

## RETÓRICAS DE LA TEATRALIDAD EN PLAUTO Y TERENCIO

BEATRIZ RABAZA, ALDO PRICCO,  
DARIO MAIORANA Y LILIANA PEREZ  
Universidad Nacional de Rosario

---

**Resumo:** *As diferenças entre a literatura dramática de Plauto e aquela de Terêncio têm sido tratadas, e resultam óbvias muitas das referências dessa possível dicotomia que se constrói partindo do traço comum do efeito cômico. No entanto, nesse trabalho intentamos dar conta das mencionadas divergências, de uma perspectiva de inserção com uma mesma prática: a Retórica. As duasteatralidades, baseadas em um mesmo programa retórico, caracterizam uma relação entre ostentação e evidência-recepção distinta e precisa: enquanto em Plauto os processos empáticos próprios do discurso dramático fazem impacto no corpo social e seu dinamismo, nos textos terencianos os mesmos processos tendem a postular uma poética particular, uma revalorização do trabalho do escritor (poeta).*

---

**Palavras-chave:** *Retórica teatral, Plauto, Terêncio, Público, Recepção, Discurso social, Poética.*

---

Tradicionalmente se ha concebido la retórica como la práctica discursiva desarrollada en Grecia desde los sofistas y ligada en su mismo origen al poder y a las vías de acceso al mismo. Sabemos que este discurso sobre el lenguaje y sus efectos, adquirió status teórico a partir de la Retórica de Aristóteles, que fue romanizada por la producción de Cicerón (tanto por los Tratados que la tienen como objeto como por su praxis oratoria) y que se difundió en los primeros siglos de nuestra era y a lo largo de toda la Edad Media, por medio de los textos de Quintiliano. Sin embargo, al referirnos a la retórica de lo teatral, lo hacemos conceptualizando a la Retórica como una práctica discursiva institucional que tiende a la persuasión, en tanto que allí está su finalidad, y por ella a una construcción significativa de lo "real", la construcción que el Orador, en tanto agente institucional diseña. Es decir que como institución social, la Retórica determina aquello que es "real" y aquello que no lo es, lo que tiene sentido y lo que carece de sentido, constituyendo, entonces, un sistema de interpretación.

El Orador, en su dimensión discursiva, como entidad enunciativa, construye por medio de su práctica discursiva los Sujetos y los Objetos que enuncia, con intención de obtener la adhesión, el crédito, el consenso, la creencia que legitime su práctica y, en consecuencia, su discurso.

El Orador, en su dimensión social, conforme con las normas de la Institución, produce individuos que no sólo son capaces de reproducir estas normas, están obligados a ello.

Desde esta perspectiva hemos abordado el discurso dramático latino de los siglos III y II a.C., específicamente en Plauto y en Terencio.

En tanto la materia de la imagen teatral resulta análoga a la materia del objeto-entidad social (comportamientos humanos), los procesos de ligazón con el alocutario de la enunciación escénica se ven plagados de series tautológicas de signos: éstas, en su insistencia, en su presencia múltiple, intensificada y de coparticipación durante el transcurso del espectáculo, conducen a una presión, a una acumulación de tensiones signílicas que conducen a su vez a resonancias empáticas. Si bien no podemos trazar una total correspondencia entre las máscaras de la piezas en cuestión y los seres físicos que se agrupan en esa heterogeneidad que

conforma el público, éste está en condiciones de adherirse, a través de personajes, de fábulas, a mitos y creencias de su ideología cotidiana. Más, si las textualidades plautina y terenciana (en distinto grado) resultan atravesadas por discursos circulantes en la Sociedad Romana en que son producidas (por ejemplo el rol de la *Matrona*, que no se desprende del modelo helénico, tal como lo tratamos en trabajos anteriores <sup>1</sup>), y se enmarcan en la circunstancia del juego político de la República. El espectador se identifica, se deja impresionar por una evidencia, aunque para ello requiera, paradójicamente, desmarcarse levemente de los héroes dramáticos: *Servus*, *Senex*, *Adulescens*, y otros, siempre "palliados".

Esta identificación constituye una de las operaciones más frecuentes de la "relación teatral", esa dinámica de intercambio en la que reside la incidencia de un discurso sobre la realidad.

