prácticamente, y en consecuencia, podemos pensar que Gnatón actúa su propio papel dentro de la comedia: no solo es un *parasitus* capaz de inventarse a sí mismo y de reflexionar sobre su rol social sino también de construirse metateatralmente y ejecutar su actuación para un público especial: el soldado Trasón. Sin embargo, la explicitación de la comedia dentro de la comedia no termina allí.

En la escena final de la comedia, resueltas las intrigas amorosas de los *adulescentes*, el soldado le pide a Gnatón que interceda para que lo acepten también a él en la casa de la prostituta. El diálogo entre ambos se da en los mismos términos que antes, pero con una notable inversión: es ahora el soldado quien requiere algo del *parasitus*, y por lo tanto éste aprovechará la situación para obtener un beneficio para sí mismo. De este modo, la reciprocidad entre *cliens* y *patronus* queda saldada.

[...] TH. perii, quanto minu' spei 'st tanto magis amo.  
 obsecro, Gnatho, in te spes est. GN. quid vis faciam? TH. perforce  
 [hoc  
 precibu' pretio ut haeream in parte aliqua tandem apud  
 [Thaidem.  
 GN. difficilest. TH. siquid conlubitum, novi te. hoc si feceris,  
 quodvis donum praemium a me optato: id optatum auferes.  
 GN. itane? TH. sic erit. GN. si efficio hoc, postulo ut mihi tua  
 [domus  
 te praesente absente pateat, invocato ut sit locus  
 semper. TH. do fidem futurum. GN. adcingar. [...] (vv. 1053-1060)

Trasón: Estoy acabado, cuanta menos esperanza tengo, más amo. Te lo ruego, Gnatón, mi esperanza está en vos.

Gnatón: ¿Qué querés que haga?

Trasón: Con ruegos o a cualquier precio, hacé que me pueda mantener cerca en alguna parte de la casa de Tais.

Gnatón: Lo veo difícil.

Trasón: Si deseás algo..., te conozco. Si conseguís esto, pedime cualquier regalo como forma de pago: lo que pidas, lo vas a tener.

Gnatón: ¿Tanto así?

Trasón: Así será.

Gnatón: Si consigo esto, pido que tu casa esté abierta para mí, con vos presente o ausente, que siempre haya lugar para mí como invitado.

Trasón: Tenés mi palabra de que así será.

Gnatón se dirige entonces a los *adulescentes*<sup>38</sup> para tratar de obtener un favor para su *patronus*, y es aquí donde se devela abiertamente la actuación del parásito.

38 Es interesante recordar en este punto la lectura de Gavaille (2010), quien plantea que Quéreas y Gnatón, los personajes centrales en el acuerdo final, son los dos personajes que son capaces de transformarse para alcanzar su objetivo. Esto implica que el engaño cómico triunfa y la aparente sumisión permite hacer triunfar el deseo.

GN. prius audite paucis: quod quom dixero, si placuerit,  
facitote. CH. audiamu'. GN. tu concede paullum istuc, Thraso.  
principio ego vos ambos credere hoc mihi vehementer velim,  
me huiu' quidquid facio id facere maxume causa mea;  
verum si idem vobis prodest, vos non facere inscitiast.

PH. quid id est? GN. militem rivalem ego recipiundum

[censeo. PH. hem

recipiundum? GN. cogita modo: tu hercle cum illa, Phaedria,  
ut lubenter vivis (etenim bene lubenter victitas),  
quod des paullumst et necessest multum accipere Thaidem.  
ut tuo amori suppeditare possit sine sumptu tuo ad  
omnia haec, magis opportunu' nec magis ex usu tuo  
nemost. principio et habet quod det et dat nemo largius.  
fatuos est, insulsu' tardu', stertit noctes et dies:

neque istum metuas ne amet mulier: facile pellas ubi velis.

CH. quid agimus? GN. praeterea hoc etiam, quod ego vel

[primum puto,

accipit homo nemo meliu' prorsu' neque prolixius.

CH. mirum ni illoc homine quoquo pacto opust. PH. idem ego

[arbitror.

GN. recte facitis. unum etiam hoc vos oro, ut me in vostrum

[gregem

recipiati: sati' diu hoc iam saxum vorso. PH. recipimus.

CH. ac lubenter. GN. at ego pro istoc, Phaedria et tu Chaerea,  
hunc comedendum vobis propino et deridendum. CH. placet.

PH. dignus est. GN. Thraso, ubi vis accede. TH. obsecro te, quid

[agimus?

GN. quid? isti te ignorabant: postquam is mores ostendi tuos  
et conlaudavi secundum facta et virtutes tuas,

impetravi. THR. bene fecisti: gratiam habeo maxumam.

numquam etiam fui usquam quin me omnes amarent plurimum.

GN. dixin ego in hoc esse vobis Atticam elegantiam?

PH. nil praeter promissum est. ite hac. CA. vos valet et plaudite!

(vv. 1067-1094)

Gnatón: Primero escuchen unas pocas palabras. Cuando haya hablado, si les parece bien, actúen.

Quéreas: Te escuchamos.

Gnatón: Vos, Trasón, alejate de acá un poquito. (*A los hermanos.*) En primer lugar, querría fervientemente que ustedes dos me creyeran que cualquier cosa que haya hecho, lo hice sobre todo en mi beneficio. Pero, si esto mismo es de provecho para ustedes, sería una ignorancia de su parte no hacer lo que les pido.

Fedrias: ¿Qué cosa?

Gnatón: Considero que el soldado debe ser aceptado como rival.

Fedrias: ¡Eh! ¿Que lo aceptemos?

Gnatón: Pensalo un poco: vos, por Hércules, Fedrias, vivís muy placenteramente con Tais (y te mantenés vivo bien placenteramente); tenés poco para darle y es necesario que ella reciba mucho. Para que pueda abastecer las necesidades de tu amor sin gasto de tu parte para todo esto, no hay nadie que sea más oportuno ni más útil que Trasón. En principio, tiene para dar y nadie da más generosamente. Es idiota, insulso, lerdo, ronca noche y día: no tengas miedo de que Tais lo ame. Podés despacharlo cuando quieras.

Quéreas: ¿Qué hacemos?

Gnatón: Además, está esto –que yo considero lo más importante–: no hay nadie en absoluto que invite mejor ni más generosamente.

Quéreas: Me asombraría si este hombre no fuera necesario de alguna manera.

Fedrias: Opino lo mismo.

Gnatón: Actúan correctamente. Les pido una última cosa, que me acepten en su compañía. Ya estuve empujando esta piedra por tiempo suficiente.

Fedrias: Te aceptamos.

Quéreas: Y muy a gusto.

Gnatón: Y yo, por esto, Fedrias y vos, Quéreas, les regalo a Trasón para que se lo coman y se rían de él.

Quéreas: Me gusta.

Fedrias: Se lo merece.

Gnatón: Trasón, acercate cuando quieras.

Trasón: Por favor, te lo suplico, ¿qué vamos a hacer?

Gnatón: ¿Qué? Estos no te conocían. Después de que les hice ver tu forma de ser y de que te elogió de acuerdo con tus hazañas y virtudes, lo logré.

Trasón: Hiciste bien. Te agradezco mucho. Nunca estuve en ningún lugar sin que todos me amaran sobremanera.

Gnatón: ¿No les dije que en él encontrarían el refinamiento ático?

Fedrias: Es como lo prometiste. Vámonos.

Cantor: Ustedes, ¡que estén bien y aplaudan!

Como se observa, su primera acción consiste en apartar al soldado para que no sea testigo de lo que dirá y en consecuencia no descubra el engaño cómico al que está siendo sometido. Una vez que se ha alejado, Gnatón sostiene una conversación con los jóvenes en la que constantemente apela a estrategias argumentativas que confirman su formación filosófico-sofista, pero que esta vez se aplican a otro auditorio, de modo tal que Quéreas y Fedrias funcionan además como contracara de Trasón. A ellos no les cabe la descripción dada en el monólogo y, por lo tanto, tampoco los métodos de su arte. La efectividad de su argumentación recae ahora en el mutuo beneficio para los jóvenes y para sí mismo, que en última instancia consiste no en que Fedrias comparta a la prostituta, sino que tanto el parásito como los jóvenes aprovechen la prodigalidad del soldado. Hecho el acuerdo, convocan nuevamente al soldado y el parásito vuelve a asumir su papel, pero esta vez reivindicado en parte por el hecho de haber cumplido –a su manera y para su beneficio– con la *fides* debida hacia su *patronus*. Los jóvenes entonces, siguiendo las enseñanzas del parásito, asumen frente al *miles* la misma postura. He aquí quizás la

observación más importante respecto de los peligros de la introducción de estos personajes en la educación de las nuevas generaciones.

## Conclusión

El discurso paródico de Gnatón funciona en tres niveles: primero, como parodia del discurso filosófico-sofista encarna la reflexión y la crítica social sobre la realidad contemporánea y sus consecuencias sociales; segundo, como parodia del discurso parasitario tradicional renueva el tipo cómico; tercero, como parodia del proceso de creación poética muestra la codificación consciente de la ejecución cómica posterior, haciendo posible un esquema autorreflexivo en una estructura de cajas chinas, donde las instancias de producción, ejecución y recepción dramáticas aparecen incluidas dentro de la comedia, dando lugar al esquema de la comedia dentro de la comedia.

La advertencia del prólogo acerca de la introducción de los personajes del parásito y el soldado en una comedia distinta de su hipotexto principal pueden interpretarse como un procedimiento paródico en sí mismo, por lo que la queja y defensa del poeta se develan finalmente como una pose. Sin embargo, esta inclusión adquiere además un nuevo sentido, ya que explicita el proceso metapoético del autor y encuentra su réplica en el interior de la comedia cuando en paralelo esos mismos personajes presentan una comedia dentro de la comedia: Gnatón como poeta y actor monta una escena para engañar al soldado y actúa de acuerdo con sus propios preceptos morales y poéticos. En efecto, la parodia revela todo su esplendor autorreflexivo al poner en escena tanto el proceso de construcción de un personaje como su *performance* actoral. No debemos pasar por alto

finalmente que en la comedia de Gnatón no solo hay un autor y un actor, también hay un público, el soldado Trasón, claramente descrito, a través del cual Terencio confronta a sus propios espectadores y los desafía no solo a comprender la novedad poética de su obra, para no ser engañados como el *miles*, sino también a ver y a reflexionar sobre el mundo que los rodea. Es en este sentido que la comicidad terenciana, al combinar la crítica social con renovación de la *pallia-ta*, alcanza su máximo esplendor a través de la parodia del género, de los otros y de sí mismo.



## ***Ethos*, identidad y comicidad en la configuración discursiva de Quéreas (Ter. Eu. 539-614)**

Soledad Correa

Como sabemos, el teatro cómico romano y, más precisamente, el tipo de *fabula palliata* en el que se inscribe la comedia *Eunuchus*, es un teatro codificado, de índole lúdica, y, por lo tanto, no persigue una finalidad política, filosófica o moralizante (Dupont; Letessier, 2011:24), en tanto la *palliata* no mantiene con la sociedad romana contemporánea una relación referencial, sino la relación que liga inevitablemente una práctica cultural a su contexto de producción (Faure-Ribreau, 2012:162). El carácter codificado de la *palliata* implica que la historia (*fabula*) es un elemento sometido, por definición, a variaciones, en tanto la variación es el modo paradójico de reproducción de la maquinaria teatral. Por supuesto, el código (ni escrito ni teórico) es compartido de manera práctica por sus participantes (el público, los actores y los autores). Las convenciones que condicionan los diferentes espectáculos no constituyen un conjunto de reglas fijas y no existe un modelo en el sentido de un sistema normativo. De esta manera, en el horizonte de expectativas del público romano, cada nueva pieza se parecerá a las otras sin parecéseles verdaderamente. Así, como apuntan

Dupont; Letessier (2011:107), el atractivo de este tipo de espectáculo reposa sobre el doble placer del reconocimiento y de la sorpresa, en tanto el público espera encontrar lo que su conocimiento práctico del código le permite anticipar, pero también desea ser sorprendido y espera lo inesperado, es decir, la variación. En el caso del *Eunuchus*, la sorpresa y lo inesperado se plantean ya desde el título mismo, el más misterioso de las seis comedias de Terencio, en tanto el eunuco no es un rol codificado en la *palliata* y, por consiguiente, no genera ninguna expectativa en el público, solo curiosidad (Bureau; Nicolas, 2015:XXXIII). Con todo, constituye una primera humorada el hecho de que el personaje del eunuco (el verdadero) juegue, en realidad, un papel poco relevante y casi mudo en la intriga.<sup>1</sup> Desde su propio título, entonces, la pieza pone en funcionamiento toda una maquinaria cómica para atraer la atención del público y dirigirla hacia aquello que la comedia le propone (*quid sibi Eunuchus velit*, v.45).

El presente trabajo se propone analizar los procedimientos cómicos puestos en juego en la configuración del *ethos* discursivo del *adulescens* Quéreas en la comedia terenciana *Eunuchus*, puntualmente en la narración que éste hace a Antifón sobre la violación de Pánfila disfrazado de eunuco (Ter., *Eu.*539-614). Nuestro examen se servirá de los conceptos articulados por Amossy en su libro *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010). El *ethos* es allí ampliado desde su primera concepción en la retórica antigua y sus enfoques opuestos son presentados a partir de una concepción sociodiscursiva, dinámica e interactiva: la imagen de sí es inseparable de una escena social –genérica, en nuestro

---

1 Según Donato (*Comm. Ter., ad loc.*), la pieza recibe su título a partir del hecho de que en ella la acción *vedette* estriba en la sustitución de un eunuco por el joven Quéreas, a cuyo cuidado se confía la muchacha que éste trataba de seducir (Pánfila), cosa que se consigue merced a la artimaña del disfraz y la suplantación de la personalidad.

caso—<sup>2</sup> en donde el sujeto co-actúa, según sus objetivos argumentativos,<sup>3</sup> diferentes roles. En el análisis del *ethos* de un discurso se buscará, por lo tanto, reconstruir la ‘puesta en escena del yo’ en situación, es decir, en la interacción misma, en tanto el otro interviene activamente en la imagen que el locutor intenta proyectar de sí mismo.<sup>4</sup> Para los fines que perseguimos, interesa tener presente que el *ethos* discursivo, esto es, el *ethos* que el locutor construye en su discurso, guarda estrecha relación con la imagen previa, *ethos* previo o prediscursivo que el auditorio puede tener del locutor, o al menos con la idea que este se hace de la manera en que lo perciben sus alocutarios. En efecto, la representación de la persona del locutor anterior a su toma de la palabra constituye a menudo el fundamento de la imagen que él construye en su discurso, en tanto esta imagen intentará consolidar, rectificar o borrar la mencionada representación anterior. *Mutatis mutandis*, podemos pensar que el código de la *palliata* funciona como una suerte de *ethos* previo, en tensión con el cual Quéreas construirá su propia identidad lúdica. Además de los desarrollos conceptuales

- 
- 2 Según Charadeau y Maingueneau (2005:222, cursivas en el original), “la escena genérica es definida por los *géneros de discurso* particulares. En efecto, cada género de discurso implica una escena específica: roles para sus participantes, circunstancias (en especial un modo de inscripción en el espacio y en el tiempo), un soporte material, un modo de circulación, una finalidad, etcétera”.
  - 3 Es preciso tener en cuenta que para la teoría sobre la argumentación en el discurso todo enunciado tiene una dimensión argumentativa, puesto que incluso si no busca abiertamente lograr la adhesión a una tesis particular, siempre influye sobre maneras de ver, de pensar, de hacer, es decir, actúa, de una u otra forma, sobre el otro.
  - 4 Evidentemente, al tratarse de un personaje de *palliata*, es decir, de una construcción escénica que actualiza una *persona* cómica, el *ethos* discursivo apuntará a la configuración de una identidad eminentemente lúdica. Faure-Ribreau (2012:324) sostiene: “Le personnage de *palliata* ne doit (...) pas être analysé comme un individu doté d’un caractère, d’une histoire, et d’une identité dramatique: il ne préexiste pas au spectacle; son identité est uniquement scénique, construite sur le scène par son jeu, et peut être redéfinie en fonction des situations tant dramatiques que scéniques. En particulier, les rapports entre les personnages, et notamment quand ils forment une paire, subissent une constante reconfiguration selon les situations de jeu”.

de Amossy, nuestro análisis tomará en cuenta, entre las diversas teorías modernas sobre el humor, las denominadas ‘teorías de la incongruencia’,<sup>5</sup> de acuerdo con las cuales el humor se origina toda vez que constatamos una incongruencia entre el pensamiento y la realidad que observamos (Attardo, 1994:47-49). A la luz de todo lo apuntado, nuestra hipótesis es que la comicidad de Quéreas en el pasaje seleccionado –más allá de lo jocoso que puede ser en sí mismo el equívoco de situaciones (Pociña Pérez, 2010:103)– estriba en el modo incongruente en que se configura su *ethos* discursivo en relación con su *ethos* previo, es decir, en la ‘ilegibilidad’ de Quéreas en relación con el código, ya que si bien su índole de agente no es la marca de un nuevo tipo de personaje, constituye una variación cómica que su *ethos* como personaje no se ajuste al *ethos* previo del *adulescens* cobarde e irresoluto.<sup>6</sup> Este desajuste es lo que, a nuestro juicio, va a trastornar las relaciones entre los roles y dificultar la acción y, por supuesto, provocar la risa. Un segundo punto en el que se apoya el humor de esta escena es que en ella la omnipresencia del *ornatus*<sup>7</sup> (disfraz) pone el foco en la existencia de un desfase entre cuerpo y discurso. De esta manera, la grandilocuente imagen que el *adulescens* Quéreas

---

5 Recordemos, sin embargo, que la incongruencia como origen del humor ya está en Aristóteles (Poet. 5.1449A.31-36).

6 Como sabemos, la repartición de personajes en tipos no es solamente una suerte de carta de identidad, sino también, y sobre todo, una indicación de su lugar dentro de una grilla de funciones (Bureau; Nicolas, 2015:XXXIII). De acuerdo con esto, en la codificación narrativa de los roles, el principal rasgo de carácter del *adulescens* es la cobardía y, en general, se lo define por su falta de aptitud para la acción. Por lo regular, el *adulescens* se muestra pasivo, inestable, indeciso y sometido a la acción de otro personaje (Dupont; Letessier, 2011:109; Faure-Ribreau, 2012:93-94).

7 Recordemos que *ornatus* es el término que se utiliza para referirse al disfraz de un personaje durante la representación escénica, no al disfraz del actor, es decir, involucra la presencia del ‘teatro dentro del teatro’. Cfr. González Vázquez, s.v. Asimismo, resulta interesante considerar lo que señala García Jurado sobre la oposición *ornatus* / *vestitus*, de acuerdo con la cual *vestitus* sería el término general, no marcado, frente a *ornatus*, ‘el vestido intencionado’ (1992:137-138).

busca proyectar de sí mismo se ve socavada por el hecho de que el público percibe que su punto de anclaje es un cuerpo travestido de eunuco, en el que se vuelven laxas las fronteras identitarias entre lo masculino y lo femenino, e incluso las fronteras de lo humano.

Antes de proceder con el análisis del texto y dado que nuestra lectura pondrá el énfasis en la comicidad del pasaje elegido, parece necesario desbrozar dos cuestiones: la primera, de índole general, se relaciona con la supuesta falta de comicidad del teatro terenciano. Como es sabido, tan sólo veinte años separan las comedias de Plauto de las de Terencio, pero, según una tradición tenaz que se remonta a época clásica, estos dos autores se opondrían en todo, en tanto el teatro de Terencio marcaría una ruptura con el de Plauto al punto de modificar profundamente la comedia romana. El *tópos* clásico de esta oposición señala que si las comedias de Plauto se caracterizan por su *vis comica*, las de Terencio, libres de algunos de los recursos poco sutiles de Plauto, son piezas serias de carácter moralizante situadas en un plano literario superior, y, por lo tanto, no demasiado graciosas. De acuerdo con esta lectura predominante, lo que las obras terencianas ganarían en calidad literaria, lo perderían en comicidad.<sup>8</sup> A propósito de este lugar común de la crítica es preciso señalar que, en el caso particular del *Eunuchus*, esta pretendida ausencia de comicidad no se condice con lo que sabemos sobre la recepción original de la pieza. En efecto, de acuerdo con la evidencia antigua, *Eunuchus* fue la comedia de Terencio de mayor éxito no sólo

---

8 A propósito de esta *communis opinio*, señala, por ejemplo, Frank ([1930] 1957:128): "Las obras de Terencio, menos divertidas que las de Plauto, están en un plano literario superior, y gran parte de su belleza tiene indudablemente el sabor de la delicada humanidad que encuentra representada en las obras de Menandro recientemente descubiertas". Acerca de los distintos enfoques asumidos por la crítica, *cfr.* Palabras liminares.

en época republicana,<sup>9</sup> sino también en toda la latinidad, dado que numerosos autores la citan, parodiándola o parafraseándola, desde Cicerón hasta Agustín (Bureau; Nicolas, 2015:XX). Por lo tanto, resulta difícil concebir que los antiguos hayan dado semejante acogida a una comedia que no consideraban graciosa.

La segunda cuestión que juzgamos conveniente despejar es de índole particular, vinculada con la porción de texto elegida, pues el hecho de que se narre en ella una violación la convierte en una escena absolutamente reñida con los estándares cómicos modernos. A la hora de examinar esta cuestión, conviene dejar de lado toda consideración moral y enfocarla a la luz de las convenciones del género cómico en la Antigüedad. Así, de acuerdo con el código, dado que en la comedia romana la violación siempre conduce al matrimonio,<sup>10</sup> es poco probable que el acto de Quéreas en sí mismo haya ofendido la sensibilidad de los espectadores (James, 1998:35).<sup>11</sup> Recordemos, además, que, a fin de res-

---

9 Según Suetonio (*Vita Terentia* 4), la comedia otorgó al autor la suma sin precedentes de ocho mil sestercios, la más alta pagada alguna vez por una obra.

10 Con todo, a pesar del impuesto *happy ending*, las comedias ofrecen evidencia de que la violación es siempre una ofensa grave que debe ser reparada (Smith, 1994:25).

11 En lo que respecta a la aceptabilidad de la violación en la comedia romana, apunta Griffin (1986: 126-127): "Young men who ravish girls in Comedy remain secure in the possession of the audience's sympathy (...)". Por su parte, señala Konstan (1986:387): "An untroubled empathy with the youth is licensed by the holiday mood of comedy, as well as by the custom of the genre (...)". A propósito del mensaje implícito en la violación como motivo literario, indica Rosivach (1998:41-42): "The frequent use of the rape motif in New Comedy banalizes the reality of rape, making it less shocking and thus more acceptable. A body of literature that makes the fact of rape a prominent part of its plots and then, even while censuring the fact of rape, nonetheless welcomes the rapist into every happy ending inevitably sends a message to its audience that self-serving violence of the powerful against the vulnerable, especially violence of male against female, is permissible despite any public protestations to the contrary. That both Athenians and Romans allowed such a message to be sent through their publicly financed mass entertainment—indeed, that they probably did not even realize it was being sent—tells us something about both societies and their unconscious tolerance of such violence".

guardar la reputación de la joven Pánfila, era preferible que esta fuera violada antes que seducida, en tanto esta circunstancia eliminaba cualquier sospecha de consentimiento voluntario de su parte (Barsby, 1999:186).

Ahora bien, la violación que tiene lugar en el *Eunuchus* es anómala por diversos motivos: en primer lugar, esta es la única pieza terenciana donde este componente esencial de las intrigas de la *Néa* tiene lugar durante el desarrollo de la pieza, aunque fuera de escena, evidentemente (Rosivach, 1998:46). En segundo lugar, el comportamiento de Quéreas no puede ser excusado como típico de los *adulescentes* de comedia, pues éste no aduce ninguna de las habituales excusas: no era de noche, no estaba ebrio,<sup>12</sup> y no había una atmósfera festiva que justificara la suspensión de las reglas normales de conducta, si bien es cierto que luego señala, a modo de disculpa, que lo hizo “*amoris causa*” (v. 878). Además, no se trató de un hecho accidental sino de una acción premeditada, que el violador intenta justificar, primero, presentándola como una venganza contra las *meretrices* en tanto clase (vv. 382-7), y luego sugiriendo que no hay nada malo en la violación cuando la víctima es una esclava (v. 858). Recordemos, sin embargo, que, desde la primera escena de la obra el *poeta* pone al público en conocimiento de que Pánfila no es ni una esclava ni una muchacha de vida alegre, sino que es de origen libre. El único personaje que no dispone de esa información es Quéreas,<sup>13</sup> ironía que, a nuestro juicio, colabora con el fin último de la comedia, que no es otro que provocar la risa y el divertimento del público.

Seguidamente, consideraremos cuáles son los procedimientos cómicos que se ponen en juego en la configuración del *ethos* discursivo del *adulescens* Quéreas entre los vv.