Esta concepción cubre tanto las separaciones como las uniones, las rupturas y la continuidad: la dialéctica entre escenario y audiencia/auditorio, el vínculo entre texto y representación, el intercambio (a reconstruir) entre espectador y actor, la comunicación entre actores y entre espectadores, como así también las reglas que determinan la secuencia dramática, las presuposiciones de la enunciación escénica.

Este constructo, a expensas de sus mutantes y posibles constituyentes, implica que el objeto estudiado no puede ser abordado "en sí mismo", ya que es la "otredad" lo que lo sostiene. Alteridad fundante que conduce a suponer la situación de enunciación como un modelo de simulación que permitiría reconstruir la "relación" e instancias espectaculares. Lo probable es que de uno u otro modo se desarrollan procesos de ida y vuelta en los que el sistema escénico ejerce una "seducción", en términos de una atracción hacia el público basada principalmente, en la exposición de cuerpos (sujetos y objetos) humanos que *reclaman* una referencia aún antes de poner en juego una actividad intelectual compleja: una serie de elementales percepciones que producen, por analogía, asociación u otras modalidades, "focos" de conducta cotidiana (o símiles) reconocida, sin los que el vínculo entre escenario y auditorio se vería debilitado.

Si la representación provoca por medio de la máscara la "emoción" de los espectadores, para que éstos confirmen en aquélla su propia conducta, es lícito afirmar que los actores y su entorno semiótico forman el elemento activo (el retórico, el enunciante) y los espectadores el elemento reactivo). Cada espectador-lector se mantiene como síntesis de las experiencias pre-espectaculares que confrontan con lo que está ocurriendo en el escenario. Esta confrontación puede leerse como una colisión cuyos términos son: por un lado la experiencia ficticia-inédita, y por el otro, la experiencia real-constituida. Confrontación que implica un "efecto" de *irradiación* del texto espectacular y también una receptividad del destinatario que se lo apropia, por lo que el sentido se constituye de un diálogo intersubjetivo a partir del hecho de que el espectador (lector) es "sumergido" en pleno acontecimiento teatral para apelar a su facultad de "identificación" mediante procedimientos de simulación.

Allí, en la lectura, entra en funcionamiento la extensa serie de presupuestos culturales que rigen esa apropiación del discurso dramático por parte del público. Y sin pretender caer en el mito de la existencia de una manera universal y única de "recibir" la obra artística, es posible entrever y considerar ciertas constantes en el comportamiento estético e ideológico del receptor, de acuerdo con códigos (estéticos-ideológicos, también y asimismo, psicológicos) con los que éste está en condiciones de percibir y organizar el evento escénico.

Los discursos de las personae se proyectarían - gracias a su experiencia imaginable - a modificar la experiencia real de los espectadores. De allí la operatoria retórica, la posibilidad de que entre "lo distinto" que provee el acontecimiento dramático y el "statu quo" institucional, se

1. En un trabajo anterior: "Una ruptura del verosímil dramático en Plauto: la *Matrona*", publicado en la Revista de Letras Nº 2, Rosario, Public. U.N.R., 1990, intentamos demostrar que en "un momento en que Roma mantiene su proyecto de expansión política territorial, proyecto que se seguirá verificando en el transcurso de los siglos, el personaje de la *Matrona* se estructura como: a) espacio de ruptura del verosímil Comedia Nueva Griega; b) factor de solidificación de la familia, en el marco de la *mos maiorum*; c) la síntesis de la sujeción a la autoridad del *pater familias* y al ideal de patriotismo - *virtus* - para la unidad ante la expansión.

pantee un conflicto que implica, al mismo tiempo, el cotejo entre la ficción escénica y lo histórico-social. Todo esto atecta los modos de la convención, habida cuenta de las "caracterizaciones" y "operaciones" que, respectivamente, "verosimilizan" y "artificializan" la propia convención. Acuerdos entre actores y público que establecen las condiciones indispensables para una comunicación: la *Palliata* procede así a configurarse como un *locus* alejado (artificialización), pero al mismo tiempo quiebra su entorno para diseminar conductas latinizadas (verosimilización), en un desplazamiento que, en la redundancia de "citas" próximas a la práctica social de la recepción, se legitima en su mixtura.