---

12 Por ejemplo, *persuasit nox amor vinum adulescentia* (Ter.Ad. 470).

13 Cfr. Breijo (2018).

539-614. Recordemos los antecedentes de esta escena, ubicada en la mitad exacta de la comedia: en la primera mitad del *Eunuchus*, la cortesana Tais persuade a su amante Fedrias, hermano mayor de Quéreas, para que se rinda temporariamente ante su rival, el soldado Trasón, a fin de que este le entregue a Pánfila, una esclava virgen que el *miles* ha comprado para ella. Tais ha reconocido a la muchacha, que en realidad es de origen libre, y se ha dado cuenta de que se crió con ella, por lo tanto, espera poder restituirla a su hermano Cremes y así asegurarse un *patronus* para sí misma. Por su parte, Fedrias, en un intento de emular la munificencia de Trasón, ha comprado un viejo eunuco, Doro, y una esclava etíope para Tais, pero accede a retirarse al campo por unos días. Aparece su hermano Quéreas, quien ve a Pánfila por casualidad, se enamora perdidamente de ella y decide que debe poseerla sexualmente (*potiar*, vv. 320 y 362).<sup>14</sup> Su esclavo Parmenón idea un plan (vv. 365-90) para que Quéreas pueda introducirse en casa de la cortesana Tais vestido con el extravagante traje de Doro. El ardid funciona hasta que Quéreas, superado por su deseo, viola a Pánfila y huye de la casa de Tais. En este punto da comienzo la escena que analizaremos:

AN. Heri aliquot adulescentuli coiimus in Piraeo  
in hunc diem, ut de symbolis essemu'. Chaeream ei rei  
praefecimus; dati anuli; locu' tempu' constitutumst.  
praeteriit tempu': quo in loco dictumst parati nil est;  
(...) quisnam hinc ab Thaide exit?  
is est an non est? ipse est. quid hoc hominist? qui hic  
[ornatust?  
quid illud malist? nequeo satis mirari neque conicere;  
nisi, quidquid est, procul hinc lu  
bet priu' quid sit sciscitari (vv. 539-548)

14 Cfr. OLD (s.v. *potior* 2c).

Antifón: Ayer algunos jóvenes acordamos que hoy comeríamos en el Pireo pagando cada uno su parte. Encargamos a Quéreas el asunto; se le entregaron los anillos como garantía, se fijó el lugar y la hora. Pasó la hora, pero en el lugar acordado no hay nada preparado. (...) ¿Pero quién sale de lo de Tais? ¿Es él o no? ¡Es él en persona! ¿Qué clase de hombre es? ¿Qué es este disfraz? ¿Qué le pasa? No salgo de mi asombro y no sé qué pensar. Pero, sea lo que sea, prefiero acercarme y averiguar qué sucede.

Aquí Antifón<sup>15</sup> inserta socialmente al personaje de Quéreas en la realidad del pequeño mundo griego de la comedia (Bureau; Nicolas, 2015:252-53). Aparece así una dimensión del *adulescens*, que, contrariamente al estereotipo, lo presenta como decidido y enérgico. Es evidente, además, que Quéreas goza de buen crédito entre los soldados, que lo han convertido por este motivo en su jefe (*praefecimus*, v. 541). Asimismo, vemos que se apuntan elementos que forman parte del *ethos* previo del *adulescens*, a saber, el gusto por los placeres carnales y los banquetes (Faure-Ribreau, 2012:89). Sin embargo, este punto en común no servirá más que para resaltar todo lo que separa a Quéreas del prototipo del *adulescens*, en tanto este construirá una imagen de sí que echará por tierra este estereotipo y le permitirá constituirse como el principal motor de la intriga.<sup>16</sup> A fin de dimensionar mejor

---

15 Este nombre parlante ("aquel que responde") indica que, en principio, su única función es responder y servir de interlocutor a Quéreas y que, por lo tanto, no desempeñará ningún papel activo en la comedia (Saylor, 1975:304). Donato justifica la entrada de este personaje señalando que Quéreas podrá así relatar a alguien su 'hazaña' en lugar de exponerla en forma de monólogo (*Comm. Ter., ad loc.*). De acuerdo con esto, Antifón cumple el rol de personaje protáctico, cuya finalidad es evitar lo poco natural que resultaría que Quéreas exponga en un extenso monólogo la violación de Pánfila, algo que sí ocurría en *El Eunuco* de Menandro (Bureau; Nicolas, 2015:252).

16 El *ethos* discursivo de Quéreas se delinearé, principalmente, en relación con el de su hermano Fedrias. Recordemos que el empleo del pronombre *alter* en el v. 297 permite comparar y oponer a los dos *adulescentes*, en tanto miembros de un mismo par. En efecto, dado que ambos ponen

la comicidad que está en juego en este pasaje, no es ocioso mencionar que, para Bergson (2011:31), el disfraz posee una inherente *vis* cómica. En este sentido, tal vez sea útil recordar que la última vez que los espectadores vieron a Quéreas (v. 390), este usaba una capa (*chlamys*) y estaba equipado con una espada (*machaera*) y un sombrero (*petasus*), atuendo que lo identificaba como un soldado, de acuerdo con el código de vestimenta de la Comedia Nueva griega y romana. Ahora bien, vemos que aquí Quéreas no es, en principio, reconocible para Antifón, ante quien se presenta como un enigma indescifrable (quid hoc hominis est ? qui hic ornatus est ?.../ nequeo satis mirari neque conicere). De hecho, el empleo del pronombre neutro *hoc* separa a Quéreas incluso del conjunto de los *homines*.<sup>17</sup> De esta manera, se subraya el carácter absolutamente transgresor de lo que va a presenciar el espectador, en la medida en que la apariencia de Quéreas confunde incluso los parámetros mentales de otro *adulescens*. En efecto, si bien una lectura moderna podría ver que la transgresión estriba en el relato de la violación, esta reside, según veremos, en el disfraz (*ornatus*), es decir, en la elección operada por un joven libre de nacimiento de disfrazarse de una criatura servil y, por añadidura, asexuada. La transgresión dará un paso más en la escena siguiente, dramático esta vez, con el relato detallado de la violación. Resulta claro que a partir de este momento la pieza toma otra dirección,

---

en escena la misma *persona*, se encuentran en posición de rivalidad lúdica, en tanto, como señala Faure-Ribreau (2009:4): "Puisque tous deux sont des *amateurs*, l'un doit l'emporter sur l'autre, et Parménon annonce que ce sera Chéréa".

17 Sin duda, esta indefinición con respecto a la categoría ontológica en que debe ubicarse a Quéreas es producto del disfraz de eunuco. En efecto, a lo largo de la pieza se verifica una animalización y feminización del eunuco, así como una cosificación, lo cual se advierte en el mismo nombre Dorus que lo reduce a una cosa (Fedrias, de hecho, en el v. 669, lo llama *male conciliate*). Se trata, pues, de un ser indefinible, que se halla en el límite de lo humano, tal y como lo indica el sintagma *monstrum hominis* (v. 696). Inclasificable, escapa a las categorías naturales y sexuales: medio-hombre, medio-mujer; medio-hombre, medio-animal. Cfr. Gavaille (2010:139).

que sorprende y escandaliza incluso a un personaje como Antifón quien debía tener una complicidad natural con Quéreas (Bureau; Nicolas, 2015:254). Asimismo, el empleo del lexema *ornatus* abre una dimensión metateatral que, en la escena siguiente, cobrará todo su sentido en el relato que el propio Quéreas hará de la célebre escena de la violación.<sup>18</sup>

En los versos siguientes asistimos a la entrada en escena de Quéreas, en la cual se despliegan todos los recursos de la danza, de la música y del texto para completar de manera particularmente viva la presentación de este personaje:

CH. Numquis hic est? nemost. numquis hinc me  
[sequitur? nemo homost.  
iamne erumpere hoc licet mi gaudium? pro Iuppiter,  
nunc est profecto interfici quom perpeti me possum,  
ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua.  
sed neminemne curiosum intervenire nunc mihi  
qui me sequatur quoquo eam, rogitando obtundat enicet  
quid gestiam aut quid laetu' sim, quo pergam, unde  
[emergam, ubi siem  
vestitum hunc nactus, quid mi quaeram, sanu' sim anne  
[insaniam! (vv. 549-556).

Quéreas: ¿Pero quién anda ahí? Nadie. ¿Quién me sigue? No hay nadie. ¿Ya puedo explotar de alegría? Por Júpiter, ahora sí que puedo soportar que me maten para que la vida no eche a perder esta alegría con alguna amargura. ¡Pero ahora no me interrumpe ningún curioso que me siga por todas partes, que me aturda y me mate preguntándome por qué estoy exultante o por qué estoy contento, a dónde voy, de dónde salgo a escondidas, dónde obtuve esta ropa, qué quiero, si estoy cuerdo o loco!

---

18 Para el cariz metateatral de esta escena, *cfr.* Frangoulidis (1993).

En esta entrada se ponen en funcionamiento diversos procedimientos para provocar la risa: en primer lugar, como apunta Dessen (1995:132-133), al salir de la casa de Tais Quéreas no suena como un hombre que ha apuntalado su frágil identidad con un acto de violencia, sino todo lo contrario. En efecto, los metros recitativos (septenarios yámbicos y octonarios a lo largo de toda la escena)<sup>19</sup> pronunciados con un exceso de excitación, el énfasis en el placer (*gaudium*, v. 550, 552; *gestiam*, v. 555 (...); *laetu'*, v. 555),<sup>20</sup> al igual que un sentido ambivalente de la propia identidad (vv. 555-56), sugieren incongruencias en la configuración de su *ethos* discursivo, que articula de manera fluctuante cualidades femeninas y masculinas. (Es importante, asimismo, no perder de vista el hecho de que, durante la representación, todos estos recursos lingüísticos verían realizada su comicidad ante la vista del *ornatus*). Así, la escena de travestismo, al posibilitar que un joven romano se enfrente al 'otro' en sí mismo (mujer, esclavo), articula otra dimensión del humor, que, de acuerdo con las llamadas 'teorías de la liberación' (Attardo, 1994:50), permite aliviar tensiones e inhibiciones en la audiencia. Otro recurso cómico que advertimos en la configuración del *ethos* discursivo de Quéreas es una tendencia marcada a la hipérbole paratrágica (interfici perpeti me possum),<sup>21</sup> con empleo de términos de connotación más o menos filosófica, que remiten a un estilo elevado (*contaminet, aegritudine*). No es difícil advertir

---

19 Filoche (2008:9-10) indica que, en contraposición a Plauto, Terencio no suele utilizar cambios de metro para marcar diferencias entre los personajes, salvo en el caso de Quéreas, cuya entrada está indicada por el empleo de octonarios yámbicos (vv. 292-7, 302-3, 307-22, 367-90, 553-6, 562-91, 1031-48), y cuya presencia en escena está generalmente modulada musicalmente por metros recitativos (salvo entre los vv. 840-908), a menudo variados.

20 Adviértase que los términos *gaudium* y *laetus* retoman el nombre de Quéreas ("aquel que se alegra") (Bureau; Nicolas, 2015:257).

21 Cfr. Bureau; Nicolas (2015:258).

la cómica incongruencia entre el modo altisonante en que Quéreas expresa su júbilo y el motivo del mismo, como si pretendiera otorgar al acto de la violación un barniz de aceptabilidad, presentándolo como loable y codiciable.

Por otro lado, según vemos, en la configuración del *ethos* discursivo de Quéreas se multiplican los lexemas que se refieren a la comunicación (*intervenire, rogitando, obtundat enicet*, vv. 553-54) y el empleo de la primera persona ocupa un lugar de preeminencia (*mihi, me, eam, gestiam, sim, pergam, emergam, siem, mi, sim, insaniam*, vv. 554-56).<sup>22</sup> Esta recurrencia permite comparar y contrastar a Quéreas con su hermano Fedrias. En efecto, a pesar de que en apariencia se diferencian, el común denominador de ambos es el egocentrismo. Con todo, si lo que quiere Fedrias es sobre todo ser amado y estar en el centro de la vida de la cortesana (Bureau; Nicolas, 2015:259), Quéreas busca ante todo ser reconocido y, por lo tanto, necesita un ‘público’ para relatarle su hazaña. Por otra parte, el egocentrismo y la tendencia a hablar de sí mismo que se verifican en su discurso lo aproximan al personaje del *miles gloriosus* Trasón. No es difícil imaginar que estos desplazamientos de los rasgos que el código marcaba como propios de un personaje a otro deben de haber resultado sumamente hilarantes para el público asistente a las representaciones. Otra cuestión digna de nota es el hecho de que esta necesidad que Quéreas tiene

---

22 Como señala Filoche (2008:9-10), la caracterización lingüística de Quéreas es una de las más logradas de la pieza, comenzando por el empleo de la modalidad exclamativa, que otorga ritmo y puntúa vivamente su discurso, y cuyos trazos más significativos son las interjecciones (vv. 334, 351, 360, 377), los juramentos (vv. 305, 311, 321, 356, 550, 562, 905, 1032, 1048), y las interrogaciones retóricas (vv. 305, 318, 326, 328, 334, 366, 389, 550, 566, 568, 574, 575, 604-6, 1031, 1035, 1036, 1044). A esto se agregan los efectos sonoros de las aliteraciones, paronomasias y el empleo del políptoton (vv. 377, 556, 568, 571, 575, 578, 579, 605, 613-614, 1035, 1047, 1048). Asimismo, diferentes procedimientos de énfasis otorgan fuerza a sus enunciados, principalmente, la modalización verbal (vv. 356, 362, 562, 877, 887, 905, 1049) y adverbial (vv. 323, 329), o las repeticiones y los pleonasmos (vv. 317, 324-5, 370, 389, 549).

de la mirada del otro para sus actos, su deseo de ponerse en escena (Bureau; Nicolas, 2015: 259-60), suma un elemento más a la hora de presentarlo como una figura del *actor*, dimensión metateatral que ya advertimos a propósito del empleo del *ornatus*. Esto constituye una doble degradación para Quéreas en tanto, en contraposición a la *dignitas* de un *adulescens* romano y a la convención cómica usual, este personaje no sólo usa el disfraz de un eunuco (criatura a la vez servil y femenina),<sup>23</sup> sino que también se presenta como un *actor* en escena que reclama su público. Recordemos que los actores eran en Roma figuras de estatus social marginal (en términos legales, *infamis*), que inspiraban tanto desprecio como deseo (Duncan, 2006:124). A la luz de todo esto, podemos pensar que esta caracterización de Quéreas como *actor* contribuye a incrementar su alteridad y subalternidad y, con esto, la comicidad de este personaje, sobre todo si atendemos al hecho de que la ‘teoría de la hostilidad’ (Attardo, 1994: 49-50), que se vincula con el costado agresivo del humor, postula que la risa surge cuando existe una sensación de superioridad ante un objeto.<sup>24</sup>

Cómica también resulta la oportuna aparición de Antifón a continuación, casi a pedido de Quéreas, otorgándole el interlocutor que desea. Como apunta Saylor (1975:304-305), es evidente que Terencio busca mover a risa explotando la comicidad latente en tales ‘accidentes’ convencionales (vv. 557-560): “Chaerea, quid est quod sic gestis? quid sibi hic vestitu’ quaerit? quid est quod laetus es? quid tibi vis? satine sanu’s? quid me adspectas? quid taces?”. [Quéreas, ¿qué pasa que andás así? ¿Qué significa esta ropa? ¿Qué pasa que estás contento? ¿Qué querés? ¿Estás más o menos cuerdo?

---

23 Según Smith (1994:22), “At Rome in the second century B.C.E., eunuchs were surely viewed by the public with a mixture of curiosity, horror, pity, and contempt”.

24 El exponente más influyente de esta teoría fue Bergson (2011), para quien el humor es un correctivo social utilizado por la sociedad para subsanar un comportamiento desviado.

¿Por qué me mirás? ¿Por qué no hablás?]. Vemos que Antifón retoma las preguntas de Quéreas palabra por palabra, con lo cual el *poeta* ilustra maliciosamente su nombre (como ya indicamos, Antifón significa “aquel que responde”)<sup>25</sup> y nos recuerda que este está en escena solo para responder y hacer hablar a Quéreas,<sup>26</sup> y que este tenga una especie de espectador para su ‘actuación’.

Seguidamente, se presentan los detalles preliminares de la violación a través de un falso monólogo, típico de Terencio, en el que las intervenciones de Antifón subrayan las articulaciones del discurso:

CH. immo ego te obsecro  
hercle ut audias.  
nostin hanc quam amat frater? AN. novi: nempe, opinor,  
[Thaidem.  
CH. istam ipsam. AN. sic commemoreram.  
CH. quaedam hodie est ei dono data  
virgo: quid ego eiu' tibi nunc faciem praedicem aut laudem,  
[Antipho,  
quom ipsum me noris quam elegans formarum spectator  
[siem?  
in hac commotu' sum. AN. ain tu? CH. primam dices, scio,  
[si videris.  
quid multa verba? amare coepi. forte fortuna domi

25 Cfr. nota 15.

26 No obstante, como apuntan Bureau; Nicolas (2015:260), “(...) le regard qu’Antiphon porte sur cette scène est-il doublement important: évidemment il sert à faire parler Chérea, mais il sert aussi à poser dans la scène une sorte de point référentiel à la topique du genre, qui permet au poète d’impliquer le spectateur à un autre niveau que celui des mécanismes comiques. En ne voyant dans le viol qu’un jeu de *adulescens* de comédie, Antiphon représente la lecture attendue, mais qui ne peut pas être celle du spectateur. (...) le spectateur réel est invité à ne pas rester comme le «répondeur» prisonnier des codes. Encore une fois ici, la comédie interroge ses propres règles”.

erat quidam eunuchus quem mercatu fuerat frater Thaidi,  
 neque is deductus etiamdum ad eam. submonuit me Parmeno  
 ibi servo quod ego arripui. AN. quid id est? CH. tacitu citius  
 [audies:  
 ut vestem cum illo mutem et pro illo iubeam me illoc ducier.  
 AN. pro eunuchon? CH. sic est. AN. quid ex ea re  
 tandem ut caperes commodi?  
 CH. rogas? viderem audirem essem una quacum cupiebam,  
 [Antipho.  
 num parva causa aut prava ratio? traditus sum mulieri.  
 illa ilico ubi me accepit, laeta vero ad se abducit domum;  
 commendat virginem. AN. quoi? tibine? CH. mihi.  
 AN. satis tuto tamen?  
 CH. edicit ne vir quisquam ad eam adeat et mihi ne  
 [abscedam imperat;  
 in interiore parti ut maneam solu' cum sola. adnuo  
 terram intuens modeste (vv. 563-580).

Quéreas: Todo lo contrario, yo te ruego, por Hércules, que me escuches. ¿Conocés a la amante de mi hermano?

Antifón: La conozco. Creo que es Tais, ¿no?

Quéreas: Ella misma.

Antifón: Así lo recordaba.

Quéreas: Hoy le entregaron una chica como regalo... ¿Para qué voy a describir yo ahora su rostro o voy a elogiarlo, cuando sabés bien en qué medida soy un exquisito examinador de bellezas? Me voló la cabeza.

Antifón: ¿Vos decís?

Quéreas: Dirías que es la mejor, si la vieras. Estoy seguro. ¿Para qué tantas palabras? Me enamoré. Por casualidad y por suerte, en mi casa había un eunuco que mi hermano le había comprado a Tais y que todavía no había sido llevado a la casa de ella. Ahí, Parmenón, mi esclavo, me sugirió lo que yo aproveché.

Antifón: ¿Qué?

Quéreas: En silencio lo oirías mucho mejor: que intercambie con él mi ropa y que haga que me lleven en lugar de él.

Antifón: ¿En lugar del eunuco?

Quéreas: Así es.

Antifón: ¿Qué ventaja sacarías de esa situación al final?

Quéreas: ¿Me lo estás preguntando? Que la vería, que la oiría, que estaría con ella, la única que deseaba. ¿Te parece poco o retorcido? Fui entregado a Tais. Cuando ella me recibe, contenta realmente, se retira a la casa y me deja a cargo de la joven.

Antifón: ¿A quién? ¿A vos?

Quéreas: A mí.

Antifón: ¿Pero con suficiente seguridad?

Quéreas: Ordena que ningún hombre se acerque a ella y a mí me manda no apartarme, que me quede yo solo con ella sola en la casa. Asiento mirando al piso con discreción.

Para abrir su discurso Quéreas, a la manera de un *actor* en el fin del prólogo, solicita la atención del público, pero con una virulencia particular que subraya la pasión que lo anima: “immo ego te obsecro hercle ut audias”. La presencia del pronombre personal *ego*, la fuerza del verbo *obsecro* y el juramento subrayan que este llamado de atención está revestido para Quéreas de particular importancia. El discurso comienza por presentar su marco, pero lo hace suministrando al espectador un elemento revelador sobre el *ethos* de Quéreas. Según podemos advertir, es Antifón el que nombra a Tais (v. 563) y no Quéreas, quien no la define más que por relación a Fedrias (“hanc quam amat frater”). Como señalan Bureau; Nicolas (2015:262), este comentario pasaría desapercibido si no advirtiéramos que, bien leído, nos revela de qué modo ve Quéreas a las mujeres, a saber, únicamente en relación a los sentimientos que inspiran en

los hombres. De acuerdo con esto, si Tais no existe más que como objeto de deseo de Fedrias, el hecho de violar a una de sus esclavas no tiene ninguna consecuencia.

En su segunda intervención Quéreas trae a colación ante el espectador un aspecto importante de su identidad masculina, a saber, su carácter de experto en mujeres, “*elegans formarum spectator siem*” (v. 566), evocación que no puede no haber sido cómica para el público en vista de que procede de un personaje travestido de eunuco. Como vemos, su discurso sigue versando sobre él mismo, no sobre la joven, y así se autocelebra como perfecto estratega del amor que sabe aprovechar el *kairós* para alcanzar su objetivo. La breve interrupción de Antifón “*quid id est*” (v. 572) no tiene otra función más que aislar el elemento más abiertamente transgresor de este asunto, el disfraz de eunuco que permite la entrada en la casa (“*me illoc ducier*”, v. 572). Antifón cumple a la perfección su papel de ‘voz de la norma’ exclamando “*pro eunuchon*”, con lo cual subraya que, en lo que concierne a este punto, incluso para un personaje que no sabe quién es Pánfila y que actúa según la norma social habitual, hay algo impensable en lo que sigue y que Antifón expresa inmediatamente en términos de interés (“*caperes commodi*”, v. 573).<sup>27</sup> En efecto, resulta incongruente desde una óptica de seducción y, por lo tanto, cómico, la idea de asumir una condición social inferior a la propia para conquistar a una *puella*.

La parte informativa del discurso comienza en el v. 575 (“*traditus sum mulieri*”) y nos conduce al interior de la casa, fuera del espacio escénico. El empleo del verbo *commendare* para describir el momento en que Tais entrega a Quéreas a la muchacha debe de haber resultado especialmente cómico

---

27 Es notable el hecho de que el padre de Quéreas se expresará exactamente en los mismos términos en el v. 991, lo que refuerza la idea de que aquí Antifón articula la voz de la norma.

a los espectadores que conocen las oscuras intenciones del *adulescens*, teniendo en cuenta que designa la operación de poner a alguno bajo la *fides* de un *patronus* en el marco de una relación de clientela. Por último, resulta cómico que, al borde de conseguir su propósito, Quéreas ponga el foco en una cierta sobreactuación de su parte (“*terram intuens modeste*”), lo cual constituye, creemos, un guiño al público, que obedece al deseo de ganarse su complicidad.

En el v. 580 da comienzo el relato de Quéreas, que se organiza en tres tiempos: en primer lugar, se mencionan las circunstancias exteriores que lo dejan a solas con la joven y hacen posible su acto de audacia (vv. 580-583); en segundo lugar, se detallan las circunstancias psicológicas que propician la violación con el descubrimiento del cuadro y la inspiración a que da lugar (vv. 584-590) y, por último, se destaca la aplicación directa e inmediata que Quéreas hace de esta visión:

CH. “ego” inquit

“ad cenam hinc eo.”

abducit secum ancillas: paucae quae circum illam essent

[manent

noviciae puellae. continuo haec adornant ut lavet.

adhortor properent. dum adparatur, virgo in conclavi sedet  
suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura

[haec, Iovem

quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium

[imbrem aureum.

egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem

[luserat

iam olim ille ludum, inpendio magis animu’ gaudebat mihi,  
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas  
venisse clanculum per inpluvium fucum factum mulieri.

at quem deum! «qui templa caeli summa sonitu concutit.»

ego homuncio hoc non facerem? ego illud vero ita feci—ac  
[lubens (vv. 580-591).

Quéreas: “Yo voy a una cena”, dice. Se lleva a unas esclavas con ella. Unas pocas jóvenes recién compradas se quedan para acompañarla. A continuación, estas hacen los preparativos para que se bañe. Les pido que se apresuren. Mientras la preparan, la chica se sienta en la habitación mientras observa una pintura. Allí estaba pintado el momento en que, según dicen, cierta vez Júpiter le descargó a Dánae una lluvia de oro en la concha. También yo comencé a mirar esa escena y, puesto que él ya en aquel tiempo había jugado un juego muy parecido al mío, mucho más se alegraba mi ánimo de que el dios se había convertido él mismo en hombre y había llegado a techos ajenos en secreto por el impluvio para tenderle una trampa a una mujer. ¡Y qué dios! “El que silenció las regiones del cielo con el más fuerte sonido”. Y yo, un simple mortal, ¿no iba a hacerlo? Yo lo hice así también... y lo disfruté.