Se conforma así una "anagnórisis" como categoría desplazada hacia el público: reconocimiento de un impedimento en la figura del *servus* en Plauto (tal como enunciáramos en nuestro trabajo sobre la *servi facultas* <sup>2</sup>); puede ocupar varios roles sociales, le es permitido, incluso, invertir su posición y su poder, pero sólo sucede como un corrimiento ficcional, pues al terminar la comedia todo vuelve a su sitio, el estatuto de jerarquías se restituye y corrobora.

En la práctica retórica plautina, la *fabula* y su posible didactismo no se recuperan en otra instancia, por ejemplo, si consideramos los versos 199 y ss. de *Cistellaria*:

AUXILIO            Servate vestros socios, veteres et novos  
                          augete auxilia vestris iustis legibus,  
                          perdite perduellis, parite laudem et lauream,  
                          ut vobis victi Poeni poenas sufferat.

vemos cómo las virtudes que conforman la matriz conceptual de la *mos maiorum*, son evocadas sólo para legitimar las acciones bélicas contra Cartago. La coerción de un sistema axiológico se concreta allí, en la compleja serie de relaciones sociales, pero no está sujeta a procesos posteriores de estetización.

Sabemos que las experiencias de fiestas colectivas (al suspender los alcances de lo cotidiano) instauran un fenómeno de autorregulación que "estetiza" la vida y rescata "lo real" de entre las redes del lenguaje elegido para esa celebración. Pero cuando del fenómeno de participación se pasa al de contemplación, es decir, al sistema dramático, la función reguladora se desplaza a las modalidades espectaculares, al aparato enunciativo escénico. La regulación social parece ser el destino de gran parte de la persuasión plautina, tal como podemos observar, por ejemplo, en los versos 68 y ss. de *Captivi*:

PROLOGO            Abeo. Valete, iudices instissimi }  
                          domi, duellique duellatores optumi.

De este modo la construcción del público en la *palliata* plautina se plantea por omisión, por el solo hecho de compartir una convención, por participar del pacto de "confidencia" colectiva que solamente se verbaliza cuando las necesidades de la misma convención consciente (apartes, prólogos, entre otros) o del pacto (*captatio*) lo requerem. Este carácter de colectivi-

2. A pesar de la movilidad que se manifiesta en este personaje en cuanto a su comportamiento ficcional y más allá de que haga circular en la *Palliata* los decires de las instituciones representativas del poder en la República Romana de los siglos III y II a.C., el *servus* en la obra de Plauto sólo instaura un poder ficcional, cuyos límites quedan fijados por la duración de la Comedia. No sugiere ningún tipo de movilidad social. Se trata de una *servi facultas* que se instala en el espacio escénico por medio de procedimiento paródico. Parodia del discurso militar y senatorial, el discurso del *servus* no cuestiona ni censura más allá de lo que se cuestiona y se censura a partir del propio procedimiento. Si el rol es prescripto por un amo desde el lugar del poder: la *servi facultas* resulta una simulación, porque ideológicamente es el "destinatario" actancial la unidad abstracta que instituye el beneficio y permite la acción.  
"El *servus* en la *palliata* plautina: la *servi facultas* como ficción del espacio de poder". (en prensa)

dad, de masividad implica la constitución de un público indiferenciado, con entidad grupal, pero no individual, con el protagonismo y el rol otorgados por ese pacto. Cuando emerge en el texto plautino una referencia más particularizada, la misma se enmarca en un alto grado de generalidad, tal como vemos, por ejemplo en los versos 5 y ss. de *Poenulus*, en donde se menciona al público que concurría a las representaciones: los ricos y los pobres (*essurientes et saturi*), las viejas prostitutas (*scortum obsoletum*), los esclavos (*servi*), las nodrizas (*nutrices*), entre otros.

El público plautino tiene asignado, entonces, sólo el protagonismo de participar de los acuerdos que se establecen entre él y la escena: de reaccionar a la *captatio* inicial y al *plaudite* final, ambos, por otro lado, convencionales y, al mismo tiempo de compartir un sistema axiológico, el sistema de los pensable/decible.