Según Donato (*Comm. Ter., ad loc.*) el papel de la pintura<sup>28</sup> es revelador de la violencia del deseo que anima a Quéreas. Para los fines que perseguimos en este trabajo, es importante resaltar el expreso paralelismo que Quéreas traza entre su propia situación y la del dios (“et quia consimilem luserat iam olim ille ludum”), que aquí es presentado como modelo positivo en tanto también asumió formas diversas para alcanzar sus objetivos.<sup>29</sup> Si bien en esta re-

---

28 A propósito de índole polivalente de la écfrasis y de la retórica de la inversión que ésta propone en relación con su contexto narrativo, *cfr.* Perutelli (1978). *Cfr.*, asimismo, Webb (2009). En lo que respecta a la recepción que Cervantes hizo sobre la presencia del mito de Dánae en la obra de Terencio, *cfr.* De Armas (2010).

29 Para Rothaus Caston (2014:51), Quéreas deja su papel de observador y se transforma en actor solo cuando asume el rol de Júpiter. Por el contrario, Dessen (1995) sostiene que es la figura del eunuco

lectura heroica el *ethos* discursivo de Quéreas se configura como el estricto reverso del *adulescens* cobarde e irresoluto propio de la comedia, es esta misma interpretación la que mueve a risa y no solo por efecto del *ornatus*, sino porque no es absolutamente lo mismo que un dios tome el aspecto de un hombre que el hecho de que un hombre libre asuma el de un eunuco esclavo. Es decir, en la segunda transformación hay una indignidad que Quéreas no es capaz de leer.<sup>30</sup> Además de generar comicidad, esta interpretación sesgada que Quéreas hace del mito nos informa sobre su voluntad de elevar su acto colocándolo más allá de una simple aventura sexual, convirtiéndolo en una suerte de hierogamia, donde la forma particular que asume el ‘matrimonio’ no alteraría ni su validez ni su respetabilidad (Bureau; Nicolas, 2015:272).<sup>31</sup> Asimismo, el elevado tono trágico utilizado por Quéreas, al igual que el esteticismo al que echa mano para describir un acto de violencia constituyen, a nuestro juicio, poderosos recursos para generar comicidad,<sup>32</sup> que, una vez más, se vería potenciada en la representación escénica por el hecho de quien pronuncia este discurso altisonante está travestido de eunuco. La distancia entre la imagen que

---

la que habilita la posibilidad de operar cambios y negociar diferencias sexuales y de poder.

- 30 Como señala Rothaus Caston (2014:61): “As Donatus explains, the suggestion was that the man needed to shower the courtesan with gold, that is, to pay for sex. Chaerea completely misses this more obvious sense. Instead, he magnifies himself and sees himself as masterful and entitled to satisfy his every desire.”
- 31 Este es, a nuestro juicio, otro detalle que, por incongruente, contribuye a la comicidad de la escena. En efecto, Philippides (1995) analiza la presencia en la narración de Quéreas de ciertos elementos, tales como la colocación de Pánfila en el lecho y el cierre del pestillo de la puerta de la habitación, que parodian el ritual matrimonial romano. Si bien se trata de un elemento tópico en las intrigas de la comedia nueva, no podemos descartar el hecho de que la descripción de una violación evocando este ritual haya resultado cómica para los espectadores.
- 32 En opinión de Christenson (2013:265), “The contrast between Chaerea’s jubilant and rationalizing aestheticism here and the primitivism of the violent act he describes himself as committing “gladly” (*lubens*, 591) is disturbingly dissonant”.

quiere proyectar de sí mismo y la percepción de la audiencia no podría ser más grande. Los versos siguientes pondrán en evidencia que toda esta relectura heroica no es más que una reconstrucción *a posteriori* de un acto realizado sin reflexionar.

Así pues, toda la comicidad de la escena estriba en la incongruencia entre el ser real de Quéreas y lo que pretende ser (“tum pol ego is essem vero qui simulabar“, v. 606), incongruencia cuyo signo más evidente es su atuendo. En este sentido, en el final de este pasaje hay un intento de hacer salir a Quéreas de la comedia heroica que ha montado para hacerlo regresar al mundo ‘normal’ de la comedia:

AN. perlongest, sed tanto ocius properemu': muta vestem.

CH. ubi mutem? perii; nam domo exsulo nunc: metuo

[fratrem

ne intus sit; porro autem pater ne rure redierit iam.

AN. eamus ad me, ibi proximumst ubi mutes. CH. recte

[dicitis.

eamus; et de istac simul, quo pacto porro possim

potiri, consilium volo capere una tecum (vv. 609-614).

Antifón: Es muy lejos. Vamos a mi casa, es el lugar más cercano donde podés cambiarte.

Quéreas: ¿Que me cambie dónde? Estoy muerto porque ahora estoy desterrado de casa. Tengo miedo de mi hermano, de que esté dentro; y, sobre todo, de que mi padre ya haya regresado del campo.

Antifón: Vamos a mi casa: allí es el lugar más cercano donde podés cambiarte.

Quéreas: Tenés razón. Vamos. También quiero consultarte una decisión sobre ella, de qué manera puedo conseguirla en adelante.

El tema del regreso está marcado por la insistencia puesta en el cambio de vestido (*muta, mutem, mutes*, vv. 609-12) que reintegrará a Quéreas a la norma y es parte de la comicidad de la obra el hecho de que Quéreas permanezca atrapado en su disfraz de eunuco hasta el final de la pieza.<sup>33</sup> Por último, Saylor (1975:302) considera que el comentario de Quéreas a Antifón de que ‘ahora’ desea considerar algún método para asegurarse a Pánfila (“*consilium volo capere*”, v. 614), después de haber alcanzado sus objetivos no por medio de un plan, sino de manera accidental e impulsiva, es uno de los mejores chistes de toda la comedia.<sup>34</sup>

## Conclusiones

Esperamos que el análisis de la escena escogida haya mostrado cómo en ella los mecanismos de la comicidad se apoyan fuertemente en el desajuste entre el *ethos* previo y el *ethos* discursivo de Quéreas en tanto *adulescens* ‘singular’. Asimismo, como hemos reiterado a lo largo de nuestra indagación, en esta cómica incongruencia en la configuración discursiva de Quéreas con respecto a lo que el código marcaba como prototípico para un *adulescens* de *palliata*, el disfraz (*ornatus*) que posibilita el travestismo desempeña un

---

33 De hecho, mucho más adelante (“*nolo me in via cum hac veste videat*”, v. 905) queda claro que Quéreas aun viste como eunuco. Como señala Barsby (1999:202), “*Chaerea’s disguise has now served his purpose, but it is part of the humour of the play that he is now trapped in his eunuch costume and this is going to cause him considerable embarrassment*”. Recordemos, asimismo, como señala Frangoulidis (1993:148), que las varias referencias a la vestimenta refuerzan la idea de que Quéreas está representando un personaje dentro de la ficción.

34 En opinión de Saylor (1975:306-7), “(...) instead of moralizing, the play’s theme of planlessness seems designed to score an esthetic point by making fun of comedy itself. Through comedy generated by the tension between *consilium* and no *consilium*, Terence (or Menander) uses the genre against itself, satirizing the planning, calculation, and intrigue which often dominated New Comedy and its Roman offspring”.

papel esencial. Es decir, a la variación cómica de que el *ethos* discursivo de Quéreas no se ajuste a su *ethos* previo hay que agregar un elemento que refuerza la comicidad del pasaje, que no es otro que el hecho de que el discurso del *adulescens* entra en colisión con la apariencia de quien lo enuncia, es decir, existe un desfase entre sus fanfarronadas viriles y su disfraz de eunuco. Esto produce como resultado una escena visualmente contradictoria, cómicamente desajustada que sin duda debe de haber sido de particular agrado para la audiencia original.

# El proyecto estético de Terencio: del *prologus* a la *fabula* o la *fabula* dentro del *prologus*

Enzo Diolaiti

## Preliminares

Parcela textual preeminentemente metaliteraria, el *prologus* terenciano propone un doble movimiento discursivo –es decir, una doble orientación– en el marco de la situación judicial que pone en escena: por un lado, responde a las críticas de sus detractores; por el otro, delimita los tipologemas de su *palliata*. Todo lo cual puede conducir a los lectores a percibir el prólogo, en virtud de su carácter, como un segmento ‘serio’ carente de componentes cómicos que muevan a la risa. Sin embargo, y a nuestro modo de ver, *prologus* y *fabula*, aunque tramos textuales de diferente ‘espesor’, forman parte de un mismo proceso semiótico, de un mismo proyecto estético que los comprende. Como veremos, ciertos significados, estructuras escénicas, lexemas clave y determinados roles teatrales conectan uno y otra en un *continuum* de sentido que verifica los vasos comunicantes entre ambas partes.

Ahora bien, puesto que toda *performance* de una pieza cómica está enmarcada en el contexto público de los *Ludi*, y,

por tanto, en lugar de ‘representar’ en este caso una situación forense ‘real’, lo que hace es ‘des-realizar’ (jugar con) dicha configuración, juzgamos fundamental entender los procedimientos estético-literarios presentes en los prólogos no como recursos que propenden a obtener el favor de los jueces en medio de una disputa, sino como estrategias para sostener el vínculo *actores-spectatores* propias del enclave retórico que supone el hecho (aurático) teatral.<sup>1</sup>

Nos proponemos, pues, en primer lugar situar a Terencio dentro del campo literario romano; estudiar, luego, los procedimientos y los recursos fraseológicos dominantes en los *prologi* en general con el objeto de apreciar el ‘espesor’ de la letra de los prólogos y reconstruir lo que denominamos el ‘micro-universo lingüístico’ de estos segmentos metaliterarios; analizar, en último término, los elementos de la *fabula* cifrados en el prólogo en tanto gesto (mecanismo) de control exegético de la obra toda: el prólogo no solo constituye una ‘mostración’ de la construcción ficcional, sino también una puesta en escena de cómo se ha de interpretar –doble denegación<sup>2</sup> mediante– lo que sigue a continuación.

Si nos trasladamos a la poesía helenística, en el prólogo a sus *Aetia*, en sus *Iambi* 1 y 13 –considerados por la crítica el primero como prólogo y el último como epílogo de la colección yámbica–, Calímaco intenta, mediante diversas estrategias retórico-persuasivas, responder a las acusaciones de sus detractores y consolidarse como voz poética autorizada. En lo que concierne a la *Néa*, este rasgo no presenta parangón alguno, pero sí hallamos un antecedente interesante dentro del género teatral griego: las παραβάσεις

---

1 Según Dubatti (2007:43), “la base de la teatralidad debe buscarse en las *estructuras conviviales*. Sin convivio –reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana– no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico temporal”.

2 Cfr. Pavis (s.v. denegación).

aristofánicas, las cuales, *mutatis mutandis*, escenifican también batallas literarias. En definitiva, esta dimensión de la poesía calimaquea –no es necesario insistir aquí en la enorme influencia del helenismo sobre el mundo romano– es la que recupera Terencio, pero lo que hace no es una réplica del modelo helenístico, sino una *imitatio cum variatione*. A lo largo del presente desarrollo, intentaremos elucidar en qué consiste dicha variación.

## Terencio en el campo literario romano

*Exegi monumentum aere perennius...*  
(Hor. Carm. 3.30.1)

*... ne cum poeta scriptura evanesceret.*  
(Ter. Hec. 13)

De vital importancia resulta no pasar por alto el contexto público de los *Ludi* en que tenían lugar las representaciones de la *palliata*, en este caso, la terenciana. En ello, pues, reside el modo como los discursos son receptados. Si bien nuestro africano se ha esforzado por re-semantizar el espacio teatral inaugural de sus piezas, al configurar una escena forense, dicha ficcionalización no puede sino entenderse en el marco festivo que la contiene. Dicho de otro modo, a pesar de la apropiación de los procedimientos retóricos y estilísticos de la oratoria, de ningún modo el discurso del *prologus* tiene *status* de ‘verdadero’. Con claridad prístina, explican esta primera cuestión Florence Dupont y Pierre Letessier (2011:24):

Ce qui implique que tout *mimèsis* aristotélienne en est exclue, que le théâtre romain ne *représente* rien, ne crée pas une illusion de réalité. C’est fondamentalement un théâtre

qui danse sur la musique de la *tibia* et que déréalise tout ce qui est joué. Rien n'y est sérieux. Théâtre su plaisir, théâtre consensuel, il n'est donc ni politique, ni philosophique, ni moralisateur.<sup>3</sup> Toute allusion au réel est un jeu: les acteurs jouent leur rôles comme les enfant ou les ludions jouent à la guerre.

Así las cosas, toda información que, en apariencia, remita a la 'realidad', no tenemos por qué tomarla como tal. Es más: conviene entenderla como una instancia más del artificio construido. Por más que el prólogo –supuestamente, a partir de las miniaturas de algunos códices, encarnado por Ambivio Turpio, el director de la compañía– se 'disfrace' de orador,<sup>4</sup> por más que Donato nos indique que, por *vetus poeta*, Terencio se refería, en realidad, a Luscio Lanuvino, por más que el público aparezca emplazado en el lugar de los *iudices*, la comedia no está 'representando' un juicio, sino 'des-realizando' –para tomar el neologismo francés– dicha 'realidad'. En definitiva, no hacemos referencia sino al concepto de 'denegación' en tanto rasgo saliente de la comunicación teatral. En términos de Ubersfeld (1989:33):

Lo que se nos muestra en el lugar escénico es un *real concreto*, unos objetos y unas personas cuya existencia concreta nadie pone en duda. Ahora bien, aunque se trate de seres con existencia propia, atrapados en las redes de lo real, hay que advertir que estos seres se encuentran al mismo tiempo negados, marcados por el signo menos. [...] Todo cuanto ocurre en escena (por poco determinado y cerrado que se halle el lugar escénico) está contagiado de irrealidad.

---

3 Lo que no significa que no puedan aparecer en las comedias 'contenidos' políticos, filosóficos, morales o de cualquier otra índole 'seria'. Una cosa es el contenido; otra, cómo están dotados estos de sentido en virtud del contexto del que emergen.

4 En *Hecyra*, en efecto, aclara: "orator ad vos venio ornatu prologi" (v. 9).

En esta línea, si, en lugar de trazar vanamente lazos unidireccionales y sin mediaciones entre ‘literatura’ y ‘vida’, nos dedicáramos a estudiar cuál es la orientación discursiva (*i.e.* la funcionalidad) de los prólogos, afirmaríamos que la primera ‘intencionalidad objetiva’ consiste en establecer un vínculo lo más sólido posible con los *spectatores*. Sabido es que el teatro romano no presentaba la misma dinámica que el actual, por lo que los primeros compases de una pieza revestían una relevancia fundamental para garantizar la continuidad del hecho teatral. Por su carácter aurático, irreproducible, atado al *hic et nunc*, el comienzo de la comedia estaba obligado a llamar la atención del público para que este permaneciera en su lugar. Fundamental para el *convivium*, una ‘alta audibilidad’, en el sentido que le atribuye Dubatti (2007:75-77), es vehiculizada a través de determinados componentes, *e.g.*: oraciones de estructura simple, vocabulario sencillo, estructura sintáctica aditiva, recurrencia al ritmo, velocidad adecuada, anclajes en lo conocido, empatía y participación del oyente; en fin, todos recursos propios de las tecnologías de la oralidad.<sup>5</sup> Ahora bien, tras recorrer sintagmáticamente los seis (o siete) prólogos de Terencio, es posible construir un paradigma de ciertas formas que se mantienen constantes –resonantes– en lo que podríamos denominar el ‘micro-universo discursivo’ de los *prologi* (Ver Anexo: Tabla 1, p. 109). En efecto, paradigmáticamente, podemos relevar los siguientes aspectos reiterados y distribuidos a lo largo de dicho ecosistema para garantizar su homeostasis: cláusula subordinada al comienzo, léxico metaliterario, roles y designaciones, referencia a los hipotextos, *captatio benevolentiae*.

---

5 Cfr. Ong (2006:43-62).

Al apreciar, en simultaneidad, todos estos elementos, no podemos sino colegir que el diseño subyacente está orientado, primordialmente, a que determinados conceptos hagan mella en la mente de los espectadores. En palabras de Sophia Papaioannou (2014b:236), “this simulation of bardic orality was expected to appeal to any audience trained to process complex knowledge received orally”. Pero ¿qué mensaje, qué idea intenta ser insuflada? Volvamos al acápite de esta sección: la constelación construida a partir de dos célebres versos (uno de Horacio, el otro de Terencio) remite a un tópico ampliamente extendido en la literatura occidental de todos los tiempos: aquella voluntad de trascender la vida a través de la obra. Efectivamente, lo que Terencio busca es erigirse en el sistema literario romano utilizando como paladín de combate la variación que introduce en el código genérico de la *palliata*. Su obra no se evanecerá –como sí lo hará, fatalmente, el hálito del poeta–, precisamente porque lucha por su ‘espacio’ literario. En esta línea programática y metaliteraria, la crítica recientemente ha observado, como sugeríamos más arriba, cierto parangón entre los prólogos terencianos y el de los *Aetia* de Calímaco (*In Telchinas*)<sup>6</sup> o las παραβάσεις arisotofánicas.<sup>7</sup> Por supuesto, estos guiños de intertextualidad o ‘notas al pie alejandrinas’ podían ser detectados por un público avezado en materia helenística, no por la plebe, a la cual, por otra parte, poco le habría importado que la comedia estuviese compuesta a partir de la *contaminatio*, que el poeta hubiera cometido *furtum* o demás polémicas

---

6 Así, Sophia Papaioannou (2014b:227-231) releva ciertos paralelismos con el texto calimaqueo como la recurrencia de lexemas que denotan el acto de la escritura (v. gr. *scribere*, ἔπος ἐλίσσω ‘desplegar el verso’), además de señalar el carácter polémico del prólogo a los *Aitia*. En la misma dirección, podemos pensar correspondencias incluso con los *Yambos*. De hecho, Calímaco llega a decir: “τὰ νῦν δὲ πολλὴν τὴν φεδῶνα λεσχαίνεις” (*Call. Jamb.* 13.40).

7 Cfr. Ehrman (1985).

literarias llevadas a la escena. El espectador no culto o iletrado disfrutaba, entonces, de la dramatización de una rivalidad, de la ficcionalización de una escena forense creada *ex professo* para excitar a la audiencia y generar popularidad.<sup>8</sup> Insistamos en el elaborado paradigma estético puesto en acto a lo largo de todo el *corpus* de prólogos, en la medida en que ello no solo porta un efecto acumulativo, sino también un horizonte de expectativas. Que verdaderamente Terencio tuviese un acérrimo detractor con quien se peleara por aquí y por allá es un hecho –incontrastable, por cierto– que excede los límites del hecho teatral. Por estas razones, más que un modo de representar un conflicto ‘real’, se trata de un gesto por erigirse –consolidarse– en la tradición literaria romana.

Dicho de otro modo, nuestro autor no hace otra cosa que construir su propia *existimatio*, es decir, un principio de valoración *inter pares* que opera al interior de la élite dominante en virtud del cual los integrantes que se relacionan entre sí guían su comportamiento e intercambian valoraciones por ser parte de un mismo espacio. De acuerdo con Habinek (2001:45), la literatura vehiculiza estándares de compartimiento aristocrático y preserva, por tanto, las fronteras de dicho espacio de pertenencia social. Si bien el autor, para abordar este tema, se concentra en el *De agricultura* de Catón, le dedica un pasaje interesante al prólogo del *Heautontimorumenos* de donde lee: “novam esse ostendi et quae esset: nunc qui scripserit / et quoia Graeca sit, ni partem maxumam / existumarem scire vestrum, id dicerem” [les indiqué que era una obra nueva y cuál, su título; ahora quién la escribió y cuál es el original griego se los diría, si no evaluara que la mayor parte de ustedes ya lo sabe] (vv. 7-9). A partir de

---

8 Cfr. Papaioannou (2014b: 234).

allí, Habinek señala que el concepto de *existimatio* aludido por el africano está en estrecha relación con la cultura aristocrática en oposición con otros segmentos de la sociedad. Sostiene incluso que:

Terence seeks to ally the audience with an aristocratic circle of *existimatores* and to differentiate this expanded aristocracy's process of evaluation from that of the unnamed poets. If numerous readers have been mystified by Terence's unclear and paradoxical defense of his poetic practice in this and other prologues, that is because mystification was Terence's aim. [...] Terence seeks to popularize what is in fact an innovative and elitist literary form by attributing to himself and his audience the habits of evaluation characteristic of aristocrats. (Habinek, 2001:56).

Ahora podemos leer de otra manera la elaboración deíctica que se refrenda una y otra vez en la situación de enunciación de los prólogos: más precisamente, la oposición *boni / malevoli* tan mentada (*cf.* Ter.*Ad.15, An.5-6*). No se trata, entonces, solamente de una construcción en pos de rechazar acusaciones infundadas, sino también –y sobre todo– de un gesto sociocultural que implica integrar un círculo de elite productor y consumidor de literatura.

## **Theatrum Mundi**

*All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts.  
(William Shakespeare. As you like it)*

*Una retórica generalizada –que abarca  
necesariamente la dimensión performativa–  
trasciende toda frontera regional y se identifica con  
la estructura de la vida social en cuanto tal.  
(Laclau, 2014:100)*

Los prólogos de Terencio, en virtud de su *status* ambiguo *extra fabulam*, pero *intra comoediam*,<sup>9</sup> comportan una concepción del teatro vinculada retóricamente con la estructura de la sociedad romana o, dicho de otra manera, un *theatrum mundi*. En este apartado estudiaremos, pues, de qué modo la escenificación de la vida posibilita, además, la metateatralidad que, en el caso del *Eunuchus* (quizás como en ningún otro prólogo del *corpus* terenciano) condensa el núcleo de las operaciones estéticas desplegadas luego en la *fabula* al tiempo que cifra mecanismos de control exegético, es decir, establece cómo ha de leerse la comedia.

Mencionábamos anteriormente el concepto de ‘denegación’ al hacer referencia, en el marco de la relación *scaena-cavea*, a la recepción del mensaje teatral (texto + representación) como irreal en virtud del contexto en que se vehiculiza y del particular proceso de codificación que interviene. Pero precisamente en el momento en que el discurso teatral se repliega sobre sí mismo y se re-fleja, esto es, cuando apreciamos la dimensión meta-teatral, asistimos a

---

9 Cfr. Cicu (1998).

una teatralización que trastoca la denegación y conduce a los espectadores a una doble operación de interpretación. Ubersfeld (1989:37-38) lo explica de esta manera:

Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble negación, el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, el 'teatro en el teatro' dice no lo real, sino lo *verdadero*, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea. [...] De ahí se desprende una situación receptiva muy compleja que obliga al espectador a tomar conciencia del doble estatuto de los mensajes que recibe y, en consecuencia, a remitir a la denegación cuanto pertenece al conjunto del espacio escénico dejando a un lado la zona en que se opera el vuelco producido por la teatralidad.

Desde el punto de vista de su construcción discursiva, los prólogos de Terencio instauran (*i.e.* ficcionalizan) una escena forense<sup>10</sup> en virtud de la cual la máscara del *prologus* asume el rol de abogado defensor del poeta de modo tal que refuta las acusaciones vertidas por sus detractores (encarnadas en la hipotética figura de Luscio Lanuvino).<sup>11</sup>

No obstante, y curiosamente, el *ego* del prólogo, el 'centro deíctico' está absolutamente desplazado de la escena. Tengamos en cuenta que "con su uso, el Locutor no sólo se responsabiliza del contenido de lo enunciado, sino que al

---

10 Sobre la disposición de un espacio escénico forense, *cfr.* Dombrowski (2010), Focardi (1990), Garella (2006) y Raffaelli (1983).

11 En palabras de Deremetz (1995:177): "l'insertion du discours juridique dans le discours dramatique ne peut se concevoir qu'à deux conditions: d'une part, que la sémiotique juridique présente certaines homologues avec la sémiotique dramatique (par exemple, sur les fondements des rapports sociaux) et, d'autre part, que la praxis dramatique et son référent offrent d'étroites analogies avec la praxis juridique, c'est-à-dire avec l'action judiciaire privée ou publique".

mismo tiempo se impone a los demás. Por esta razón se justifica que la autorreferencia se exprese con otras personas gramaticales”.<sup>12</sup> En este orden de cosas, la situación enunciativa de los *prologi* queda configurada como se observa al comienzo de *Adelphoe*:

Postquam poeta sensit scripturam suam  
ab iniquis obseruari et aduersarios  
rapere in peiorem partem quam acturi sumus,  
\*\*\*\*\*

indicio de se ipse erit, uos eritis iudices,  
laudin an uitio duci id factum oporteat. (vv. 1-5)

Puesto que el poeta advirtió que su obra era criticada por hombres injustos y que sus enemigos tergiversaban el sentido de la comedia que vamos a representar, él mismo servirá de prueba, ustedes serán los jueces, sobre si lo que ha hecho amerita alabanza o reproche.

Como puede observarse, un enunciador presuntuosamente objetivo (a causa del uso de la tercera persona gramatical), más precisamente, el poeta Terencio que se esconde bajo la máscara del *prologus*, para pronunciar un discurso doblemente orientado hacia un destinatario directo, identificado con la segunda persona del plural –el público en carácter de *iudices*–, y otro indirecto, desplazado a la tercera persona, los críticos de la obra y enemigos de nuestro comediógrafo. Esta estructura comunicativa que se teje a lo largo de todo el prólogo a la manera de un proceso judicial, al tiempo que recurre a códigos propios del discurso forense, despliega toda una artillería retórica condensada,

---

12 Respecto de los modos como pueden inscribirse las personas en el texto y los efectos de estos según el contexto, seguimos el desarrollo de Casamiglia; Tusón (2016:126-138).

uso de otros modos de enunciación además del dramático para potenciar las finalidades de uno y otro género.<sup>13</sup>

## Mostración de la construcción ficcional

Al comienzo del prólogo de *Andria*, podemos apreciar la estrategia que elige Terencio para construir su propio *ethos*:

Poeta quom primum animum ad scribendum adpult,  
id sibi negoti credidit solum dari,  
populo ut placerent quas fecisset fabulas.  
verum aliter evenire multo intellegit;  
nam in prologis scribundis operam abutitur,  
non qui argumentum narret sed qui malevoli  
veteris poetae maledictis respondeat. (vv. 1-7)

El poeta, cuando por primera vez se contrajo a escribir, creyó que solo se le presentaría una preocupación: el agradar al público con las comedias que compusiera. Sin embargo, advierte que sucede todo lo contrario, [5] pues se consume en escribir prólogos, no para contar el argumento, sino para responder a las maledicencias de un viejo y malvado poeta.

El poeta, en efecto, señala el grado cero de su escritura (*primum... ad scribendum*) enfatizada esta por el marcado *homoioleuton* en *-um* (*primum animum ad scribendum*). Subraya, además, su principal preocupación: agradar al público (*populus*). Hacia el final del mismo prólogo, leemos la tópica *captatio benevolentiae* en que, como

---

13 Marta Garelli (2006: 161) señala que “la relación de alocución que el poeta tiene en mente es: yo-Terencio (locutor) / tú-Luscio Lanuvino (alocutario), relación que se enmascara y se mediatiza por la necesaria intervención de los actores y la presencia del público”.

mencionábamos anteriormente, el poeta asigna a los espectadores el rol de jueces. Se destacan, por un lado, las formas verbales de imperativo (*favete, adeste, cognoscite*) y los lexemas metateatrales propios de esta parecela textual (*comoedias, spectandae*).

de(h)inc ut quiescant porro moneo et desinant  
male dicere, malefacta ne noscant sua.  
favete, adeste aequo animo et rem cognoscite,  
ut pernoscat is ecquid sp<ei> sit relicuom,  
posthac quas faciet de integro comoedias,  
spectandae an exigendae sint vobis prius. (vv. 22-27)

Les sugiero que de ahora en más se tranquilicen y desistan de hablar mal, para que no se vayan enterando de sus propios defectos. Guarden silencio, permanezcan con ánimo benevolente y conozcan la trama para examinar detalladamente si el poeta tiene un resto de esperanza y [25] si tienen que venir a ver o rechazar de plano las comedias que en adelante componga.

Pero lo interesante de todo esto es percibir cómo estos procedimientos se replican como imagen (*simulacrum*) en el desarrollo de la *fabula*. La primera escena de la comedia –que, con 144 versos, descuella por su extensión en todo el *corpus terentianum*– pone en acto el diálogo entre Simón y Sosias que podemos dividir en dos tramos: (a) construcción del *ethos* de Simón como aquel que tuvo la grandeza de convertir a Sosias de esclavo en liberto –máscara, por cierto, no habitual en el *stock* de caracteres propio de la *palliata*–; (b) la urdimbre del plan para fingir la boda entre Pánfilo y Filúmena.

Veamos cómo funciona este dispositivo retórico-ficcional:

SI. ego postquam te emi, a parvolo ut semper tibi  
apud me iusta et clemens fuerit servitus  
scis. feci ex servo ut esses libertus mihi,  
propterea quod servibas liberaliter:  
quod habui summum pretium persolvi tibi. (vv. 35-39)

SIMÓN: Desde que te compré, desde pequeño, sabes que en mi casa siempre fuiste tratado como esclavo de un modo justo y benigno. De esclavo te convertí en liberto mío porque me servías como hombre libre. Te otorgué la mayor recompensa que tenía.

Lo que está haciendo Simón es construir su *ethos* en relación con la manumisión para disponer favorablemente el ánimo de Sosias, a quien pretende persuadir de su plan. Esto no es otra cosa que la proyección del dispositivo retórico del prólogo ya en los primeros versos del texto. Resulta interesante, además, cómo Terencio juega con la morfología de las palabras (*poliptoton*), a la vez que ubica en posición evidenciada la oposición *mihi / tibi*.

Continúa el diálogo:

SO. in memoria habeo. SI. haud mutò factum. SO. gaudeo  
si tibi quid feci aut facio quod placeat, Simo,  
et id gratum f<ui>sse advorsum te habeo gratiam.  
sed hõc mihi molestumst; nam istaec commemoratio  
quasi exprobratiost inmemoris benefici.  
quìn tu uno verbo dic quid est quod me velis.  
SI. ita faciam. hoc primum in hac re praedico tibi:  
quas credis esse has non sunt verae nuptiae.  
SO. quor simulas igitur? SI. rem omnem a principio audies:  
<eo> pacto et gnati vitam et consilium meum  
cognosces et quid facere in hac re te velim. (vv. 40-50)

SOSIAS: Lo tengo en la memoria.

SIMÓN: En absoluto cambio [cambiaría] lo hecho.

SOSIAS: Me alegro, Simón, si algo hice o hago que te agrade y te agradezco que, por tu parte, me tengas gratitud. Pero esto me molesta, pues [traés] este recuerdo como si me reprocharas de no acordarme de tus favores. ¡Decime en una palabra qué es lo que querés de mí!

SIMÓN: Así haré. Sobre este asunto, primero te advierto que, a pesar de lo que creés, esta boda no es verdadera.

SOSIAS: ¿Por qué la simulás, entonces?

SIMÓN: Te vas a enterar de toda la historia desde el principio. De este modo conocerás la vida de mi hijo, mis planes y qué quiero que hagas en este asunto.

Lexema metaliterario si lo hay, *simulo*<sup>14</sup> remite a la interfaz ficcional de segundo grado puesta en abismo: la estructura subordinada no es otra cosa que una realización sintáctica de la composición literaria: “cognosces quid facere in hac re te velim” (v. 50).

A continuación, Simón pasa a relatarle los enredos amorosos de su hijo que ponen en peligro la consumación de la boda con la hija del vecino Cremes, cuantiosamente dotada. Y, unos versos más adelante, le asigna a Sosias su rol:

nunc tuomst officium has bene ut adsimules nuptias,  
perterrefacias Davom, observes filium  
quid agat, quid cum illo consili captet. SO. sat est:  
curabo. SI. eamu' nunciam intro: i prae, sequar. (vv. 168-171)

SIMÓN: Ahora tu tarea consiste en simular bien los preparativos de la boda, espantar a Davo y vigilar los movimientos

---

14 Sobre los usos y sentidos del léxico del engaño en la *palliat*a de Plauto y Terencio, cfr. González Vázquez (2006).

de mi hijo y los planes que concierte con él.

SOSIAS: Suficiente. Me voy a ocupar de todo. Ahora vayámonos adentro ya.

SIMÓN: Ve por delante. Te sigo.

En este punto, la crítica lanza sus dardos. Se trata todo esto, según Lefevre, por ejemplo, de una importante inconsistencia de Terencio atribuirle una función a un personaje y no darle continuidad en el resto de la obra. Desde nuestro punto de vista, la aparición del personaje de Sosias es fundamental en dos sentidos: por un lado, constituye una variación en el código de la *palliata* en cuanto a la composición de roles –gesto frecuente en Terencio como él mismo lo declara en el prólogo del *Eunuchus*–;<sup>15</sup> por el otro, por su condición misma de liberto, esta máscara posibilita la ostensión de Sosias de un *ethos* elevado, componente central de todo acto locutario con finalidad persuasiva.

Detengámonos ahora en *Phormio* para apreciar cómo se replican, *mutatis mutandis*, las mismas operaciones estéticas. Comienza así el prólogo:

Postquam poeta vetu' poetam non potest  
retrahere a studio et transdere hominem in otium,  
maledictis deterrere ne scribat parat;  
qui ita dictitat, quas ante hic fecit fabulas  
tenui esse oratione et scriptura levi:

---

15 Lo expresa en estos términos: "quod si personis isdem huic uti non licet: / qui mage licet currentem servom scribere, / bonas matronas facere, meretrices malas, / parasitum edacem, gloriosum militem, / puerum supponi, falli per servom senem, / amare odisse suspicari?" [Pero si no se le permite utilizar las mismas máscaras, ¿de qué otro modo se le va a permitir componer un esclavo que corre, representar buenas a las matronas, a las prostitutas malas, glotón al parásito, fanfarrón al soldado, que se cambie un niño, que un anciano sea engañado por un esclavo, amar, odiar, sospechar?] (vv. 35-40).

Puesto que el viejo poeta no puede apartar al poeta de su actividad y forzarlo al ocio, con injurias intenta desalentarlo para que no escriba; este así repite que las comedias que hasta ahora él compuso son de contenido débil y de estilo ligero.

Se destaca, en primer lugar, la dimensión visual de este prólogo,<sup>16</sup> en los trazos que dibujan las palabras a partir de su posicionamiento en el verso y de los desplazamientos que proponen. Si lo que expondremos a continuación pareciera apreciarse mejor en la lectura de la obra, en la expectación de su puesta en escena se percibirá gracias a la musicalidad del verso que la métrica –en su esencia, irreproducible por nosotros– cree. En esta línea, señalemos la ingeniosidad del *polyptoton* con el que inaugura el primer verso: *poeta – poetam* (uno, sujeto de *non potest*; el otro, objeto de *retrahere*). La particularidad que tiene esta figura es que los referentes del lexema *poeta* son, en cada caso, diferentes: se trata de Lucio Lanuvino y de Terencio, respectivamente. Es más, entre uno y otro aparece el adjetivo *vetus* (en el texto, con elisión para la escansión del verso), pues la marca generacional constituirá, ya lo veremos, no solo una distinción en el *ethos* – entendido como “disposición psíquica permanente” (Lausberg, 1999:§257)– de cada poeta, sino también un argumento terenciano de peso respecto de su propia estética. Remarquemos, asimismo, la plástica ubicación de los infinitivos *retrahere – transdere – detertere* que dibujan un triángulo en cuyo interior queda encerrada la palabra *studium, i.e.*, la profesión literaria de nuestro poeta, centro de las acciones perjudiciales del *vetus poeta*.

De este pasaje, insistamos, por último, en la aparición de terminología meta-literaria: *tenuis oratio, scriptura levis*,

---

16 Recordemos que Terencio mismo declara ‘escribir’ sus obras (cfr. Ter.An.1).

sintagmas dispuestos a la manera de un quiasmo. Vemos que Terencio insiste en la estructura quiástica para organizar sus versos (*cf.* vv. 7; 13-14; 25-26), lo que nos permite pensar que es una traducción formal de la operación semiótica que intenta llevar a cabo: innovar en la codificación de la *palliata* (una vez más, una realización sintáctica en correspondencia con una concepción estética).

Si nos desplazamos hacia la *fabula*, hallamos un pasaje clave en la trama del plan de Geta para que Antifonte logre casarse con su objeto de deseo, la huérfana Fania:<sup>17</sup>

GE. hoc consilium quod dicam dedit:  
“lex est ut orbae, qui sint genere proxumi,  
is nubant, et illos ducere eadem haec lex iubet.  
ego te cognatum dicam et tibi scribam dicam;  
paternum amicum me adsimulabo virginis:  
ad iudices veniemus: qui fuerit pater,  
quae mater, qui cognata tibi sit, omnia haec  
configam, quod erit mihi bonum atque commodum;  
quom tu horum nil refelles vincam scilicet:  
pater aderit: mihi paratae lites: quid mea?  
illa quidem nostra erit.” (vv. 124-34)

GETA: [Formión] Le dio este consejo que citaré: “la ley prescribe que las huérfanas se casen con aquellos que sean más próximos en linaje y esta ley ordena a estos tomarlas por esposas. Yo diré que tú eres pariente y presentaré una demanda contra ti; simularé ser amigo del padre de la muchacha. Iremos ante los jueces: quién fue el padre, quién la madre,

---

17 Respecto del comportamiento del *adulescens* en claro enfrentamiento con la voluntad del *pater familias*, Konstan (2002:172) señala lo siguiente: “el prejuicio del padre y la pasión del hijo son motivos esencialmente correlativos. Demifón sustenta una exclusión consuetudinaria; el deseo de Antifón, como el de los jóvenes generalmente en la tradición cómica, se despreocupa del status y desprecia el respeto de las fronteras convencionales características de la generación vieja”.

cómo está relacionada contigo, todo esto lo inventaré, como me resulte útil y conveniente; como tú no refutarás nada de esto, evidentemente ganaré [el juicio]: llegará tu padre: una disputa me espera: ¿a mí qué? Ella, por supuesto, será nuestra.

En primer lugar, si bien asistimos a un lenguaje elaborado retóricamente, no encontramos la condensación de figuras como sí hallamos en el prólogo. Lo más importante, desde nuestro punto de vista, consiste en evidenciar (hacer visible) que se recurre a una misma figura retórica que, por su procedimiento mismo, construye una ficción dentro de otra, a saber, la *sermocinatio*, en virtud de la cual el esclavo Geta reproduce el parlamento de Formión en que explica –con categorías metaliterarias– el ardid que se le ocurrió para resolver el drama del joven. Asistimos, pues, a un nuevo juicio, con una nueva asignación de roles. En este punto, adscribimos a la lectura de Frangoulidis (2013:283), para quien Formión asume el rol de poeta intra-comedia, en tanto y en cuanto construye una ficción, simula, finge y, ante todo atribuye roles. Se hace evidente, por otra parte, la dimensión performativa que acerca el proceso judicial al convivio teatral.

La figura legal subyacente en este pasaje es griega, no romana: se trata de la ἐπίκληρος “heredera” (Scafuro, 1997:18), una muchacha huérfana que puede (debe) ser desposada por el familiar más cercano. Nótese cómo Formión maneja un saber fundamental para tramar el artilugio que permitirá a Antifonte asir su objeto de deseo: en el v.374, de hecho, es llamado “contortor legum” [tergiversador de leyes].<sup>18</sup> Es el gran titiritero que maneja los hilos de la comedia.<sup>19</sup>

---

18 Sobre este aspecto de la comedia, *cfr.* Segal; Moulton (1978).

19 *Cfr.* Bergson (1991).

Hay un paralelismo más que nos gustaría señalar: la importancia de este juicio para el éxito de la comedia de acuerdo con las pautas genéricas (aunque Konstan sostenga que el final feliz se obtiene mediante un segundo movimiento en la obra) en correspondencia con la importancia del juicio que los espectadores presiden que es el éxito de la obra en su conjunto (de acuerdo con las pautas del prólogo). Ambos juicios, aunque en diferentes niveles semióticos, tienen como finalidad el *happy-end* de la comedia: la máscara del prólogo pretende, mediante su discurso que reúne todas las características de un discurso forense, disponer el ánimo de los espectadores a su favor y, como dice el final del prólogo de *Adelphoe*, “facite aequanimitas / poetae ad scribendum augeat industriam” [traten de que la imparcialidad de ustedes acreciente la diligencia del poeta para escribir] (vv. 24-25).

## Comicidad terenciana: retórica y *performance*

A nuestro modo de ver, la elaboración retórico-literaria a la que asistimos es consustancial a los mecanismos de empatía que operan en la *performance* para sostener la estructura convivial del espectáculo. Así pues, como sostiene Horacio, no basta con la belleza para crear poemas (en el sentido de textos escritos en verso). Estos “dulcia sunt / et quocumque volent animum auditoris agunto” [han de tener encanto y conducir el ánimo del auditorio adonde quieran] (Hor. *Ars.*99-100).<sup>20</sup> Esta formulación se acompasa con la siguiente: “si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent” [si quieres que lllore, es necesario que te duela primero a ti mismo: entonces, tu desgracia me

---

20 Esta imagen ya figura en Platón. *Cfr.* Pl. *Phdr.*261a-b.

hará sufrir] (Hor.*Ars.*102-103). Se trata, en efecto, de crear un lenguaje estetizado en términos retórico-persuasivos, pero también empáticos, i.e., persuadir implica manipular el πάθος del auditorio, hacerlo padecer, en el sentido etimológico del término, lo que el *ego* poético padece.<sup>21</sup>

Al analizar las relaciones textuales entre uno y otro momento con el objeto de demostrar que ya desde el prólogo Terencio olla una senda cuya prolongación a lo largo de toda la obra el lector-espectador debe seguir. En los paralelismos de los juicios fingidos, en el uso del lenguaje retórico y en los mecanismos de ficcionalización operados encontraremos los fenómenos literarios que nos permitirán descubrir cómo nuestro comediógrafo prefigura desde un espacio, en principio, extra-dramático una micro-ficción disfrazada de alegato judicial para luego ser integrada a (¿revalidada por?) el texto dramático. Se trata, en efecto, de una estética de lo sutil (Rabaza; Pricco; Maiorana, 2006:330), que subrepticiamente construye un *continuum* entre un espacio textual y otro, que, como propondremos, constituirá la clave para comprender la variación dentro del código teatral que opera Terencio. Al respecto, Dupont-Letessier (2012:41) afirman: “comprendre la codification comme un ensemble de variations permet de redonner un sens spectaculaire à ces ‘écarts’ qui sont si nombreux dans un théâtre de ce type”. Entendiendo que el prólogo no es un segmento textual aislado del proceso semiótico que el acontecimiento teatral pone en funcionamiento, sostenemos que Terencio despliega una forma de comicidad que implica un doble movimiento inaugurado en el prólogo y luego proyectado sobre el cuerpo de la fábula. Por un lado, en el primer segmento (doblemente denegado), se entabla un enfrentamiento

---

21 De acuerdo con Breithaupt (2011:103), para el establecimiento de la empatía “la situación debe ser estética [*aisthesis*], en el antiguo sentido de la palabra, es decir, perceptible”.

forense sobre la base de un andamiaje retórico-persuasivo altamente elaborado y se distribuyen roles-deícticos: a la segunda persona le corresponde el papel de *iudices*; a la tercera no-persona (o destinatario encubierto) se le asigna el rol de adversario literario.<sup>22</sup> Por el otro, en el segundo tramo, se construye al interior de la obra una *fabula* (denegada) que ‘dobla’ la situación aurática que supone el *convivium*. En la sutileza del *simulacrum* como imagen del prólogo, en el entrecruzamiento de los procesos de doble-denegación y denegación, los espectadores ponen en juego sus saberes teatrales que le permiten gozar de un teatro diferente, de otra forma de comicidad.

---

22 De acuerdo con García Negroni; Tordesillas Colado (2001:53): “característico (pero no sólo) del discurso político, este destinatario puede definirse como aquel personaje discursivo que a lo largo del discurso es constituido como una no-persona, como el Tercero del que se habla pero al que sin embargo se le destinan actos (de advertencia, de amenaza o de desautorización de voz) ocultos en complejos ilocucionarios”.

**Tabla 1: El micro-universo lingüístico de los prólogos de Terencio**

Aspectos resonantes	Andria	Heauton	Eunuchus	Phormio	Hecyra	Adelphoe
Clausula subordinada en el primer verso	Poeta quom primum animum ad scribendum adpulit, / id sibi negati credidit solum dari, / populo ut placeant quas fecisset fabulas. (1-3)	Nequi sit vestrum mirum quor paris seni / poeta dedit que sunt adulescentium, / id primum dicam, deinde quod veni eloquar. (1-3)	Si quisquamst qui placere se studeat bonis / quam plurimis et minime multos laedere, / in is poeta hic nomen proficitur suom. (1-3)	Postquam poeta vetu' poetam non potest / retrahere a studio et transdere hominem in otium, / maledicis deterere ne scribat ponat. (1-3)	X	Postquam poeta sensit scripturam suam / ab iniuicis obseruari et aduersarios / rapere in peiorem paritem quam acturi sumus. (1-3)
Léxico metaliterario	<i>fabula</i> (3, 16) <i>facio</i> (3, 26) <i>argumentum</i> (6, 11) <i>narrare</i> (6) <i>comoedia</i> (26) <i>scribere / scriptura</i> (1, 5) <i>prologus</i> (5) <i>contaminare</i> (16) <i>transfero</i> (14)	<i>comoedia</i> (4) <i>scribere / scriptura</i> (7, 15, 43) <i>prologus</i> (11)	<i>scribere</i> (7, 10, 36) <i>fabula</i> (23, 25, 33)	<i>fabula</i> (4, 11a) <i>oratio</i> (5) <i>comoedia</i> (25) <i>scribere / scriptura</i> (3, 5, 6) <i>prologus</i> (14) <i>ars musica</i> (16)	<i>fabula</i> (1) <i>orator</i> (1) <i>ornatus</i> (1) <i>prologus</i> (9) <i>scribere / scriptura</i> (24, 27, 56) <i>actus</i> (39) <i>ars musica</i> (23)	<i>fabula</i> (7, 22) <i>argumentum</i> (22) <i>scribere / scriptura</i> (1, 16, 25)
Roles y designaciones	<i>poeta</i> (1) <i>vetus poeta</i> (7) <i>malevolus</i> / (16) <i>actor</i> (12, 13) <i>vetus poeta</i> (22) <i>malevolus</i> / (16, 22) <i>arbitrium</i> (25)	<i>poeta</i> (2) <i>actor</i> (12, 13) <i>vetus poeta</i> (22) <i>malevolus</i> / (16, 22) <i>arbitrium</i> (25)	<i>Poeta</i> (3, 23, 28) <i>iudicare</i> (29)	<i>poeta</i> (1, 29) <i>vetus poeta</i> (1, 13) <i>actor</i> (10, 33)	<i>orator</i> (9) <i>poeta</i> (13, 21) <i>aduersarius</i> (22)	<i>poeta</i> (1, 25) <i>malevoli</i> (15) <i>arbitrium</i> (25)

Aspectus resonantes	Andria	Heauton	Eumuchus	Phormio	HeCYra	Adelphoe
Referencia a los hipotextos	Menander fecit Andriam et Perinthiam. / qui utramvis recte norit ambas noverit: (9-10)	ex integra Graeca integram comoediam. / hodie sum acturus He(auton) timoramenon. / duplex quae ex argumento facta est simplici. (4-6)	quam nunc acturi sumus Menandi Eumuchum, / postquam aediles emerunt, / perfecti sibi ut inspicundi esset copta. (19-21)	adporto novam / Epidrazzomenon quam vocant comoediam / Graeci, Latini Phormionem nominant. (24-16)	X	Synprothrescontes Dipili comediest. / eam Commorientes Plautus fecit fabulam. (67)
Capitio benevolentiae	favete, adeste aequo animo et rem cognoscite, / ut pernoscatisc equid <spe> sit relicuom, / posthuc quos faciet de integro comedias, / spectandaes an exigendaes sint vobis prius. (24-27)	adeste aequo animo, date potestatem mihi / statim agere ut liceat per silentium. (35-36)	date operam, cum silentio animum attendite, / ut pernoscati quid sibi Eumuchus velit. (44-45)	nunc quid velim animum attendite. (24) date operam, adeste aequo animo per silentium. (30)	meo causa causam accipite et date silentium, / ut lubeat scribere aliis milique ut discere / novas expediat posthuc prelio emptis meo. (55-57)	facite aequanimitas / poeetae ad scribendum augere industrium. (24-25)

# Proverbio, alegoría, *fabula*: formas diversas de narrar y hacer reír. El caso de Ter. *Eu.* 426 y *Ad.* 537

Violeta Palacios

## Introducción

Pensar en proverbios en lenguas que no son la propia y, más aún en una antigua, conlleva diversos problemas de interpretación. El propósito de este trabajo es indagar acerca de la posibilidad de analizar el sentido de dos proverbios de carácter metafórico que figuran en dos comedias de Terencio: “lepute’s, pulpamentum quaeris” (*Eu.*426) [vos que sos una liebre, estás buscando un manjar] y “lupus in fabula” (*Ad.*537) [el lobo del cuento]. Intentaremos comprobar que estos proverbios pueden constituir relatos. En otras palabras, que en ellos es posible identificar una fábula, con un agente que relata la historia, una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados, actores que causan o experimentan estos hechos; todo lo cual constituye la historia que se actualiza en el texto narrativo.<sup>1</sup> Asimismo, pretendemos demostrar que estos relatos condensados contribuyen con la comicidad

---

1 Los conceptos narratológicos mencionados corresponden a las concepciones teóricas de Bal (1990) y Genette (1972).

del contexto dramático en el que se inscriben, a través de la intención lúdica del lenguaje que les es propia.