Esta construcción permite evadir o suspender la reflexión sobre el objeto teatro, la meta-teatralidad, ya que focaliza exclusivamente la recepción de la simulación y, eventualmente, su plausibilidad, pero no el proceso, el aparato enunciativo, la práctica retórica. Este hecho se hace evidente en el tratamiento de los recursos de la *fabula* y de la relación entre ésta y el prólogo.

El mismo proceso empático, en Terencio está orientado a un público cuyos atributos son diseñados por el discurso de sus prólogos. Tal como lo hemos abordado en nuestro trabajo: "La articulación de PROLOGO Y FABULA en el discurso dramático terenciano: el montaje espectacular de una polémica"<sup>3</sup> en las obras terencianas los sucesos de la *fabula* se van desencadenando sin involucrar en una primera mirada, la función de los personajes destinados a hacerla progresar. La dinámica que se establece entre enunciación escénica y recepción, determina una diferencia de comportamiento de sus máscaras respecto de la planteada en Plauto.

La característica fundante es el desdoblamiento de textos dramáticos con jerarquías distintas: el reconocido como *fabula*, más extenso, y el prólogo, más intenso, más abarcador, que se proyecta más allá de los meros alcances introductorios que se le atribuyen.

Estos prólogos más que *anunciar* el drama siguiente, prepararlo, introducirlo como materia textual preponderante, se despojan de su oficio preliminar y habilitan al texto "de fábula" para que éste resulte no pieza fundamental, sino probatoria de un conjunto de juicios que requieren de una óptima recepción del texto dramático. Terencio, como máscara operante en sus prólogos, sostiene una controversia con sus detractores, a quienes instaure como personajes del drama de los prólogos. En este texto primordial se establece la ficcionalización de un *agon* fundamental, la polémica entre Terencio como máscara y sus adversarios. A partir de esta estrategia retórica, se diseña un programa poético que confiere entidad de público a aquél que es pensado e instituido por el lenguaje como público especializado, tal como vemos en *Hecyra* 31 y ss:

PROLOGO: Eam calamitatem vestra intelligentia  
sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae.

Es este público quien tiene carácter de juez de la producción dramática terenciana, el que puede legitimar su práctica como poética, como literaria si queremos, es decir, legitimar a Terencio como *auctor* frente a los demás escritores de la tradición literaria latina, utilizados como argumento de autoridad, ubicar al texto como lugar de lo "bello", lugar de lo específico literario, e instituir a los *poetae novi* como los dramaturgos de lo nuevo, de aquello que ocupa el lugar de lo que ya no puede seguir siendo. Vemos ambas cuestiones en:

3. En este trabajo nos referimos fundamentalmente al hecho de que el tratamiento que la tradición crítica ha llevado a cabo con los prólogos de las piezas terencianas ha olvidado la función primordial de los mismos. Estos prólogos representan para nosotros la puesta en escena de un programa literario en tanto que la pieza probatoria de ese programa estaría constituida por la fábula. Se trata de un diálogo entre un poeta de lo nuevo (Terencio máscara) y la tradición que desea clausurar. "La articulación de PROLOGO y FABULA en el discurso dramático terenciano: el montaje espectacular de una polémica". (en prensa)

<i>Adelphoe</i> 4:	laudini an vitio duci factum oporteat.	Vos eritis iudices
<i>Eunuchus</i> 29:	In ita esse vos iam iudicare poteritis.	
<i>Heaut.</i> 12:	Vestrum iudicium fecit, me actorem dedit.	
<i>Heaut.</i> 28:	novarum qui spectandi faciunt copiam sine vitiiis.	Date crescendi copiam
<i>Heaut.</i> 35:	Adeste aequae animo; date potestatem mihi statariam agere ut liceat per silentium, ne semper servos currens, iratus senex, edax parasitus, sycophanta autem impudens, avarus leno assidue agendi sint seni clamore summo, cum labore maximo...	