Para arribar a la demostración de nuestra hipótesis, es insoslayable considerar el obstáculo en la interpretación que representa un proverbio en lengua extranjera al que nos referimos más arriba. Esta dificultad, aunque en menor escala, se presenta entre los hablantes de una misma lengua, cuando este tipo de enunciados son intercalados en el discurso. Porque la presencia de un enunciado proverbial en el habla crea un serio problema de comprensión, si se hace una decodificación literal. El reconocimiento del sentido de un enunciado de este tipo provoca una ruptura en la coherencia discursiva. Al mismo tiempo, sobre el plano semántico, la significación global de una frase como esta no equivale a la suma de los significados individuales de sus constituyentes. Esta característica, también llamada ‘no composicionalidad’ del sentido, permite efectivamente el reconocimiento. Es decir, es posible reconocer un proverbio gracias a la incompatibilidad semántica de sus constituyentes o de la expresión en relación al texto donde ella se inscribe (Kleiber, 1989; González Rey, 1995:157).

Por otra parte, los proverbios no son meras descripciones de la situación en la que están inscriptos, sino que sirven para calificar esas situaciones. En este sentido, no son descripciones, sino ‘denominaciones’.<sup>2</sup> Utilizar un proverbio para calificar una situación es lo mismo que presentar esta situación como un caso particular del caso general que denota el proverbio.

---

2 La noción de denominación se basa en la relación que permite llamar las cosas por su nombre. Denominación ordinaria es la que se instaura directamente con respecto a un individuo particular por intermedio de un nombre propio. Denominación metalingüística es la que reenvía a un concepto general, es decir, a una significación relevante del código lingüístico y, en consecuencia, no puede aplicarse más que indirectamente a un individuo (o conjunto de individuos) compatible con ese concepto general. *Cfr.* Perrin (2000:74).

El carácter de denominación de los proverbios parece estar atestiguado por el hecho de que se inscriben en expresiones más o menos fijas, en las que la forma reenvía convencionalmente a un concepto general prefijado, antes que a una significación composicional (esto es, a una forma conceptual que dependa de la estructura sintáctica interna de las expresiones en cuestión). La denominación asociada a cualquier frase proverbial designa un concepto general asociado a sus múltiples contextos de enunciación anteriores, susceptibles de haber puesto en juego su significación composicional. Pero no se trata de expresiones fijas, sino de expresiones codificadas: hay reglas de formación de proverbios, de la misma manera que hay reglas de construcción de formas verbales o nominales. No hay fijación, sino uso de un código de una manera tal que su función sea identificable. La asociación referencial denominativa ‘proverbio-referente’ es una asociación memorizada y, por lo tanto, codificada (Anscombe, 1997:52; Perrin, 2000).

Sin embargo, la interpretación de un proverbio no pasa necesariamente por la evocación de un concepto. Cuando un hablante es enfrentado a un enunciado proverbial que no conoce –por ejemplo, un proverbio en lengua extranjera–, le es a menudo posible acceder a la interpretación recurriendo a un cálculo composicional. El hecho de pasar por un cálculo composicional no constituye necesariamente un obstáculo para la identificación del estatus proverbial del enunciado. El ‘desplazamiento’ metafórico puede en efecto constituir un índice procedimental por sí mismo, obligando al intérprete a recontextualizar lo que se le dijo (Micheaux, 1999:96).

Este carácter metafórico de algunos proverbios implica, entonces, una doble significación: la composicional, que denota un juicio a propósito de un cierto tipo de situación y reenvía a experiencias o a observaciones empíricas, asociadas

a dominios específicos; y la significación convencional, que designa una regla general relacionada siempre con el comportamiento humano.<sup>3</sup>

Indagaremos acerca de la posibilidad de que la recontextualización a la que lleva el proverbio reenvíe, a su vez, a un relato. Un posible vínculo entre proverbio y relato se establece a través de la noción de alegoría. Existen ciertos proverbios, a los que Tamba (2012:43) denomina ‘alegóricos’, que constituyen especies de fábulas condensadas o micro-alegorías, que se insertan como parte de los enunciados que los integran y les confieren una dimensión semántica contextual.<sup>4</sup> Y es justamente Donato (siglo IV d.C) en su comentario sobre uno de los proverbios que nos ocupan quien asocia proverbio con alegoría. Cabe aclarar que el análisis de nuestros proverbios se llevará a cabo a partir de los comentarios atribuidos a este autor, pero esta elección no obedece a que consideremos que contenga una verdad revelada respecto de la interpretación de los proverbios, sino a que su erudita lectura dispara líneas de análisis que contribuyen al interés de la nuestra, a pesar de que seis siglos lo separan de la fecha de composición de las comedias y que, por lo tanto, en algunos casos, los proverbios ya no pertenecen al saber compartido por la comunidad lingüística (de Donato y, mucho menos, de la nuestra).<sup>5</sup>

---

3 Como indica Kleiber (2000:45), los proverbios pertenecen a la clase de las frases genéricas. Pero, mientras estas últimas pueden tratar sobre todo tipo de entidades, los proverbios parecen restringirse a los hombres, aunque a menudo tengan la apariencia superficial de concernir a otras cosas. Es entonces el rasgo ‘humano’ una condición de aplicabilidad, una condición semántica que debe satisfacer una frase genérica para pretender ser o poder convertirse en proverbio.

4 Según Tamba (2012:43), la alegoría tiene una relación estrecha con la metáfora, en la medida en que el sentido propio al que da lugar no sirve más que de comparación, para dar a entender otro sentido que no es expresado. Así, los proverbios alegóricos tienen un sentido propio que es verdadero, pero no es el que se quiere principalmente hacer entender.

5 Un proverbio traduce un saber común, que pertenece al patrimonio lingüístico. La información incluida en un proverbio tiene, entonces, una proveniencia ‘folclórica’. El proverbio, por su carácter

Hechas estas consideraciones, pasaremos al análisis de los proverbios terencianos.

## lepu' tute's, pulpamentum quaeris (Eu.426)

Recordemos el contexto en el que el proverbio aparece. En un encuentro entre el soldado fanfarrón Trasón y el parásito Gantón, el primero le relata dos anécdotas de las que fue protagonista. El primer relato y la respuesta del parásito se da entre los vv. 410-418:

TH. invidere omnes mihi,  
mordere clanculum: ego non flocci pendere:  
illi invidere misere; verum unus tamen  
inpense, elephantis quem Indicis praefecerat.  
is ubi molestus magis est, "quaeso" inquam "Strato,  
eon es ferox quia habes imperium in beluas?"  
GN. pulchre mehercle dictum et sapienter. papae  
iugularas hominem. quid ille? TH. mutus ilico.  
GN. quidni esset?

(vv. 410-418)

TRASÓN: Todos me envidiaban, me criticaban. A mí me tenía sin cuidado. Ellos me envidiaban terriblemente; pero uno lo hacía desmesuradamente, el que estaba a cargo de los elefantes de la India. Cuando se volvió más molesto, le digo: "Decime, Estratón, ¿sos tan salvaje porque tenés bestias feroces bajo tu mando?"

---

intemporal, se presenta como un saber que no proviene de una percepción ni de una inferencia efectuada por aquel que lo utiliza. El proverbio no se ata a las categorías evidenciales 'percepción' e 'inferencia', sino a la categoría 'préstamo', más precisamente al 'préstamo de una fuente desconocida'. Cfr. Anscombe (1994:105).

GNATÓN: ¡Bellas y sabias palabras, por Hércules! ¡Ja! Lo degollaste al tipo. Y él, ¿qué?

TRASÓN: Mudo se quedó.

GNATÓN: ¿Y cómo no?

A continuación, auspiciado por la adulación del parásito, Trasón introduce una segunda anécdota:

TH. quid illud, Gnatho,  
quo pacto Rhodium tetigerim in convivio,  
numquam tibi dixi? GN. numquam; sed narra obsecro.  
(plus miliens audivi.) TH. una in convivio  
erat hic, quem dico, Rhodius adolescentulus.  
forte habui scortum: coepit ad id adludere  
et me inridere. “quid ais” inquam homini “inpudens?  
lepu’ tute’s, pulpamentum quaeris?” GN. hahahae.  
TH. quid est? GN. facete lepide laute nil supra.  
tuomne, obsecro te, hoc dictum erat? vetu’ credidi.  
TH. audieras? GN. saepe, et fertur in primis. TH. meumst.  
(Eu. 419-429)

TRASÓN: ¿Y cómo herí a un rodio en un banquete, Gnatón?  
¿Nunca te lo conté?

GNATÓN: Nunca, pero contámelo, por favor. (*Aparte*) Más de mil veces lo oí.

TRASÓN: Una vez, en un banquete, estaba este jovencito rodio que te digo. Por azar, yo tenía una puta. Empezó a coquetear con ella y a reírse de mí. “¿Qué estás haciendo, sinvergüenza?”, le digo al tipo: “Vos que sos una liebre, ¿estás buscando un manjar?”.

GNATÓN: ¡Ja, ja, ja!

TRASÓN: ¿Qué pasa?

GNATÓN: Gracioso, encantador, fino, nada lo supera. ¡Pero por favor! ¿Era tuyo ese dicho? Creí que era viejo.

TRASÓN: ¿Lo habías oído?

GNATÓN: Muchas veces, y está considerado entre los mejores.

TRASÓN: Es mío.

La frase ‘lepu’ tute’s, pulpamentum quaeris’ es el remate de la segunda anécdota relatada por el soldado fanfarrón. Es la ‘herida’ que inflige el *miles* a su rival. Una herida verbal constituida por el proverbio que nos ocupa. En otro trabajo<sup>6</sup> abordamos las relaciones a nivel semántico que se establecen con el contexto cómico en el que el proverbio aparece. En esta oportunidad, nos ocuparemos del carácter alegórico que el comentarista le atribuye.

El sentido de la frase es ya oscuro para Donato quien, sin embargo, reconoce en la incoherencia de una interpretación literal, su carácter proverbial. Su comentario se expresa del siguiente modo:

1 lepus tute es et pulpamentum quaeris. lepus pro infamia ob multa ponitur: uel quod magis a posteriore parte, hoc est armis, pulpamentum de se praebeat, cum in convivio carpatur appositus, ut Horatius ait “fecundi leporis sapiens sectabitur armos”; vel quod venantur illum et persectantur canes, quos pro amatoribus ἀλληγορικῶς intellegimus, ut ipse Terentius ait “cervam videre fugere, sectari canes”; vel quod illum sic fugientem nos consecantur ut hunc libido effeminata; vel quod a physicis dicatur incerti sexus esse, hoc est modo mas modo femina. 2 lepus tute es et pulpamentum quaeris quod in te habes, hoc quaeris in altero. et est τρόπος ἀλλήγορία.<sup>7</sup>

6 Allí analizamos cómo el proverbio contribuye a la ridiculización del soldado fanfarrón, a través de su femineización y del hecho que se atribuya la autoría de la frase, cuando por definición, los proverbios son de autor anónimo y, en parte, en ello reside su fuerza argumentativa. Cfr. Palacios (2020).

7 El texto de Donato corresponde a la edición digital *Hyperdonatus*. Los números que incluye el comentario corresponden a dos manos diferentes que intervinieron en él. Las traducciones son nuestras.

1. *Vos sos una liebre y buscás un manjar*. Peyorativamente se pone ‘liebre’ por muchas razones: ya sea porque la parte trasera, es decir el rabo, se ofrece como un manjar, puesto que en el banquete se la separa una vez servida, como dice Horacio, “el sabio buscará el rabo de la liebre fecunda”;<sup>8</sup> ya sea porque la cazan y la persiguen los perros que entendemos alegóricamente por amantes, como dice el mismo Terencio: “veía huir a la cierva, que la perseguían los perros”;<sup>9</sup> ya sea porque estos la persiguen cuando huye de nosotros, así como un deseo afeminado persigue a Trasón; ya sea porque los naturalistas dicen que el sexo de la liebre es incierto, es decir, tanto macho como hembra.

2. *Vos sos una liebre y buscás un manjar*. Porque tenés en vos lo que buscás en otro. Y el tropo es la alegoría.

Al decir que los perros remiten ἀλληγορικῶς a los amantes, Donato realiza una operación mental que consiste en asociar la liebre, que es el elemento presente en el proverbio, con los perros. No hay perros en este enunciado, pero la asociación se da a través de la idea de la liebre como pieza de caza, lo que lleva a la escena de una liebre siendo cazada por perros. Los perros, a su vez, remiten metafóricamente a los amantes. Esta metáfora está relacionada con la situación comunicativa en la que el proverbio se da: el relato de un cortejo entre dos soldados y una prostituta. A través de la cita del verso del propio Terencio (“cervam videre fugere, sectari canes”) se hace referencia a la escena de caza. No se trata de una simple sustitución léxica de los perros por los amantes, sino de la escena completa de cacería a la que remiten los perros. En este sentido, se observa el desplazamiento del terreno de la metáfora al de la alegoría.

---

8 “fecundi leporis sapiens sectabitur armos” (Hor. S. 2, 4, 44).

9 “cervam videre fugere, sectari canes” (Ter. Ph. 7).

Nos preguntábamos más arriba si sería posible encontrar en el proverbio los elementos que la teoría narratológica considera necesarios para considerar a un texto narrativo: fábula, narrador, acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados, actores que causan o experimentan estos hechos. Efectivamente esto es así en el verso de *Formión* citado por Donato. El pasaje completo en el que el verso se inserta corresponde al prólogo de la comedia, en el que Terencio se defiende, a través del personaje Prólogo, de las críticas de su detractor dirigidas, en esta oportunidad, a la lengua y al estilo del africano: “qui ita dictitat, quas ante hic fecit fabulas/tenui esse oratione et scriptura levi:/quia nusquam insanum scripsit adulescentulum/cervam videre fugere et sectari canes/et eam plorare, orare ut subveniat sibi.” (*Ph.* 4-8) [este así repite que las comedias que hasta ahora él compuso son de lengua pobre y de estilo ligero, porque nunca escribió que un muchachito loco veía huir a la cierva y que unos perros la perseguían y ella lloraba, suplicaba, que la socorriese]. No es difícil reconocer aquí los elementos propios del relato; los actores (la cierva/muchacha, el jovencito, los perros), los acontecimientos vinculados por relaciones lógico-temporales (una muchacha es convertida en cierva, la persiguen unos perros para cazarla, pide ayuda a su joven amante). En cuanto al narrador, tenemos al actor que encarna el papel de Prólogo, en boca de quien está el relato y, si atendemos al comentario de Donato,<sup>10</sup> habría una referencia aquí al propio crítico de Terencio como autor de la fábula mencionada.

---

10 Según el comentario (Don. *Comm. Ter., ad loc.*), Terencio se burla aquí del pasaje de una obra de Lucio Lanuvino en que un joven enamorado imagina a su amada siendo perseguida por una jauría de perros. Donato propone que el africano estaría sugiriendo que esa escena no es propia de la comedia, sino de la tragedia, por lo que estaría criticando el manejo de los códigos teatrales de su enemigo.

Por propiedad transitiva, un texto eminentemente narrativo, a través de la relación que establece Donato, se reproduce en el proverbio a través de la alegoría; pero de forma sumamente condensada.

Esta relación entre proverbio y narración es señalada también por K. Stierle (1972), quien propone un análisis en el que establece un movimiento inverso. Para este autor, el texto narrativo no se ‘transforma’ en proverbio, sino que el proverbio (o enunciado equivalente) constituye el germen del texto narrativo. Partiendo de la premisa de que los textos fijan acciones verbales, establece una relación entre textos sistemáticos –aquellos que expresan algo en general– y textos narrativos –aquellos que expresan algo en particular. Los proverbios se encontrarían entre los primeros; los textos narrativos, entre los segundos. Desde esta perspectiva, la fábula y el *exemplum* son analizados como formas de pasaje entre uno y otro tipo textual:

la fable et l'exemple sont des formes narratives minimales que dérivent de textes systématiques minimaux, sentences, maximes, "principes moraux" (...) Exemplum et Fable se ressemblent en ce qu'ils constituent une totalité narrative que renvoie à une totalité systématique. A vrai dire, ils se distinguent dans la manière de le faire, qui situe la fable à la frontière du texte systématique. (Stierle, 1972:180-182)

Por otra parte, el autor sostiene que lo que determina la transformación de lo general (texto sistemático) en particular (texto narrativo) es el efecto. La totalidad de un principio moral es transformada globalmente en la totalidad de una acción. Esto significa que la serie de cambios que constituyen el texto forman un todo, y esta unidad del conjunto se funda en el acuerdo de todas las partes en vista de un determinado objetivo. El objetivo de la fábula es el

principio moral. Es decir que la finalidad pragmática, esto es, el principio moral que pretende transmitir, determina la constitución del texto narrativo (Stierle, 1972:181).

Esto nos lleva a la última parte del comentario de Donato. La segunda mano del comentario también menciona la alegoría. Pero en este caso no es para hacer referencia a una fábula condensada sino al sentido gnómico, es decir, a la prescripción moral, a la que la alegoría estaría remitiendo: *lepus tute es et pulpamentum quaeris quod in te habes, hoc quaeris in altero. et est τρόπος ἀλληγορία*. Ser una liebre y buscar un manjar equivale a buscar en otro lo que está en uno mismo, lo que constituiría la conducta a evitar.

Observamos entonces que la alegoría tiene esta doble valencia. Por un lado, remite al carácter de fábula condensada del proverbio. Por el otro, a la finalidad pragmática con la que el proverbio se vincula, esto es, la referencia a una regla general relacionada con los hombres, en cuyo comportamiento se intenta intervenir.

Ahora bien, si atendemos al personaje que emite el proverbio, no podemos dejar de advertir que la alegoría adquiere en la comedia un sentido plenamente irónico. Todo el pasaje en el que el soldado fanfarrón cuenta su enfrentamiento tiene la finalidad de ridiculizarlo. Si el relato exagerado –y esperado, según el código de la *palliata*– de las hazañas bélicas o violentas de un *miles gloriosus* provoca un efecto cómico, en este caso Terencio va más allá, cambiando la acción violenta por la emisión de una agudeza verbal. El sentido gnómico prescripto por el proverbio, ‘no busques en otro lo que está en vos mismo’, se vuelve contra el soldado quien, pensando que está dando una estocada mortal a su enemigo, se transforma en el hazmerreír de los espectadores.

Todas las intervenciones de Gnatón, el interlocutor de Trasón, van en esta dirección cuando elogia desmesurada

y fingidamente el relato del soldado, calificando todos sus dichos como excelentes.

En el primer relato, Trasón encuentra una relación entre el carácter feroz y salvaje de los elefantes y el encargado de guiarlos, y convierte esta relación en lo que él cree es una agudeza verbal que constituye un ataque a su adversario. La segunda anécdota reproduce la situación de ataque verbal, en la que el arma, al igual que en el pasaje anterior, está constituida por una asociación entre la persona a ser atacada y un animal.<sup>11</sup> Pero a diferencia del primer caso, donde se trataba de una ocurrencia original del soldado, en el segundo se trata del proverbio, es decir, de un tipo de enunciado que, por definición, es de autor anónimo.

Las victorias que el soldado cree que logra a través de la descalificación de sus oponentes, se vuelven sobre su persona cuando él mismo es descalificado ante los espectadores de la comedia, al quedar al descubierto que su pretendido ingenio no es sino el barniz de una soberbia estúpida. Por lo tanto, todas las connotaciones que era posible atribuir al proverbio -la puesta en duda de la hombría del contrincante a través de su feminización y la asociación con la liebre cazada por los perros mencionada por Donato o cualquier otro vínculo que pudiera establecerse-, recaen sobre el *miles*. La comicidad estriba en que el soldado no se da cuenta de que se convirtió en motivo de risa del parásito y los espectadores, sino que persiste en la creencia de que posee un ingenio sobresaliente. Esto no hace más que refrendar el sentido de la alegoría contenida en el proverbio que, en este caso, podría parafrasearse así: 'no intentes burlarte de otro, si vos mismo sos objeto de burla'. El efecto cómico reside,

---

11 Se observa en los dos discursos directos introducidos en el relato de Trasón (vv. 414-415: "quae-so" inquam "Strato,/eon es ferox quia habes imperium in beluas?" y vv. 425-426: "quid ais" inquam homini "inpu-dens?/lepu' tute's", pulpamentum quaeris?") semejanzas sintácticas y aliteraciones que permiten pensar un paralelismo entre ambos.

entonces, en la situación paradójica que consiste en que la prescripción moral se dirige contra el mismo sujeto que la imparte, sin que él sea consciente de ello.

## Lupus in fabula (Ad. 537)

La frase proverbial ‘lupus in fabula’ es dicha por Siro, el *servus callidus* de la comedia, quien se encuentra hablando con el joven Ctesifonte de su padre, a quien quieren engañar. En medio del diálogo, el padre aparece en escena.

SY. laudarium te audit lubenter: facio te apud illum deum;  
virtutes narro. CT. Meas? SY. tuas: homini ilico lacrumae  
[cadunt  
quasi puero gaudio. em tibi autem! CT. quidnamst? SY.  
lupus in fabula.  
CT. pater est? SY. ipsust.

(Ad. 535-538)

SIRO: Le encanta escuchar que te alaben. Ante él te convierto en un dios; le cuento tus virtudes.

CTESIFONTE: ¿Las mías?

SIRO: Las tuyas. Enseguida se le caen las lágrimas al hombre, como si fuera un niño. (*Viendo a Démeas*) ¡Pero cuidado!

CTESIFONTE: ¿Qué pasa?

SIRO: El lobo de la fábula.<sup>12</sup>

CTESIFONTE: ¿Es mi padre?

SIRO: El mismo.

---

12 Existe en español el proverbio ‘Hablando de Roma, el lobo se asoma’, con el que puede traducirse la versión latina. Aunque, como veremos en el análisis que sigue, no tienen exactamente las mismas connotaciones de sentido. A los fines del análisis, tradujimos el proverbio literalmente.

El extenso comentario de Donato, que volcamos a continuación con su traducción, se centra en la búsqueda del origen del proverbio.

lupus in fabula silentii indictio est in hoc proverbio atque eiusmodi silentii, ut in ipso verbo vel ipsa syllaba conticescat, quia lupum vidisse homines dicimus, qui repente obmutuerunt; quod fere his evenit, quos prior viderit lupus, ut cum cogitatione in qua fuerint etiam verbis et voce careant. nam sic Theocritus: “οὐ φθέγγῃ; λύκον εἶδες” et Vergilius: “vox quoque Moerim iam fugit ipsa, lupi Moerim videre priores”. alii putant ex nutricum fabulis natum pueros ludificantium terrore lupi paulatim Capua venientis usque ad limen cubiculi. nam falsum est quod dicitur intervenisse lupum Naevianae fabulae alimonio Remi et Romuli, dum in theatro ageretur.

*Lupus in fabula.* Este proverbio es una imposición de silencio y de un silencio tal, que se interrumpe la palabra o incluso la misma sílaba, porque se dice que enmudecen repentinamente los hombres que han visto al lobo. Esto es lo que les ocurre generalmente a quienes son vistos primero por el lobo, que se quedan sin palabras y sin voz para expresar lo que están pensando en ese momento. Así dice Teócrito: οὐ φθέγγῃ; λύκον εἶδες; (“¿No dirás nada? ¿Viste al lobo?”)<sup>13</sup> y Virgilio: vox quoque Moerim iam fugit ipsa, lupi Moerim videre priores [“la misma voz huye ya de Moeris también; los lobos vieron primero a Moeris”].<sup>14</sup> Otros piensan que nació de las historias que las nodrizas les cuentan a los niños para engañarlos con el miedo al lobo que llega paso a paso desde Capua hasta el borde de la cama. Pero es falso lo que se dice: que el lobo de la obra de Nevio acerca de la crianza

---

13 Cfr. Theoc. Buc. 14.22.

14 Cfr. Verg. Ecl. 9.53-54.

de Rómulo y Remo apareció en escena mientras se representaba en el teatro.

Según se desprende del comentario, Donato parece considerar tres orígenes posibles para el proverbio, todos en relación con el sentido de *fabula*. El primero vincula la *fabula* con una creencia popular o folclórica: la gente creía que al ver un lobo o ser visto por uno, perdía la capacidad de hablar.<sup>15</sup> El comentarista cita a Teócrito y a Virgilio como testimonios; el lobo de la fábula es, en este caso, el lobo de la creencia popular. En segundo lugar, hace referencia a los cuentos de las nodrizas. Historias inventadas oralmente pero, sin embargo, con un tema en común: un lobo que ataca. En tercer lugar, una obra de Nevio en la que el lobo o la loba aparecía en el contexto de la representación teatral de la obra. Aunque Donato descarta la posibilidad de que el lobo apareciera físicamente en escena, es evidente que formaba parte de la historia. Las dos últimas interpretaciones, basadas en el sentido de *fabula* como narración oral y como género literario,<sup>16</sup> dan cuenta de la asociación que permite el proverbio con formas narrativas.

Sin embargo, en este caso, no se trata de la condensación de un relato en la forma proverbial, sino de la remisión a partir del proverbio a una forma narrativa a través del término *fabula*.

- 
- 15 Cfr. Plin. *Nat.* 8.80: Sed in Italia quoque creditur luporum visus esse noxius vocemque homini, quem priores contemplantur, adimere ad praesens [pero en Italia también se cree que ver un lobo es peligroso y que un hombre al que han visto los lobos primero se le retira la voz inmediatamente] e Isidoro de Sevilla (*Orig.* 12.2.24): rustici aiunt vocem hominem perdere, si eum lupus prior viderit [los hombres de campo dicen que un hombre pierde la voz, si un lobo lo ha visto primero].
- 16 Monda (2003:507), por ejemplo, también encuentra que el proverbio recessim cedam ad parietem, imitabor nepam (Pl.*Cas.* 443) [me acercaré marcha atrás hacia la pared, imitaré al cangrejo] es “di ascendenza favolistica”, indicando que ya desde la antigüedad esta frase era considerada como proverbial y relacionada con una fábula esópica.

Lo que nos interesa señalar aquí es que este sintagma, *lupus in fabula*, que funciona como disparador hacia una multiplicidad de sentidos –muchos de los cuales constituyen narraciones–, contribuye con un aspecto lúdico de la lengua.

Volvamos una vez más al contexto en el que la frase es dicha. Siro quiere advertir a Ctesifonte que su padre está detrás de él y que, por lo tanto, debe callarse. ¿Por qué dice *lupus in fabula*, en lugar de *tace*, *pater tuus* o cualquier expresión análoga? Una respuesta posible y que, pensamos, es aplicable al contexto cómico que nos ocupa, es que utilizar el proverbio aporta un elemento de comicidad. Los espectadores relacionarían inmediatamente al viejo con el lobo y establecerían el abanico de sentidos que esta relación permite, sean los indicados por Donato u otros. De hecho, es posible que la aclaración del comentarista acerca de la improbabilidad de que el lobo de la historia de Nevio apareciera en escena, sea suscitada por la relación inmediata que se establece entre el viejo que efectivamente entra en escena y el lobo del proverbio que se refiere a él.

Frente a la aparición de un proverbio de este tipo, como venimos mostrando, se produce un fenómeno de pasaje de una expresión propia de un dominio a otra que es propia de otro. Estas relaciones, tal como observa González Rey (1995:157), se fundan en el carácter imaginativo del lenguaje y justifican su valor metafórico. Existe una intención lúdica que provoca esta asociación de ideas. Y es en este aspecto lúdico en el que se apoya este tipo de humor verbal.

## Conclusiones

El aspecto metafórico de los proverbios permite, a través de la dimensión denominativa que les es propia, remitir a un concepto general, relativamente fijo, compartido por

una comunidad lingüística. En ciertos proverbios metafóricos, además, es posible identificar un germen narrativo, aunque expuesto de una forma muy condensada. Así, se accede al concepto o idea general al que el proverbio remite decodificando el sentido proverbial a través de una forma narrativa –alegoría o fábula. Esta decodificación implica que el destinatario del proverbio debe reponer información que, en la forma proverbial, está supuesta o implícita.

En el análisis que llevamos delante de los dos proverbios terencianos observamos que en este ejercicio mental de restitución de elementos narrativos se pone en juego un aspecto lúdico del lenguaje que, en el contexto dramático donde los proverbios se inscriben, contribuyen a la dimensión humorística de las obras de las que forman parte.

En el caso de *Eu.* 426, el carácter moralmente prescriptivo de la alegoría se vuelve contra quien emite el proverbio, volcando en su persona todas las connotaciones peyorativas que el *miles* pretendía dirigir a su adversario, lo que redundaba en la ridiculización del personaje.

En *Ad.* 537, el giro inesperado en el intercambio dialógico –provocado por la función lúdica del lenguaje– y la multiplicidad de sentidos que inmediatamente se le asocian, suscita un efecto cómico adicional a la representación teatral en la que el *adulescens* es sorprendido por su padre.

Por lo tanto, lejos de contribuir a un tono moralizante o intención didáctica por parte del africano, estos enunciados son fuente de humor en el contexto cómico en el que son utilizados.



# El atractivo cómico de *Hecyra*

Marcela A. Suárez

“El teatro es una performance volátil”  
(Ricardo Bartís, 2003)

Desde siempre la crítica ha considerado que el teatro de Terencio tiene visos didácticos y apunta a una audiencia más refinada.<sup>1</sup> Es más, el hincapié que ha hecho en los fracasos de las piezas del africano se sustenta en la lectura de los prólogos de *Hecyra*, que relatan dos interrupciones de la representación. Con todo, resulta difícil pensar que la gran cantidad de público congregado en los *ludi scaenici* pudiera abandonar repentinamente el lugar (Dupont; Letessier, 2011) y los mentados fracasos bien pueden haberse debido a un problema de programación simultánea (Goldberg, 1986; Parker, 1996).<sup>2</sup>

Seguramente, la tradición de lectura heredada del Humanismo (Betrán Moya, 2010), contribuyó a profundizar esta postura. Sin embargo, hoy a la luz de las nuevas líneas de interpretación<sup>3</sup> algunos aspectos merecen ser revisados.

---

1 Acerca de los distintos enfoques asumidos por la crítica, *cfr.* Palabras liminares.

2 Cabe recordar que Suetonio refiere en su *Vita Terenti* que el africano fue el autor teatral mejor pago y que su *Eunuchus* resultó un gran suceso. *Cfr.* Franko (2013).

3 *Cfr.* Augoustakis; Traill (2013), Rothaus Caston (2014), Papaioannou (2014a), entre otros.

Definir cuál ha sido realmente el lugar de Terencio en el teatro romano del siglo II a.C. exige releer su obra desde la perspectiva del teatro como acontecimiento. En opinión de Dubatti (2007), el acontecimiento teatral se define como una tríada de subacontecimientos concatenados causal y temporalmente. Estos tres momentos de constitución del teatro en el teatro son el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético y el acontecimiento de expectación. Es por esto que la comedia terenciana no debe abordarse como texto literario exclusivamente, sino tomando en consideración la dimensión performativa.<sup>4</sup>

Ahora bien, ¿qué entendemos por dimensión performativa?<sup>5</sup> En este punto es necesario detenerse en el término *performance*. De los múltiples usos y sentidos que ha registrado la palabra, cabe destacar aquí el que se vincula con el medio teatral donde significa llanamente ‘representación’ o ‘actuación’.<sup>6</sup> Hablamos de una *performance* cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. En el mundo occidental, desde los antiguos griegos en adelante, la convención, la costumbre y la tradición concuerdan con que la representación de un texto dramático es una *performance*<sup>7</sup> que abarca no solo las

---

4 Al ocuparse del adjetivo y/o sustantivo *performative* derivado de *performance*, Segovia Albán (2012:13), traductor de Richard Schechner (2012), afirma en su nota a la traducción: “así pues, hemos creado un neologismo específico para este campo de la teoría de la representación: ‘representacionalidad’ y el adjetivo ‘representacional’ que significan ‘lo que se aplica al campo de la representación’, y que por lo tanto, al igual que el *performative* inglés, se refiere a la cualidad intrínseca de lo creativo.” Cfr. además Taylor; Fuentes (2011:7-8).

5 Según el DLE s.v. 2, la *performance* es una actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto con el espectador.

6 Cfr. Segovia Albán (2012:12).

7 Algunos críticos consideran que la palabra *performance* debería traducirse por alguna otra en español, como teatralidad, espectáculo, acción o representación. Estas palabras traducen aspectos fundamentales de lo que se quiere decir con *performance*, pero en cada instancia se pierde alguna dimensión clave. ‘Teatralidad’ y ‘espectáculo’ captan el sentido de *performance* como

dimensiones sociales e individuales sino también las interacciones permanentes entre ambas.

El término, que designa una acción ejecutada por actores y es el resultado de esa ejecución, connota simultáneamente un proceso, una práctica, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo.<sup>8</sup>

En palabras de Bexley (2014: 462),

Performance is a crucial element of drama. The appearance of the set, the audience's mood, how an actor chooses to deliver a particular line: each of these factors will affect not just a play's success but its very meaning. Studying theater in textual form often leaves us with a false impression of its stability.

El texto es uno de los elementos de un espectáculo más amplio que incluye música, vestuario, gestos, escenografía, interacción con la audiencia. De ahí que Manuwald (2011: 361) afirme: “the scripts themselves might even point to the fact that they were written as a basis for performances”. Es evidente entonces que leer y ver una obra de teatro son experiencias diferentes, pues, de hecho, la representación pone al descubierto elementos que se encuentran en estado latente en el texto dramático.

---

algo construido y abarcador. El primer término muestra la distinción entre lo que es *performance* y lo que puede ser visto como *performance* y hace alarde de su artificio, de su ‘ser construida’. El término ‘espectáculo’, según Debord (1999:38), no apunta a “un conjunto de imágenes, sino a una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes”, que a veces pretende pasar como no mediatizada, es decir, simula ser natural u orgánica. Ambos lexemas, ‘teatralidad’ y ‘espectáculo’, rescatan la dimensión social (la sociedad del espectáculo), al tiempo que excluyen la dimensión individual. Cfr. Taylor (s.a.).

8 Esto excede ampliamente las posibilidades que ofrecen las otras palabras como teatralidad, espectáculo, acción, representación.

Autores como César (Suet. *Vita Ter.*7), Cicerón (*De orat.*2.172 y 326) y más tarde Quintiliano (9.2.58) han valorado el estilo y la técnica retórica de Terencio, y sus opiniones han abonado la falsa idea, aún dominante en cierto sector de la crítica, de que el africano debe su fama a su estilo más que a su talento como dramaturgo (*cf.* Goldberg, 1986:169). Sin embargo, Terencio escribió comedias para ser representadas y es a la luz de la dimensión performativa que puede abordarse su comicidad.

## El caso de *Hecyra*

De todas las comedias que integran el *corpus terentianum*, *Hecyra*<sup>9</sup> ha sido considerada la menos exitosa de Terencio y, en general, pocos son los críticos que la han evaluado en términos positivos y muchos menos los que han reconocido su *farcical humor* (*cf.* Knorr, 2013). Al referirse a las causas del fracaso, la mayor parte de los estudios subraya, sobre

---

9 En esta comedia la sorpresa sigue a la sorpresa (*cf.* Segal, 2001:247) pues la estructura usual de la comedia está invertida. En efecto, la obra comienza donde el resto concluye, es decir, con el *gamós* legal, el matrimonio de los jóvenes (*cf.* Konstan, 1983). Por el relato del esclavo Parmenón a la joven prostituta Filotis, en el acto 1. 2, se sabe que el joven Pánfilo, hijo de Laques y Sóstrata, está enamorado de la joven y bella cortesana Báquide. Ante la insistencia de su padre se casa con Filomena, hija de Fídipo y Mírrina, pero se abstiene de consumar el matrimonio y continúa su relación con Báquide. La paciencia y discreción de Filomena y el mal carácter de Báquide consiguen que el *adulescens* se enamore de su mujer y abandone a la cortesana. A causa de la muerte de un pariente lejano, el joven tiene que emprender un largo viaje para recoger la herencia y, al regresar, se encuentra con que su esposa ha vuelto a la casa de sus padres. Todo el mundo, especialmente los *senes*, culpan de ello, primero a Sóstrata, suegra de Filomena, pensando que no se lleva bien con la joven; después a Mírrina, suegra de Pánfilo, creyendo que esta no perdona a su yerno por su pasado disoluto. El conflicto se resuelve por la intervención de Báquide, quien, gracias a un anillo que Pánfilo le había regalado, demuestra que él fue el violador de Filomena y es, por tanto, el padre del niño que ella ha dado a luz. El relato del esclavo se caracteriza por la simplicidad de estructura, no hay más que narración de antecedentes. Luego del v. 194 (“habes omnem rem”), se pasa a la transición escénica. *Cfr.* Castillo García (1978:345).

todo, la ausencia de comicidad. En este sentido, Christenson (2014: 227) afirma: “While there is no shortage of emotional intensity in *Hecyra*, both for its characters and audience, there is little action and little that can be called comic, at least in terms of the conventions and exspectations of New Comedy at Rome.” Sin embargo, hay razones y argumentos que nos permiten ir más allá de estas posiciones. Knorr (2013:298) sostiene que *Hecyra* es “a comedy full of farce, spectacle and entertaining plot twists, seasoned with a generous dose of dramatic irony”. Papaioannou (2014a), por su parte, considera que esta comedia representa el pico máximo de reinterpretación de las convenciones, hecho que lleva a la audiencia a revisar necesariamente su experiencia cómica. Siguiendo algunos de estos lineamientos y con la intención de superar la postura tradicional que cuestiona el *comic appeal* de *Hecyra*, nos detendremos en las escenas 3.3, 2.1. y 4.1. y en los procedimientos cómicos que se vinculan con los aspectos performativos y permiten sostener la relación *scaena /cavea*.

### ***Hecyra* 3.3.: discurso dentro del discurso y metateatro**

*Hecyra* es considerada la comedia de las matronas o, en palabras de Norwood (1923: 91),<sup>10</sup> “a woman’s play [...] with women as the chief sufferers”. De las dos matronas que tienen responsabilidad en la intriga, Sóstrata, la suegra que da origen al título de la comedia,<sup>11</sup> ha sido siempre el foco de atención.<sup>12</sup> Según la técnica de los pares, la misma *persona*

---

10 Faure-Ribreau (2012:140) la define como la comedia de las matronas.

11 La suegra es un personaje marcado por el prejuicio y la opinión desfavorable, lo cual permite justificar probablemente el hecho de que el título se haya mantenido en griego y no en latín (*socrus*).

12 Al abordar el estudio de *Hecyra*, la crítica ha puesto el énfasis en diversos aspectos, tales como la ironía y la inversión, la apariencia y la realidad, la oposición *nescio/scio* como eje dramático, la

está representada por dos personajes. En este caso, el par de Sóstrata es Mírrina, sobre quien la crítica se ha limitado a plantear únicamente consideraciones generales. En el acto 3.3 aparece referida por Pánfilo, quien en su extenso soliloquio (vv. 361-414) le revela a la audiencia los pormenores del encuentro con su esposa Filomena y la madre de esta, encuentro llevado a cabo en el espacio extra-escénico:<sup>13</sup>

postquam aspexi, «o facinus indignum» inquam et corripui  
[illico  
me inde lacrumans, incredibili re atque atroci percitus.  
Mater consequitur: iam ut limen exirem, ad genua accidit  
lacrumans misera: miseritumst (vv. 376-379)

Al verla, “¡qué infamia!”, dije; y en el acto salí corriendo de allí llorando, profundamente afectado por la increíble y brutal realidad. Su madre me sigue. Cuando ya estaba por traspasar el umbral, cae de rodillas llorando.

Pánfilo, quien se refiere a Mírrina no por su nombre sino por medio del lexema *mater* (v. 378),<sup>14</sup> lo cual implica una cierta distancia, la describe en actitud de lamento (*lacrumans, misera*) y de súplica (*ad genua*), gesto convencional que, en este contexto, resulta especialmente exagerado por tratarse de una *matrona* que se encuentra en su propia casa.<sup>15</sup>

---

codificación y la variación. Cfr. Konstan (1983), McGarrity (1980-1981), Cabrillana (2002), Dupont; Letessier (2011).

13 Cabrillana (2000:269) así lo define: “se considerará espacio extra-escénico, en adelante e.e, de forma general, el espacio físico que se menciona en la obra dramática y que, de forma convencional (ya sea imaginaria o simbólicamente), se utiliza en la misma.” Terencio recurre a la utilización de este espacio para que tengan lugar acontecimientos clave en el desarrollo argumental. No olvidemos que es fuera de escena donde Pánfilo se entera de lo que ha sucedido.

14 Respecto del uso de *mater*, Donato (*Comm. Ter., ad loc.*) dice: “ostendit affectum misericordiae suae matrem dicendo potius quam Myrrinam”.

15 Cfr. Goldberg (2013:143).

Ahora bien, el monólogo del *adulescens* es clave no solo porque aporta valiosa información<sup>16</sup> respecto de la verdadera razón por la que Filomena abandonó la casa marital, sino porque trae a escena a Mírrina a través de su propio discurso tal como se explicita en el v. 381 (“hanc habere orationem mecum principio institit” [primero ella empezó a hablarme así]):

“Oh mi Pamphile, abs te quam ob rem haec abierit causam  
[vides;  
nam vitiumst oblatum virgini olim a nescioquo improbo.  
Nunc huc confugit te atque alios partum ut celaret suom.”  
Sed quom orata huiúremisacor nequeo quin lacrumen  
[miser.  
“quaeque fors fortunast” inquit “nobis quae te hodie obtulit,  
per eam te obsecramus ambae, si ius si fas est, uti  
advorsa eiu ‘per te tecta tacitaque apud omnis sient.  
Si umquam erga te animo esse amico sensisti <ea>m, mi  
[Pamphile,  
sine labore hanc gratiam te uti sibi des pro illa nunc rogat.  
Ceterum de redducenda id facias quod in rem sit tuam.  
Parturire eam nec gravidam esse ex te solus consciú’s:  
nam aiunt tecum post duobu’ concubuisse [eam] mensibus.  
Tum postquam ad te venit, mensis agitur hic iam septimus:  
quod te scire ipsa indicat res, nunc si potes est, Pamphile,  
maxume volo doque operam ut clam partus eveniat patrem  
atque adeo omnis, sed si id fieri non potest quin sentiat,  
dicam abortum esse: scio nemini aliter suspectum fore  
quin, quod veri similest, ex te recte eunt natum putent.  
Continuo exponetur: hic tibi nil est quicquam incommodi,  
et illi miserae indigne factam iniuriam contexeris.”  
(vv. 382-401)

---

16 Acerca de los tipos de monólogos, *cfr.* González Vázquez (1996:195-196).

“Ay, Pánfilo querido, ves el motivo por el cual salí de tu casa. Hace tiempo, siendo soltera, fue violada por no sé qué perverso. Ahora se ha refugiado aquí para ocultarte a vos y a los demás su embarazo.” Pero cuando recuerdo sus ruegos no puedo contener las lágrimas, desdichado de mí. “Cualquiera sea la imprevisible fortuna que hoy te trajo hasta aquí”, dijo: “por ella te suplicamos ambas que, si te parece justo, si te parece lícito mantengas encubierto y en silencio su contratiempo delante de todos. Si alguna vez te diste cuenta de que sentía cariño, Pánfilo querido, ahora te ruega que le concedas a cambio este favor que no te cuesta nada. En cuanto a llevártela de nuevo, hacé lo que te convenga. Que ella está pariendo y que no está embarazada de vos, solo vos lo sabés, además de nosotras, porque dicen que se acostó con vos dos meses más tarde. Después que llega a tu casa, no pasan más de siete meses. Los hechos demuestran lo que ya sabés. Ahora lo que más quiero, Pánfilo, si es posible, y pongo mi esfuerzo en eso, es que el parto se produzca a escondidas del padre y de todos. Pero si no es posible lograr que no se enteren, voy a decir que fue prematuro: sé que a nadie se le va a ocurrir sospechar otra cosa de modo que van a pensar que es tu hijo, como es lógico. Luego vamos a deshacernos de él. En eso no hay perjuicio para vos y, en cambio, habrás disimulado la ofensa cometida indignamente contra esta desdichada.”

A partir de este momento, la *narratio* de la situación dramática pone al público en antecedentes de lo que ha sucedido en el espacio extra-escénico y marca de este modo un importante giro en la acción. Mírrina es la encargada de contarle a Pánfilo que, en realidad, su hija fue violada,<sup>17</sup> hecho que justifica el alejamiento de la muchacha y la decisión de

---

17 Acerca de la violación en Terencio, *cf.* Taplin (1978).

refugiarse en casa de sus padres ante la necesidad de ocultar el embarazo ilegítimo. El *adulescens* se muestra profundamente conmovido y no puede sino llorar cuando recuerda la confesión de la matrona (“sed quom orata huius reminiscor nequeo quin lacrumem miser”, v. 385 [pero cuando recuerdo sus ruegos, no puedo contener las lágrimas, desdichado de mí]).<sup>18</sup> Mírrina refuerza su súplica en su nombre y en el de su hija con el objetivo de lograr mantener oculto el ‘contratiempo’. De este modo, la *matrona* se constituye en urdidora y agente del ocultamiento,<sup>19</sup> atenuado por ella misma al presentarlo como un favor (*hanc gratiam*) que pide la muchacha a manera de compensación por el cariño que le ha prodigado al *adulescens*. En este sentido, resulta interesante subrayar la ocurrencia del lexema *consciis* en el v. 392: “parturire eam nec gravidam esse ex te solus consciis” [que ella está pariendo y que no está embarazada de vos, solo vos lo sabés]. Según el ThLL *s.u.*, *consciis* se define como aquel que *cum alio aliquid scit*,<sup>20</sup> es decir, el que comparte el conocimiento de algo, el confidente. Queda claro que Mírrina predica de Pánfilo su condición de *consciis*, a partir de la cual comparte con ella la verdad. Ahora bien, compartir ese conocimiento implica participar, ser cómplice.<sup>21</sup> De ahí que *consciis* también apunte a la complicidad que se le pide al joven, pues el parto debe darse a escondidas de Fidipo, el padre de Filomena, y del resto, tal como se lee en los vv. 395-397.

---

18 En este sentido, Penwill (2004:143) considera que “there is a nice irony in having Pamphilus give Myrrina’s speech rather than bring her on stage to give it herself. It shows that her words are etched in his memory.”

19 En esta comedia el engaño no consiste en la sustitución de una verdad por otra sino en la ocultación y disimulo de una sola verdad: el embarazo y alumbramiento de Filomena. Dicho engaño no se resuelve, como es habitual, por el descubrimiento de la verdad, sino por la azarosa coincidencia de la realidad con el engaño.

20 Non. p. 429: *sciis*’ et *consciis*’ hoc differunt, quod *sciis*’ secum, *consciis*’ cum alio *sciis* est.

21 Cfr. Ernout-Meillet, *s.v. scio*.

Frente a Pánfilo Mírrina muestra una enorme facilidad para resolver el conflicto, pues su plan no se agota en la posibilidad de ocultar el parto, sino que ante la dificultad de concretarlo ([...] “sed si id fieri non potest quin sentiant”, v. 397 [pero si no es posible lograr que no se enteren.], contempla dos recursos más para silenciar la vergüenza de la violación y de un hijo espurio: en primer lugar, decir que fue un parto prematuro (*dicam abortum*<sup>22</sup> *esse*). Según indica la convención dramática, el *adulescens* siempre es el padre del hijo engendrado a partir de una violación. De ahí que las palabras de la *matrona* (vv. 398-399) solo puedan ser interpretadas desde la ironía. El segundo recurso es exponer al recién nacido.<sup>23</sup> En el marco del plan urdido que apunta a ocultar, silenciar, esconder y disimular, la complicidad del *adulescens* es pues fundamental porque solo así puede encubrirse la *iniuria* infligida contra la doncella.<sup>24</sup>

Ahora bien, más allá del contenido y de la lectura social de este pasaje, la *oratio* de Mírrina resulta sumamente interesante, dado que revela dos de los procedimientos cómicos que Terencio pone en juego estrechamente vinculados con la *performance*: el metateatro y el ‘discurso dentro del discurso’.

El metateatro, término y concepto ampliamente debatido, se define según Slater (1985), como “theatrically self-conscious theater”.<sup>25</sup> De acuerdo con Wilson; Taplin (1993), el metateatro, que distancia a la audiencia del mundo ficcional de la comedia y le recuerda su rol de espectador, puede operar o ser detectado en diferentes niveles, grados o intensidad, por lo cual algunas marcas resultan más metateatrales

---

22 Cfr. Dig. 29.2.30.

23 Afirma Leão (2006: 243): “A exposição de crianças não representava para a audiência de Terêncio (ou de Apolodoro e Menandro) o mesmo incomodo moral hoje felizmente implica.”

24 Leão (2006) interpreta las palabras de Mírrina en función de las exigencias de la convención social.

25 El origen del concepto ‘metateatro’ se remonta a 1963 con la obra de Lionel Abel.

que otras. Así, pues, es posible encontrar distintos mecanismos o dispositivos metateatrales, tales como las referencias a la escena y a las convenciones,<sup>26</sup> la presencia del teatro dentro del teatro, la creación de distintos niveles de ficción dentro de la ficción.