Si Plauto no ha dejado en forma declarada y explícita una poética de lo dramático como entendemos que lo ha hecho Terencio, es evidente que su producción instauró una serie en la Literatura Dramática Latina muy difícil de clausurar. El *servus callidus*, armando laboriosamente la textura dramática, el *servus currens* deslizándose veloz por los intersticios de la fábula, el *senex* airado a quien un ejército de esclavos pretende calmar en la Comedia, un *parasitus* voraz, espacio imantado que atrae en la escena todo, incluso la atención de un público disperso, itinerante. El público que Terencio piensa en silencio retenido en un lugar que le permita admirar una obra que desea *stataria*.

Terencio concibe otra forma de lo teatral, una estética de lo sutil, que sugiere que *in hac est pura oratio*, una dramaticidad que, sin agotarse en la acción, en el dinamismo de los personajes, se disemine por la superficie del lenguaje, dándole otro espesor. Una textura nueva, *sine vitiiis* para aquellos que son capaces de esperar cosas nuevas.

Este público, con un doble gesto, legitimará un autor y una poética, clausurará una tradición instaurando lo nuevo y convirtiéndose en intermediario, en el paso intermedio para la persuasión final, la de la *fabula*. Primero se persuade acerca de la especificidad de lo dramático. Aceptada la seducción, quedan impuestas las normas que regirán la recepción de la *fabula*, que la prueba del programa. Todo este proceso retórico terenciano, que implica la dialéctica ostentación-recepción, intercambia y transacciona en el mercado de discursos; dicho en palabras de Angenot: participa del "arte de hacer lo nuevo con lo viejo" (Angenot, 1986).

Podemos concluir, entonces, que la retórica plautina es la retórica de la ilusión de movilidad social que se disuelve en el tiempo de la Comedia. Terminada la *fabula*, este movimiento desaparece con los reaseguros que lo devuelven a su lugar.

La retórica terenciana se constituye en el vehículo para poner en escena una controversia cuya resolución, conferida al público, determinará la validez de un programa literario y de una concepción de lo teatral que clausura la tradición, instaurándose como nuevo modelo.

## ABSTRACT

The differences between Plautus's and Terence's dramatic literature have been already treated and many of the obvious references to such dichotomy, constructed from the common pattern of the comic effect, are obvious.

However, in this paper we try to account for the mentioned divergencies from a perspective of insertion in a similar practice, namely rhetoric. Both theatricalities, based on the same rhetorical programme are characterized by a relation between ostentation and vision-perception different and precise: while in Plautus the empathic processes typical to the dramatic discourse hit the social body and its dynamism, in the Terentian texts, the same processes aim at postulating a particular poetics, a revaloration of the work of the writer (poet).

## REFERÈNCIAS BIBLIOGRÁFICA

- ARGENOT, M. *Intertextualidad y discurso social*. Rosario, UNR, 1986.
- BARBA, E. *Anatomía del actor*. Traduc. de Bruno Bert, México: Escenología, 1988.
- BEARE, H. *La escena Romana*. Traduc. de Eduardo Prieto. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.
- BENVENISTE, E. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.
- BOAL, A. *Teatro del oprimido*. vol. II. Traduc. de Graciela Schminchuk, México: Nueva Visión, 1982.
- BOBES NAVES, M. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- DE TORO, F. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- DUCKHORTH, G. *The nature of Roman Comedy*. New Jersey: P.U.P., 1952.
- DUPOND, F. *L'acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Letres, 1985.
- EARL, D. Political terminology in Plautus. *Historia*, vol. 9, 1968.
- ERAL, D. Terence and Roman politics. *Historia*, vol. II, 1962.
- GUILLEMIN, A. Le public et la vie littéraire a Rome. REL, Paris, 1934.
- HELBO, A. *Teoría del espectáculo*. Traduc. de Antonio Bonnano. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- INGARDEN, R. / JAUSS, H. *Estética de la recepción*. Traducc. de R. Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989.
- MARINIS, Marco de. *Semiotica del Teatro*. Milano: Bompiani, 1982.
- PARATORE, E. *Il teatro di Plauto e di Terenzio*. Roma: Ateneo, 1958.
- PAVIS, P. *Diccionario del Teatro*. Traduc. de Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.
- PERNA, R. *L'originalità di Plauto*. Bari: L.D.V., 1955.