Hasta hace unos años la crítica consideraba que en el corpus terenciano el metateatro<sup>27</sup> estaba relegado a los prólogos<sup>28</sup> y a unos pocos pasajes.<sup>29</sup> Sin embargo, en publicaciones recientes<sup>30</sup> se ha subrayado que no solo los personajes del africano son conscientes de sus roles<sup>31</sup> sino que el uso que hacen del metateatro es equivalente a un comentario sobre el género y sus convenciones.<sup>32</sup> En este sentido, la subversión de roles también puede ser considerada una forma sutil de metateatro. En *Hecyra*, Sóstrata, la *bona socrus*, Báquide, la *bona meretrix*, y Parmenón, el *servus incallidus*, son los personajes más estudiados desde esta perspectiva. Sin embargo, Mírrina puede sumarse a este listado. Por ser una *matrona*, es una figura codificada que se caracteriza por su vestimenta, su máscara, sus accesorios, su lenguaje, sus gestos y por una serie de secuencias o módulos propios. Sin embargo, en el marco de la variación o subversión puede

---

26 Cfr. *Hec.* 866-868.

27 En cuanto a la definición del término y su alcance, cfr. Slater (1985, 13-15; 103-49), Moore (1998a, 3-5), Moodie (2009, 146, 165 n.8, 11). Acerca de la relación entre metateatro y performance, cfr. Manuwald (2011), Vincent (2013:83) utiliza el término metateatro para hacer referencia a "character's recognition of the dramatic artifice".

28 Cfr. el segundo prólogo de *Hecyra* (1-57) en el que se designan las *performances* anteriores.

29 De hecho, Conte (1994:84) sostiene que "Terence cares much more for the consistency and seamlessness of the dramatic illusion. The action never allows meta-theatrical developments...In practice Terence's *palliata* opens no space for self-consciousness within itself. All such moments of reflection are concentrated in the prologue."

30 Cfr. McCarthy (2004), Knorr (2007: 167-174), Moodie (2009:145-173).

31 Laques en *Hecyra* es consciente de que él y su esposa Sóstrata se han convertido en caracteres estereotípicos (cfr. 620 ss).

32 Cfr. Vincent (2013:83).

asumir rasgos contrarios a su rol en términos de caracterización espectacular.<sup>33</sup> En el acto 3.3, desde el espacio extraescénico, Mírrina define su presencia a partir de un rasgo propio de otra figura codificada, el *senex*, cuando se apropia del módulo autónomo de las órdenes<sup>34</sup> (*ego volo*, v. 396) que interviene en la primera entrada a escena del anciano y evidencia el *imperium* que forma parte de su identidad dramática. Por otra parte, esas mismas órdenes e instrucciones destinadas a Pánfilo la proyectan como ‘director’ de una de las tramas,<sup>35</sup> es decir, como una figura metateatral.<sup>36</sup>

A nivel dramático, Terencio pone en relación el metateatro con la técnica del ‘discurso dentro del discurso’ que ya se encuentra en Menandro,<sup>37</sup> y suele aparecer en los monólogos o cuando el personaje citado no está presente. En general, dicha técnica es empleada con miras a obviar la explicación de la trama en el prólogo (*Hec.* 143-156), acelerar el ritmo de la narración (*Eu.* 507-531) o el suspenso (*An.* 284-297; *Eu.* 615-628), proveer material expositivo o introducir un personaje antes de su irrupción en escena. En el caso de la escena 3 del acto 3 permite introducir a la *matrona* que entra efectivamente en escena en 4.1, como veremos más adelante, y cuya presencia abarcará solo sesenta versos (516-576). Sin embargo, el africano da un paso más pues recurre a esta técnica, cuyo efecto es la *ethopoeia*<sup>38</sup> para llamar la atención de la audiencia acerca del modo en que los actores representan o personifican la *performance* de otros. El discurso de Mírrina, incluido en el monólogo de Pánfilo, le permite al actor que juega el rol del *adulescens* imitar los gestos y, quizá, el tono de

---

33 Cfr. Cabrillana (1999).

34 Cfr. Faure-Ribreau (2012: 81-82).

35 Este rol nos recuerda a su homónima en *Casina* de Plauto, aunque con algunas diferencias.

36 Cfr. Moodie (2009).

37 Cfr. Handley (2002:179-186), Fontaine; Scafuro (2014).

38 Cfr. Quint. 9.2.58.

voz de la *matrona*. Recordemos que Quintiliano (11.3.91) señala que en los festivales de Menandro, al reportar las palabras de otro personaje, la voz podía ser alterada. Puede que en época de Terencio sucediera lo mismo. En este sentido, el ‘discurso dentro del discurso’ resulta entonces un procedimiento altamente eficaz para generar comicidad, sobre todo si se tiene en cuenta que poner en boca de un personaje el discurso de otro inevitablemente invita a la parodia,<sup>39</sup> uno de los procedimientos básicos para provocar la risa.<sup>40</sup>

## **Hecyra 2.1, 4.1: repetición, inversión y metateatro**

Detengámonos ahora en las escenas 2.1 y 4.1 La escena 1 del acto 2<sup>41</sup> está construida según las convenciones de la *palliata*, es decir, sobre la base de un diálogo ácido y virulento entre marido y mujer que a la audiencia romana no le resulta ajeno.<sup>42</sup> Laques, *senex difficilis et iratus*, desarrolla el módulo misógino,<sup>43</sup> esto es, el *odium mulierum*, a expensas de Sóstrata descargando su indignación sobre las suegras, retomando el tópico del odio dirigido a las nueras e instalando en la escena el prejuicio general en torno a este particular vínculo familiar (“Itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt nurus”, v. 201 [y así todas las suegras odian a sus nueras con la misma pasión]).

---

39 Acerca de la parodia, *cfr.* Brejío en este mismo volumen.

40 Sobre la risa en la comedia latina, *cfr.* González Vázquez (2002-2003).

41 En opinión de Cabrillana (2002:131), esta escena “tiene reflejos de la vida real”.

42 *Cfr.* Pl. *Aul.* 40-66; *Men.* 110-124.

43 Según Faure-Ribreau (2012:77 n.3), el módulo es una unidad particular, constitutiva de un conjunto, que se combina con otros módulos. La secuencia es un conjunto formado por muchos módulos. Por ejemplo, la secuencia del *servus currens* está integrada por una serie de módulos tales como la carrera, el mensaje, el palio recogido, etc. Los módulos y las secuencias permiten definir la presencia escénica de una *persona*, es decir, su identidad dramática.

En la comedia las matronas son caracterizadas a partir de las ideas que sobre ellas expresan otros personajes. Sus virtudes y defectos lo son desde el punto de vista de los otros, de quien las juzga.<sup>44</sup> Desde la óptica de Laques, Sóstrata está lejos de ser una mujer virtuosa, por lo cual no resulta extraño que su nuera la odie. Más extraño sería que no la odiara ya que, al margen de su condición de *socrus*, Sóstrata es, ante todo, una *matrona* y, por lo tanto, objeto de *odium*.

A Sóstrata le resulta tan injustificado el *odium* de Filomena que se inclina a pensar que la muchacha lo ha fingido para estar con su madre:

qui scis an ea causa, mi vir, me odisse adsimulaverit  
ut cum matre plus una esset? (vv. 235-236)

¿Qué sabés, querido mío, si no simuló que me odiaba para quedarse con su madre?

Es de notar que estos versos dan cuenta de la ocurrencia de la familia léxica integrada por *simulare* y sus modificados verbales, la segunda en importancia para designar la burla y el engaño, en palabras de González Vázquez (2006a). Se trata de lexemas que portan valencias metateatrales porque señalan la suplantación por medio del engaño, es decir, el cambio fingido de identidad o situación en cualquier performance. En este caso, *adsimulo*, de marcado valor incoativo,<sup>45</sup> indica el comienzo del proceso de simulación que Sóstrata le atribuye a Filomena, pero al mismo tiempo es una suerte de guiño que Terencio le hace a su audiencia a partir del cual empieza a vislumbrarse entonces que el enfrentamiento típico entre suegra y nuera interpretado en términos de *odium*, no es tal.<sup>46</sup>

44 Cfr. González Vázquez, s. v.

45 Cfr. González Vázquez (2006a:136).

46 En efecto, Filomena resuelve alejarse porque está embarazada. Este embarazo es producto de

A lo largo de todas sus intervenciones Sóstrata ignora por qué se la acusa, manteniendo su actitud de inocencia e intentando poner de manifiesto que no hay razones para culparla.<sup>47</sup> Frente a las acusaciones de su esposo, reacciona desplegando los rasgos espectaculares que definen a la *matrona*, cuando esta no es una *uxor irata*, a través de la queja y el lamento:<sup>48</sup> “me miseram<sup>49</sup>, quae nunc quam ob rem accusar nescio” (v. 205) [pobre de mí, que no sé de qué se me acusa ahora]. Ahora bien, frente a esta catarata de acusaciones y críticas misóginas, Sóstrata hace su descargo en 2.3.:

SO. Edepol ne nos sumus inique aeque omnes invisae viris  
 propter paucas, quae omnes faciunt dignae ut videamus  
 [malo.  
 Nam ita me di ament, quod me accusat nunc vir, sum extra  
 [noxiam.  
 Sed non facile est expurgatu: ita animum induxerunt socrus  
 Omnis esse iniquas: haud pol mequidem; nam numquam  
 [secus,  
 habui illam ac si ex me esset gnata, nec qui hoc mi eveniat  
 [scio;  
 nisi pol filium multimodis iam exspecto ut redeat domum.  
 (274-280)

---

la violación de la que fue víctima antes de casarse con Pánfilo. Hacia el final de la comedia se descubre que el violador no es otro que el joven marido.

47 Así se irá de la escena en 4. 4 y no volverá a aparecer.

48 En el discurso femenino de la comedia, la ocurrencia del lexema *miser*, que describe a la persona sufriente y denota la emoción que siente quien contempla el dolor de otro, y el acusativo exclamativo como índice de emotividad son formas de despertar o excitar la compasión. Al respecto, Donato (*Comm. Ter., ad Ad. 291*) dice: “*proprium est mulierum cum loquuntur aut aliis blandiri [...] aut se commiserari*”.

49 Estos giros en Terencio son más frecuentes en boca de las mujeres. *Cfr.* Salat (1967).

SÓSTRATA. ¡Por Pólux! ¡Qué injusto! Nuestros maridos nos aborrecen a todas por igual. Gracias a unas pocas, somos todas dignas de maltrato. ¡Por los dioses!, no tengo la culpa de lo que me acusa mi marido. Pero no es fácil justificarse cuando están tan convencidos de que todas las suegras son malas. Yo, por Pólux, no lo soy, porque siempre traté a Filomena como si fuese mi propia hija. No sé por qué me ocurre todo esto. ¡Por Pólux!, ahora espero con toda mi alma que mi hijo regrese a casa.

De acuerdo con Knorr (1995:227), “these soliloquies are often delivered by a character who has been previously misrepresented.” En efecto, para confirmar la estereotípica lectura masculina en relación con las matronas de la comedia que, en palabras de Papaioannou (2014a:168) “though intradiegetic reflects the views of the audience with experience in attending palliatae,” la suegra declara su inocencia y se opone de un modo sorprendente a la maldad convencional de las *matronae* profundamente enquistada en la comedia. En este sentido, Dupont; Letessier (2011:180) subrayan las buenas intenciones de este personaje en su condición de *socrus*, rasgo que se opone a aquellos que definen el rol de esposa. Dicho rol normalmente va de la mano de la *malitia*, y por ello los críticos afirman “sa bonté ne la coupe pas du répertoire des rôles comiques, mais constitue seulement une mise en variation qui consiste à donner a un rôle une caractéristique contraire à la codification” (p. 183). Esta subversión de las convenciones dentro del *stock* de caracteres es, como ya señalamos, una forma sutil de meta-teatro<sup>50</sup> que vincula, a la manera de un tropo, el lenguaje y la *performance* y permite rescatar la originalidad y la comicidad del personaje.

---

50 Cfr. Vincent (2013: 82).

Pasemos ahora a la escena 1 del acto 4. Dicha escena reproduce de manera especular la escena 1 del acto 2, es decir, el diálogo entre *senex* y *matrona*. Las escenas especulares se consideran, en palabras de Taplin (1978:91), un rasgo estructural de la tragedia griega que, a partir de las semejanzas, pone en evidencia las diferencias. Ahora bien, si tenemos en cuenta las restantes denominaciones que Taplin plantea para hacer referencia a estas escenas (*echo*, *doublet*, *parallelism*, *correspondence*, *pairing*), en el marco de la comedia es factible asociar la noción de ‘especular’ con el arte de manipular la repetición.

En opinión de Sharrock (2009:165), “the very notion of repetition is so deeply ingrained in the comic project that it has some status as a generic marker.”<sup>51</sup> Bergson (1991:72), por su parte, sostiene que la repetición es la esencia de la comedia precisamente por ser artificial, y se convierte en uno de los procedimientos cómicos por excelencia, no solo en el plano del lenguaje (sonidos, palabras, frases) sino también en el plano de la escena o situación. Dicho de otro modo, la repetición de una escena o situación entre los mismos personajes o entre personajes diferentes produce, sin duda, un efecto cómico.

El enfrentamiento virulento entre Laques y Sóstrata se repite entre Mírrina y Fidipo. Pero mientras en 2.1. es el *senex* el que entra en escena seguido de su esposa, en 4.1. Mírrina aparece seguida por Fidipo. Al procedimiento cómico de la repetición, se suma entonces la inversión de la escena o situación que es otro recurso en el que los componentes son idénticos (*senes* y *matronae*), pero el orden es diferente (*senex-matrona*/ *matrona-senex*).

---

51 Al referirse a *Hecyra*, Sharrock (2009:234) ofrece una lectura interesante sobre la base del concepto de *instauratio* (repetición de una *performance* ritual desde el comienzo si alguna causa externa provoca una interrupción).

En 4.1 Mírrina manifiesta angustia (*perii, misera*) y preocupación ante la posibilidad de que su esposo, tal como ocurre, se entere del nacimiento del hijo de Filomena<sup>52</sup> y no sabe cómo justificar el ocultamiento del embarazo, plan que, según se desprende de su propio discurso en el acto 3.3, ella misma ha urdido:<sup>53</sup>

Perii, quid agam? Quo me vortam? Quid viro meo  
 [respondebo  
 Misera? Nam audivisse vocem pueri visust vagientis;  
 Ita corripuit de repente tacitū sese ad filiam.  
 Quod si rescierit peperisse eam, id qua causa clam me  
 [habuisse  
 Dicam, non edepol scio. (vv. 516-520)

¡Estoy muerta! ¿Qué voy a hacer? ¿Adónde voy a ir? ¿Qué le voy a responder a mi marido? ¡Pobre de mí! Me pareció que oyó los berridos de la criatura, porque de repente se fue corriendo en silencio para ver a nuestra hija. Si llegara a saber que ella ha dado a luz, ¿qué voy a decir para justificar mi secreto sobre la situación? Por Pólux, no lo sé.

Al enterarse de que su hija ha parido, Fidipo siente la desconsideración de su esposa y le reprocha verse burlado por su comportamiento: “vir ego tuos sim? Tu virum me aut hominem deputas adeo esse? / Nam si utrumvis horum, mulier, umquam tibi visus forem, / non sic ludibrio tuis factis habitus essem”, vv. 524-526 [¿puede que yo sea tu marido? ¿Me tomás por tu marido o, al menos, por una

52 La noticia del parto permite eliminar las sospechas que recaían sobre Sóstrata, acusada de ser la responsable del alejamiento de Filomena, y cambiar el ángulo porque ahora Fidipo culpa a su esposa de haber incitado a su hija a dejar la casa de Pánfilo y de haber preferido la muerte del niño.

53 Cabrillana (2002:134) habla del acto 4 como el acto de la catalización de la incertidumbre (cfr. vv. 519-520, 540).

persona? Porque si te hubiese parecido alguna vez una de las dos cosas, mujer, no me sentiría burlado de este modo por tus actitudes]. Conviene subrayar que esta situación ya ha tenido lugar cuando Laques en 2.1 le recrimina a Sóstrata que ella no lo toma por un hombre: “tu, inquam, mulier, quae me omnino lapidem, non hominem putas”, v. 214 [sí, vos, mujer que me considerarás realmente una piedra y no un hombre]. En ambas escenas, la repetición del reproche produce un efecto cómico, pues pone al descubierto que los *senes* están al margen de la situación y la verdad.

En cambio, dentro del conjunto de roles femeninos, Mírrina cuenta con información que resulta fundamental para la trama, razón por la cual controla la acción e insiste en su rol de agente del engaño, a la manera de un *servus callidus*, pues no solo le oculta la violación a Fidipo sino que le hace creer que el niño es el fruto de relaciones matrimoniales legítimas, es decir, es hijo de Pánfilo:<sup>54</sup>

PH. [...] Peperit filia. Hem, taces? Ex quo? MY. Istuc patrem  
[rogare est aequom?  
Perii, ex quo censes nisi ex illo quoi data est nuptum,  
[obsecro? (vv. 527-528)

FIDIPO. [...] Nuestra hija ha parido. Eh, ¿te callás? ¿De quién?  
MÍRRINA. ¿Está bien que un padre haga tal pregunta? (*Aparte.*)  
¡Estoy muerta! (*A Fidipo.*) Por favor, ¿de quién creés que es  
sino del hombre con quien la casamos?

Si bien ambas matronas deben soportar el maltrato y las injustas acusaciones de sus maridos, Mírrina se presenta

---

54 La autoridad y dignidad masculinas se preservan suprimiendo la verdad. Según Slater (1988), en el final de la comedia la restauración del orden no es real, pues se logra sobre la base de una ficción del patriarcado.

como una figura más fuerte. De hecho, en los versos 556-559 vuelve a apropiarse por un momento del módulo de las órdenes, en este caso representado por el imperativo, e increpa a su esposo con firmeza para que resuelva el conflicto:

Mitte adolescentem, obsecro,  
et quae me peccasse ais. Abi, solú solum conveni,  
roga velitne uxorem an non:si est ut dicat velle se,  
redde; sin est autem ut nolit, recte ego consului meae.

Dejá ya de lado al muchacho, por favor, y los errores que, según decís, cometí. Andá, encontrate con él a solas y preguntale si quiere o no quiere a su esposa: si dijera que sí, devolvésela y si no la quiere, bien he velado yo por mi hija.

Según ya hemos visto, esta subversión metateatral representada por la apropiación de rasgos y módulos ajenos solo tiene sentido en el interior de las convenciones y, por tal razón, es fuente de comicidad. Fidipo, por su parte, juega las secuencias propias del *senex* que delimitan su identidad dramática, entre las cuales se encuentra la del consejo (*consulere, consilium*) y la del *senex iratus*, asociada al rasgo del *imperium*:

PH. Siquidem ille ipse non volt et tu sensisti in eo esse,  
[Myrrina,  
peccatum, aderam quoius consilio fuerat ea par prospici.  
Quam ob rem incendor ira esse ausam facere haec te iniussu  
[meo (vv. 560-562)

FIDIPO. Si realmente él no la quiere y vos, Mírrina, te diste cuenta de que él estaba en falta, ahí estaba yo para aconsejar y analizar la situación. Por eso me irritó, porque te atreviste a actuar sin mi autorización.



Por Pólux, no creo que haya en el mundo mujer más desgraciada que yo. Porque ¿cómo reaccionaría este hombre ante la situación si llegara a enterarse de lo que realmente pasa? Por Pólux, que no se me oculta cómo reaccionaría cuando se enfureció tanto por algo mucho menos importante. Ni sé de qué modo podría cambiar su parecer. Entre tantas desgracias solo me faltaba esta: obligarme a reconocer un niño cuyo padre no sabemos quién es. Porque cuando violaron a mi hija, ella no pudo distinguir sus rasgos en la oscuridad ni quitarle nada que permitiera reconocer después quién era. En cambio, él, al irse, le arrancó violentamente a la muchacha un anillo que llevaba en su dedo. Al mismo tiempo, me temo que Pánfilo no pueda ocultar mucho más nuestro secreto, cuando sepa que reconocemos como suyo un bebé que le pertenece a otro.

Del mismo modo que Sóstrata en 2.3, Mírrina deja en claro en su soliloquio que las acusaciones de su esposo son totalmente falsas y prefiere mantenerlo en la ignorancia porque decirle la verdad sería mucho peor.<sup>58</sup> En este punto, la matrona alude a la rutina del *senex iratus* y, a la manera del *servus* Parmenón al comienzo de la comedia, revela información fundamental para la audiencia: el tema del anillo que le fue sustraído a Filomena en el momento de la violación. En virtud de este objeto que permitirá la *anagnorisis*,<sup>59</sup> los espectadores saben que, aunque Terencio está modificando la convención cómica, finalmente la retomará y por lo tanto el final feliz estará asegurado.<sup>60</sup>

---

58 Cfr. Knorr (1995:226-227).

59 Acerca de la *anagnorisis* y del final de *Hecyra*, cfr. Anderson (2000).

60 Esta intervención de Mírrina hace posible el suceso que tendrá lugar después en su casa y que el público conocerá por medio de Báuquide en diálogo con el esclavo Parmenón ("cognosse anulum illum Myrrinam / gnatae suae fuisse quem ipse olim mihi dederat", vv. 811-812 [sí, que Mírrina reconoció que ese anillo que él mismo me había regalado en otro tiempo era de su hija.]). Su rol en

Los monólogos de las matronas se repiten poniendo de manifiesto los rasgos no convencionales de cada una y desmintiendo el retrato y la preconcepción que los hombres han forjado de ellas mismas.<sup>61</sup> Y más aún, en el marco de la repetición de rutinas y módulos, resaltan la coexistencia en escena de la convención y la inversión/ subversión o, dicho en palabras de Dupont; Letessier (2011), de la codificación y variación.

## Consideraciones finales

A menudo, las fugas de originalidad tienen mayor fuerza en un contexto conocido e, incluso, trillado. En este sentido, *Hecyra* representa el pico máximo de reinterpretación de las convenciones, pues Terencio no ha hecho otra cosa que jugar con lo trillado a partir de la sorpresa y la reinención. Con la intención de superar la postura tradicional que cuestiona el *comic appeal* de esta comedia hemos analizado las escenas 3.3., 2.1 y 4.1 a cargo del *adulescens*, los *senes* y las *matronae*. A lo largo de este recorrido hemos asistido a la imitación de un personaje por medio de su propia *oratio*, a la repetición e inversión de escenas, rutinas y módulos, a la repetición de monólogos, y a la subversión de convenciones y roles. Resulta evidente, pues, que la comicidad de estas escenas se activa a partir de la parodia del ‘discurso dentro del discurso’, la repetición, la inversión y el metateatro, procedimientos clave que no solo permiten sostener la relación *scaena/cavea* sino que además revelan la intersección entre lenguaje y *performance*, y reflejan los rasgos más atractivos de esta comedia.

---

la intriga es, pues, innegable, pero a partir de este momento no juega más y desaparece de escena definitivamente, tal como ella misma lo expresa en los vv. 516 y 528: *Perii*. Cfr. Faure-Ribreau (2012:378).

61 Cfr. Knorr (1995).



## Ediciones

Barsby, J. (1999). *Terence. Eunuchus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldberg, S. (2013). *Terence. Hecyra*. Cambridge: Cambridge University Pres.

Kauer, R.; Lindsay, W. (1958). *P. Terenti Afri. Comoediae*. Oxonii: e typographeo clarendoniano.

## Comentario

Aeli Donati (1902). *Quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*. Recensuit Paulus Wessner. Lipsiae: Teubner.

Aelius Donatus. *Commentum Terenti*. En: <http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/index.html>; obtenido el 29/08/2018.

## Traducciones

Christenson, D. (2014). *Hysterical Laughter. Four Ancient Comedies about Women*. Oxford: Oxford University Press.

Publio Terencio Africano (1977). *El Eunuco*. Introducción, traducción y notas de Aurora López y Andrés Pociña. Barcelona: Editorial Bosch.

Publio Terencio Afro (2014). *Los Hermanos*. Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Mariana Breijo, Verónica Díaz Pereyro, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, María Luz Pedace, Marcela Suárez y Romina Vázquez. Texto espectacular a cargo de Rómulo Pianacci. Colección Textos y Estudios. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Publio Terencio Afro (2020). *El eunuco*. Traducción filológica anotada a cargo de Mariana Breijo, Soledad Correa, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Marcelo Perelman, Belén Sánchez, Marcela Suárez y Romina Vázquez. Colección Textos y Estudios. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Publio Terencio Afro (2024). *La suegra*. Traducción teatral, introducción y comentarios posliminarios a cargo de Mariana Breijo, Soledad Correa, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Nerina Palermo y Marcela Suárez. Colección Textos y Estudios 27. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Terence (1990). *The Mother in Law*, edited and translated by S. Ireland. Warminster.

Terence (1999). *The Brothers*, edited and translated by A. Gratwick. Warminster.

Terence (2000). *The Eunuch*. Edited with translation and commentary by A. J. Brothers. Warminster: Aris & Philipps.

Terence (2006). *The Comedies*. Translated with Introduction and Notes by Peter Brown. Oxford: Oxford University Press.

Terence (2015). *L'Éunuque*. Texte établi par J. Marouzeau. Traduction et Commentaire par Bruno Bureau et Christian Nicolas. Paris: Les Belles Lettres.

## ***Instrumenta studiorum***

A.A.V.V. (2004). *Thesaurus Linguae Latinae*. Leipzig (edición digital).

Bailly, A. (1981). *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.

Chantraine, P. (1977). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*. Paris: Éditions Klincksieck.

- Charadeau, P.; Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Corominas, J. ; Pascual, J. A. (1992). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Ernout, A.; Meillet, A. (2001 [1932, 1951]). *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Glare, P. (ed.) (1997). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- González Vázquez, C. (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Lausberg, H. (1967, 1999). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Madrid: Espasa.

## Bibliografía citada

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Anderson, W.S.(2000). "The Frustration of Anagnorisis in Terence's *Hecyra*." En: Dickison, S.; Hallett, J. (eds.). *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 311-324.
- Anderson, W. S. (2003/4). "Terence and the Roman rhetorical use of the *Andria*", *Leeds International Classical Studies* 3.2, 1-9.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF.
- Anscombe, J.C. (1994). "Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative", *Langue Française* 102, 95-107.
- Anscombe, J.C. (1997). "Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias", *Paremia* 6, 43-54.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin- New York: Mouton de Gruyter.

- Augoustakis, A.; Trill, A. (eds.) (2013). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell.
- Austin, J. (1921). *The Significant Name in Terence*. Illinois: The University of Illinois.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Texas: Texas University Press.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Barsby, J. (2007). "Native Roman Rhetoric: Plautus and Terence". En: Dominik, W.; Hall, J. (edd.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden-Oxford-Carlton: Wiley-Blackwell, 38-53.
- Beare, W. (1959). "Contaminatio", *The Classical Review* 9.1, 7-11.
- Betrán Moya, J. (ed.) (2010). *La Compañía de Jesús y su proyección en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex.
- Bergson, H. (1991). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bexley, E. (2014). "Plautus and Terence in Performance". En: Fontaine, M.; Scafuro, A. (edd). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 462-476.
- Boeri, M. (2018). "Broma, sentido del humor y argumento en Platón". En: Lavilla de Lera, J.; Aguirre Santos, J. (eds.). *El humor en Platón. Humor y filosofía a través de los diálogos*. Sevilla: Doble J, 187-207.
- Breijo, M. (2010). "La figura del *prologus* en *El Eunuco* terenciano". En: *Actas del I Coloquio Nacional de Retórica "Retórica y Política" y de las I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica y Universidad de Buenos Aires, 1051-1059.
- Breijo, M. (2020). "(No) saber y (no) tocar: la estructura léxica de la violación en *Eunuco* de Terencio". En: Suárez, M. A.; Vázquez, R. L. (comps.). *Relecturas terencianas: estudios críticos sobre El Eunuco*. Colección Saberes. Buenos Aires: Editorial de Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Breithaupt, F. (2011). *Culturas de la empatía*. Buenos Aires: Katz.

- Cabrillana, C. (1999). "Narración y comicidad dramáticas: análisis de Ter., *Eun.* 81-206". En: García-Sabell Tormo, M.; Míguez Ben, M.; Montero Cartelle, E.; Vázquez Buján, M.; Viña Liste, J. (coords.). *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 109-118.
- Cabrillana, C. (2000). "Virtualidades del espacio extra-escénico en la *Hecyra* de Terencio", *Pallas* 54, 269-287.
- Cabrillana, C. (2002). "La oposición *scio/nescio* como eje dramático en Terencio, *Hecyra*". En: Domínguez García et alii (edd). *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 127-140.
- Casamiglia, H.; Tusón, A. (2016). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Cassin, B. (2008). *El efecto sofisticado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo García, C. (1978). "El arte de la narración en las comedias de Terencio". En: *Actas del V Congreso español de Estudios Clásicos*. Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 343-348.
- Cavallero, P. (1996). *PARADOSIS. Los Motivos Literarios de la Comedia Griega en la Comedia Latina. El Peso de la Tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Cèbe, J.P. (1966). *La Caricature et la Parodie dans le Monde Romain Antique des Origines a Juvénal*. Paris: Éditions E. de Boccard.
- Chalmers, W. (1957). "Contaminatio", *The Classical Review* 7.1, 12-14.
- Christenson, D. M. (2013). "Eunuchus". En: Augoustakis, A.; Traill, A. (eds.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 262-280.
- Cicu, L. (1998). "*Spectator extra fabulam. La nascita del drama assoluto*", *Sandalion* 19, 41-91.
- Conte, G. B. (1994). *Latin Literature. A History*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- Corbeil, A. (1996). *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic*. Princeton: Princeton University Press.

- Corbeill, A. (2004). *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Correa, S. (2020). "Ego adeo hanc primus inveni viam: Gnatón o una nueva forma de arte parasítico (Ter. Eun. 232-264)". En Suárez, M.; Vazquez, R. (comps.). *Relecturas de terencianas: estudios críticos sobre El Eunuco*. Colección Saberes. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Culpepper-Stroup, S. (2007). "Greek Rhetoric meets Rome: expansion, resistance, and acculturation". En: Dominik, W.; Hall, J. (edd.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden- Oxford- Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 23-37.
- Cupaiuolo, G. (1991). *Terenzio. Teatro e società*. Napoli: Loffredo.
- De Armas, F. (2010). "El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes", *Anales Cervantinos* 41, 147-162.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Delignon, B. (2008). "Types plautiniens et types térentiens dans l'Eunuque: modalités et enjeux d'une confrontation", *Vita Latina* 179, 2-17.
- Deremetz, A. (1995). *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Deremetz, A. (1995). "Le comique comme paradigme de la réflexivité". En: *Le miroir des muses. Poétiques de la Réflexivité à Rome*. Arras : Presses Universitaires du Septentrion, 175-238.
- Dessen, C.S. (1995). "The Figure of the Eunuch in Terence's *Eunuchus*", *Helios* 22.2, 123-137.
- Dombrowski, P. (2010). *Judicial Rhetoric and the Theatrical Program in the Prologues of Terence*, Chapel Hill (tesis inédita).
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Duckworth, G. (1952) *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. Princeton: Princeton University Press.
- Duncan, A. (2006). *Performance and Identity in the Classical World*. New York: Cambridge University Press.

- Dupont, F. (2000). *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dupont, F.; Letessier, P. (2011). *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin.
- Dutsch, D. (2008). *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press.
- Ehrman, R. K. (1985) "Terentian Prologues and the Parabases of Old Comedy", *Latomus* 44, 370-376.
- Fantham, E. (1972). *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fantham, E. (2002). "Orator and/et Actor". En: Easterling, P.; Hall, E. (edd.). *Greek and Roman Actor*. Cambridge: Cambridge University Press, 362-376.
- Faure-Ribreau, M. (2009). "Les rivaux: étude de trois personnages d'*adulescens* et du personnage de miles dans l'*Eunuchus* de Térence", *Vita Latina* 180, 2-10.
- Faure-Ribreau, M. (2012). *Pour la beauté du jeu*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fernández, C. N. (2004-2005) Emociones cómicas: El *Tractatus Coislinianus* a la luz de la poética aristofánica, *Circe* 10, 137-156.
- Filoché, C. (2008). "L'*Eunuque* de Térence, une comédie plautinienne?", *Vita Latina* 178, 2-15.
- Flickinger, R. C. (1907). "On the Prologue of Terence's *Heauton*", *Classical Philology* 2, 2, 157-162.
- Focardi, (1990). "Ambientazione forense e parodia nel *Phormio* di Terencio", *Sileno* 16, 107-115.
- Fox, M. (2007). "Rhetoric and Literature at Rome". En: Dominik, W.; Hall, J. (edd.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden-Oxford-Carlton: Wiley-Blackwell, 369-381.
- Freyburger, G. (1986). *Fides. Etude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fontaine, M.; Scafuro, M. (edd) (2014). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press.

- Frangoulidis, S. (1993). "Modes of Metatheatre: Theatricalisation and Detreatricalisation in Terence's *Eunuchus*", *Liverpool Classical Monthly* 18.10, 146-151.
- Frank, T. ([1930] 1957). *Vida y literatura en la república romana*, Buenos Aires: Eudeba.
- Franko, G. F. (2013). "Terence and the Traditions of Roman New Comedy". En: Augoustakis, A.; Traill (eds.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 132-154.
- Freud, S. (2006). *Obras completas VIII. El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Jurado, F. (1992). "La estructura del doble en el *Amphitruo* de Plauto y la estructura léxica *vestitus-ornatus*", *Emerita* 60.1, 129-142.
- García Negroni, M. M.; Tordesillas Colado, M. (2001). *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.
- Garelli, M. (2006). "Los prólogos de Terencio: polémica literaria y oratoria forense". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (edd.). *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada, 155-167.
- Gavoille, E. (2010). "Qui est donc l'eunuque? Ruse d'amour et art parasitique dans l'*Eunuque* de Terence", *Philolog* 2, 134-148.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Germany, R. (2008). "Mimetic Contagion in Terence's *Eunuchus*", Diss., University of Chicago.
- Germany, R. (2013). "Andria". En: Augoustakis, A.; Traill, A. (edd.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 225-242.
- Gilmartin, K. (1975). "The Thraso-Gnatho Subplot in Terence's *Eunuchus*", *The Classical World* 69, 263-267.
- Gilula, D. (1989) "The First Realistic Roles in European Theatre: Terence's Prologues", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 33.3, 95-106.
- Gilula, D. (1991). "Divining the Divine Prologue (Ter. *Phormio* II, 3 and V, 1)", *Athenaeum* 79, 435-444.

- Goldberg, S. (1986). *Understanding Terence*. Princeton: Genesis Library.
- González-Doreste, D. (1993). "Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de *Palimpsestos*", *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 12, 83-103.
- González Rey, M. (1995). "Le rôle de la métaphore dans la formation des expressions idiomatiques", *Paremia* 4, 157-167.
- González Vázquez, C. (1996). "El espectador del teatro en Roma". En: Blanco Pérez, J. et alii (edd.). *Teatro y Ciudad*. V Jornadas de Teatro. Burgos: Universidad de Burgos.
- González Vázquez, C. (2002-2003). "Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina", *Minerva* 16, 77-76.
- González Vázquez, C. (2006a). "Innovaciones léxicas y literarias en la comedia *palliata*. ¿Cuestión de género o de autor?", *Minerva* 19, 131-141.
- González Vázquez, C. (2006b). "El personaje secundario en las comedias de Terencio". En: Pociña, A. et al. (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada: Universidad de Granada, 291-312.
- Griffin, J. (1986). *Latin Poets and Roman Life*. London: Duckworth.
- Gruen, E. (1992). *Culture and National Identity in Republic Rome*. Ithaca-New York: Cornell University.
- Habinek, Th. (2001). *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity and Empire in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press.
- Habinek, Th. (2005). *Ancient Rhetoric and Oratory*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell.
- Hall, J. (2004). "Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures", *The Classical Quarterly* 54.1, 145-169.
- Handley, E.W. (2002). "Acting, Action and Words in New Comedy". En: Easterling, P.; Hall, E. (edd.). *Greek and Roman Actor*. Cambridge: Cambridge University Press, 165-188.
- Hanoosch, M. (1989). "The Reflexive Function of Parody", *Comparative Literature* 41.2, 113-127.
- Hellegouarc'h, J. (1972). *Le vocabulaire des relations et des partis politiques sous la république*, Paris: Les Belles Lettres.

- Hinds, S. (1998). *Allusion and Intertext*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Householder, F. (1944). "ΠΑΡΩΔΙΑ", *Classical Philology* 39, 1-9.
- Hugues, J. (1997). "Inter tribunal et scaenam: Comedy and Rhetoric in Rome". En: Dominik, W. (ed.). *Roman Eloquence. Rhetoric in Society and Literature*. London -New York: Routledge, 182-197.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- James, S. L. (1998). "From Boys to Men: Rape and Developing Masculinity in Terence's *Hecyra* and *Eunuchus*", *Helios* 25, 31-47.
- Joubert, L. (2015). *Traité du ris. Suivi d'un Dialogue sur la cacographie française*. Paris : Maxtor.
- Karakasis, E. (2005). *Terence and the Language of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaster, R. A. (1997). "The Shame of the Romans", *Transactions of the American Philological Association* 127, 1-19.
- Kleiber, G. (1989). "Sur la définition du proverbe", *Recherches Germaniques* 2, 233-252.
- Kleiber, G. (2000). "Sur le sens des proverbes", *Langages* 34, 39-58.
- Knorr, O. (1995). "The Character of Bacchis in Terence's *Heautontimorumenos*", *The American Journal of Philology* 116, 221-235.
- Knorr, O. (2007). "Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence". En: Kruschwitz, P.; Ehlers, W.; Felgentreu, F. (edd.). *Terentius Poeta, Zemata Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft* 127. Munich: Verlag C.H.Beck, 167-174.
- Knorr, O. (2013). «*Hecyra* ». En : Augoustakis, A.; Traill, A. (eds.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 295-317.
- Konstan, D. (1983). *Roman Comedy*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Konstan, D. (1986). "Love in Terence's *Eunuchus*: the Origins of Erotic Subjectivity", *AJPh* 107, 369-393.
- Kruschwitz, P.; Ehlers, W.; Felgentreu, F. (edd.) (2007). *Terentius Poeta, Zemata Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft* 127. Munich: Verlag C.H.Beck.

- Kujore (1974). "A Note on Contaminatio in Terence". *Classical Philology* 69.1, 39-42.
- Laclau, E. (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lada-Richards, I. (2004). "Authorial Voice and Theatrical Self-Definition in Terence and beyond: The *Hecyra* Prologues in Ancient and Modern Contexts", *Greece and Rome* 51.1, 55-82.
- Leão, D. (2006). "A *Hecyra* de Terêncio. Incompreensão, isolamento e convenção social". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (2006) (edd.). *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 233-249.
- Lefèvre, E. (1994). *Terenz' und Menanders Heautontimorumenos*. Munich: Verlag C.H. Beck.
- Lefèvre, E. (1999). *Terenz' und Apollodors Hecyra*. Munich: Verlag C.H. Beck.
- Lefèvre, E. (2003). *Terenz' und Menanders Eunuchus*. Munich: Verlag C.H. Beck.
- Lefèvre, E. (2008). *Terenz' und Menanders Andria*. Munich: Verlag C.H. Beck.
- Leigh, M. (2004). *Comedy and the Rise of Rome*. Oxford: Oxford University Press.
- Lelièvre, P. (1954). "The Basis of Ancient Parody", *Greece and Rome* 1, 66-81.
- Ludwig, W. (1968). "The Originality of Terence and his Greek Models", *Greek, Roman and Bizantine Studies* 9, 169-182.
- Manuwald, G. (2011). *Roman Republican Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marshall (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mas, S. (2015). "Verecundia, risa y decoro: Cicerón y el arte de insultar", *Isegoría* 53, 445-473.
- McCarthy, K. (2004). "The Joker in the Pack: Slaves in Terence," *Ramus* 33, 100-119.
- McGarrity, T. (1980-1981). "Reputation vs Reality in Terence's *Hecyra*", *The Classical Journal* 76.2, 149-156.

- Micheaux, C. (1999). "Proverbes et structures stéoréotypées", *Langue Française* 123, 85-104.
- Monda, S. (2003). "Plauto, Cas. 443: proverbio o favola?", *Maia* 55.3, 501-507.
- Moodie, E. (2009). "Old Men and Metatheatre in Terence: Terence's Dramatic Competition," *Ramus* 38.2, 145-173.
- Moore, T. (1998a). *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin: University of Texas Press.
- Moore, T. (1998b). "Music and Structure in Roman Comedy," *The American Journal of Philology* 119, 245-273.
- Norwood, G. (1923). *The Art of Terence*. Oxford: Blackwell.
- Ong, W. (2006). "Algunas psicodinámicas de la oralidad". En: *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 38-80.
- Palacios, V. (2020). "Dos paremias en Terencio. Un acercamiento semántico". En: Suárez, M.; Vázquez, R. (comp.). *Relecturas de Eunuchus. Estudios críticos*. Buenos Aires: Editorial Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Papaioannou, S. (ed.) (2014a). *Terence and Interpretation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Papaioannou, S. (2014b). "Oral Textuality as a Language of Exclusive Communication in Terence's Prologues", *Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity. Mnemosyne supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature* 367, 218-243.
- Parker, H. (1996). "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined", *The American Journal of Philology* 117. 4, 585-617.
- Penwill, J.L. (2004). "The Unlovely Lover of Terence's *Hecyra*," *Ramus* 33, 130-149.
- Perelman, Ch.; Olbrechts-Tyteca, L. (2006). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Perrin, L. (2000). "Remarque sur la dimension générique et sur la dimension dénomi-native des proverbes", *Langages* 139, 69-80.
- Perutelli, A. (1978). "L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 1, 87-98.

- Philippides, K. (1995). "Terence's *Eunuchus*: Elements of the Marriage Ritual in the Rape Scene", *Mnemosyne* 48, 272-284.
- Pociña, A. (2010). "Recursos humorísticos en los diferentes tipos de comedia romana". En: García Soler, M.J. (ed.). *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 91-107.
- Pociña A.; López, A. (1979). "Contexto escénico del *Eunuchus* terenciano", *Emerita* 47.2, 291-318.
- Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (2006) (edd.). *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Pricco, A. (2006). "Acerca del diseño del auditorio en la *palliata* terenciana: teatralidades cognitivas y psicofísica", *Auster* 10/11, 57-76.
- Rabaza, B.; Pricco, A.; Maiorana, M. (2006). "La poética dramática: Terencio como programa retórico". En: Pociña, A.; Rabaza, B.; Silva, M. (edd.). *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 313-332.
- Raffaelli, R. (1983). "Animum advortite. Aspetti della comunicazione nei prologhi di Plauto (e di Terenzio)", *Dioniso* 54, 193-203.
- Riquelme Otálora, J. (1995). "Universalidad y Humanismo en el Teatro de Terencio", *Anales de Filología Clásica* XIII, 161-170.
- Rose, M. (1979). *Parody/Metafiction*. London: Croom Helm.
- Rose, M. (1993). *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge- New York- Melbourne: Cambridge University Press.
- Rosivach, V. (1998). *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. London and New York: Routledge.
- Rossi, G. (2013). "Terêncio, a tradição e o estabelecimento do autor", *RÓNAI: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* 1.1, 30-45.
- Rothaus Caston, R. (2014). "Reinvention in Terence's *Eunuchus*", *Transactions of the American Philological Association* 144, 41-70.
- Ruiz, E. S. (2015). "Retórica de la risa en la antigüedad: de Gorgias a Quintiliano", *Revista destiempos* 44, 7-33.

- Salat, P. (1967). "L' adjectif *miser*, ses synonymes et ses antonymes chez Plaute et chez Térence", *Revue des Études Latines* 45, 252-275.
- Saylor, C. F. (1975). "The Theme of Planlessness in Terence's *Eunuchus*", *Transactions of the American Philological Association* 105, 297-311.
- Scafuro, A. (1997). *The Forensic Stage. Setting Disputes in Graeco Roman New Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. (Trad. Segovia Albán.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Segal, E. (2001). *The Death of Comedy*. Cambridge-Massachusetts-London: Harvard University Press.
- Sharrock, A. (2009). *Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Slater, N. (1985). *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*. Princeton: Princeton University Press.
- Slater, N. (1988). "The Fictions of Patriarchy in Terence's *Hecyra*," *The Classical World* 81, 249-260.
- Smith, L.P. (1994). "Audience Response to Rape: Chaerea in Terence's *Eunuchus*", *Helios* 21.1, 21-37.
- Starks, J. (2013). "Opera in bello, in otio, in negotio: Terence and Rome in the 160s BCE". En: Augoustakis, A.; Traill (eds.). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 132-154.
- Stierle, K. (1972). "L' histoire comme exemple, l' exemple comme histoire. Contribution à la pragmatique et à la poétique des textes narratifs", *Poétique* 10, 176-198.
- Suárez, B. (2013). *Discurso humorístico. Una mirada desde la polifonía enunciativa a los textos de Les Luthiers*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tamba, I. (2000). "Le sens métaphorique argumentatif des proverbes", *Cahiers de praxématique* 35, 39-57.
- Taplin, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London and New York: Routledge.

- Taylor, D. (s.a). "Hacia una definición de performance", *Conjunto* 126. En: [www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/126/revista.html](http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/126/revista.html); obtenido el 3/08/2017.
- Taylor, D; Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tinianov, J. (1978). "Sobre la evolución literaria". En Todorov, T. (comp.). *Teoría de los formalistas rusos*". México: Siglo XXI Editores, 89-102.
- Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Torres Morales, B. (2018). "Ridículo, ignorancia y malevolencia. El tratamiento de lo cómico en el Filebo de Platón". En Lavilla de Lera, J.; Aguirre Santos, J. (eds.). *El humor en Platón. Humor y filosofía a través de los diálogos*. Sevilla: Doble J, 171-186.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vazquez, R. (2015). "Codificación de roles en la comedia de Terencio: *Phormio* y *Adelphoi*". En: Palacios, V.; Suárez, M. (edd). *Terencio: nuevas lecturas y perspectivas*. Colección Saberes. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Vincent, H. (2013). "*Fabula Stataria*: Language and Humor in Terence". En: Augoustakis, A.; Traill, A. (eds). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, 69-88.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, England / Burlington, VT: Ashgate.
- Wiles, D. (2011). *Theatre and Citizenship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, P.; Taplin, O. (1993). "The Aetiology of Tragedy in the *Oresteia*", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 39, 169-180.



# Index locorum

## ARISTÓTELES

### *Poética*

1448a12	28
1449a.31-36	64
1449a32-37	21

### *Retórica*

1419b3-9	22
----------	----

## CICERÓN

### *Brutus*

55	108
----	-----

### *De oratore*

2.64.257	29
2.172	130
2.326	73, 130
3.205	141
70.6-9	23

### *Tusculanae Disputationes*

3.30-31	34
---------	----

## DIGESTO

29.2.30	136
---------	-----

## DONATO

### *Ter. ad Ad.*

291	141, 147
378	132

## ENNIO

### *Annales*

48	34
236	34

## HORACIO

### *Ars Poetica*

99-100	104
102-103	105

### *Carmina*

3.30.1	87
--------	----

## ISIDORO DE SEVILLA

### *Origenes*

12.2.24	123
---------	-----

## NONIO MARCELO

### *De compendiosa doctrina*

429	135
-----	-----

## PLAUTO

### *Aulularia*

40-66	139, n. 42
-------	------------

### *Casina*

443	123
-----	-----

### *Menaechmi*

110-124	139, n. 42
---------	------------

PLINIO			5-6	92
<i>Naturalis historia</i>			22-27	97
8.80	123, n. 15		34	46
QUINTILIANO			35-39	98
<i>Institutio oratoria</i>			40-50	98
6.3.14.1-2	25		50	99
6.3.35.4-37.6	25		168-171	99
6.3.97	29, n. 5		284-297	138
9.2.35	29, n. 5		<i>Eunuchus</i>	
9.2.58	130, 138, n. 38		30-34	36, n. 21
11.3.91	139		35-41	100
SUETONIO			45	62, 108
<i>De Grammaticis et Rhetoribus</i>			232-264	36, 40
25.2	45		248-253	47
<i>Vita Terenti</i>			320	68
4	66, n. 9		362	68
7	130		365-90	68
TEÓCRITO			382-7	67
<i>Bucolicae</i>			390	70
14.22	122, n. 13		392-394	48
TERENCIO			395-401	49
<i>Adelphoe</i>			401-407	49
1-5	95		407-410	50
15	92		410-418	51, 113
24-25	104		414-415	120, n. 11
406-432	34		418-419	51
424-429	34		419-422	52
470	67		419-429	114
535-538	121		422-426	52
537	109, 121, 125		425-426	120, n. 11
<i>Andria</i>			426	109, 113, 125
1	101, n. 16		427-429	53
1-7	96		507-531	138
			539-548	68
			539-614	61, 62, 68
			541	69
			549-556	71
			550	72
			552	72
			553-54	73
			555	72
			555-56	72
			557-560	74

563	77	381	133
566	78	382-401	133
572	78	385	135
573	78	392	135
575	78	395-397	135
580	79	397	136
580-583	79	398-399	136
580-591	80	516	147, 149, n. 55; n. 60
584-590	79	516-520	144
606	82	516-576	138
609-612	83	517	147
614	83	519-520	144, n. 53
615-628	138	522-565	147, n. 55
669	70, n. 17	524-526	144
858	67	527-528	145
878	67	528	147, 149, n. 60
1053-1060	54	536	147
1067-1094	55	540	144
<i>Heautontimorumenos</i>		556-559	146
7-9	91	560-562	146
<i>Hecyra</i>		566-576	147
1-57	137	620	137, n. 31
9	88, n. 4	811-812	148, n. 60
13	87	866-868	137, n. 26
143-156	138	<i>Phormio</i>	
201	139	4-8	117
205	141	7	116, n. 9
214	145	124-34	102
235-236	140	247-251	34
240-247	34	VIRGILIO	
274-280	141	<i>Eclogae</i>	
361-414	132	9.53-54	122
376-379	132		
378	132		





**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras