

ACERCA DEL DISEÑO DEL AUDITORIO EN LA *PALLIATA* TERCIANANA: TEATRALIDADES COGNITIVA Y PSICOFÍSICA

1. Preliminares

Durante varios años nuestra preocupación en el estudio de la cultura clásica, en general, y de la lengua y literatura latinas, en particular, ha sido la constitución de hipótesis sobre la dialéctica entre la serie artística, sus procedimientos de construcción de universos ficcionales por medio del componente verbal, y la serie social, en vistas a la reconstrucción de los imaginarios de la Antigüedad y de los mecanismos discursivos por medio de los cuales aquéllos se proyectan.

En esa franja de trabajo académico, el uso particular de la lengua latina en ámbitos específicos como el de la literatura teatral ha sido estudiado en función de estatutos pertinentes, indagando en primera instancia la configuración de las ficciones dramáticas desde los niveles de representación de los personajes de las *fabulae*.

Así, el universo de máscaras plautino, la relación entre personajes y agentes sociales¹, el consumo teatral en tiempos de la república romana -entre otras-, han sido tópicos que intentaron describir y desmontar parte de la estrategia discursiva de la comedia *palliata*². Valerse de los datos obtenidos para una adecuación dramaturgica o una lectura que dialogue con intereses contemporáneos, o reconstruir (al menos parcialmente) la posible dialéctica texto-escena/sociedad resulta, a nuestro juicio, pertinente. Para ello es necesario revisar estereotipos dramáticos asociados únicamente a la opción de la construcción literaria y reformular los presupuestos de la enunciación teatral en base a su retórica específica, en función de los alcances no sólo semánticos sino también pragmáticos de los textos conservados por la tradición.

En el intento de descubrir una retórica del espectáculo antiguo con el objeto de estudio: texto cómico, y aunque este *corpus* esté impregnado de las lecturas de la tradición (manuscrita primero, editorial y crítica, después), pueden trazarse hipótesis de recepción que -más allá de las conjeturas- permitan elaborar

¹ Una relación en términos de reconocimiento de síntesis discursivas dóxicas, es decir, en el sentido que Bertold Brecht otorga al *gestus social* como componente ineludible de una dramaturgia. Cf. Brecht, B., *Escritos sobre teatro*, T.2, Cap. "El *gestus*", Bs.As, Nueva Visión, 1970, p.26.

² Esta modalidad teatral deriva de fuentes orales vernáculas y otras literarias. La primeras se asocian con las *saturae*, las atelanas, fliácicas y versos fesceninos, propios de la cultura dramática involucrada en ritos religiosos y ceremonias populares en época de cosecha. Las segundas se vinculan con la Comedia Nueva Griega, cuyos originales, posibles *contaminaciones* mediante, fueron reelaborados por los comediógrafos latinos. De allí la denominación -*palliata*- por el entorno de ficción helénico mantenido en las traducciones-versiones romanas cuyo emblema es el uso del *pallium* como vestimenta característica. Los siglos III y II a.C. conformaron el marco de desarrollo de este tipo de espectáculo. Cf. Beare, W., *La escena romana*, Bs.As., Eudeba, 1972.

una explicación de -por lo menos- algunos nichos de la ‘relación’³ teatral de la república romana.

No siempre es posible distinguir lo que en la dramaturgia de un espectáculo puede llamarse “dirección” y lo que puede llamarse “escritura” del autor. Esta distinción sólo puede aparecer clara en un tipo de teatro que se presenta como mera interpretación de un texto escrito. La distinción de una dramaturgia autónoma del espectáculo se remonta -quizá- a la forma en que Aristóteles (o cómo se lo ha leído) afrontó la tradición de la tragedia griega indicando (sugiriendo) dos campos distintos de investigación: los textos escritos, por un lado, y la forma de representarlos, por otro.

La idea de que exista una dramaturgia identificable únicamente con el texto escrito autónomo del espectáculo y, a la vez, matriz del mismo, es una consecuencia de aquellas situaciones en las que la memoria de un teatro se ha transmitido a través de las palabras atribuidas a los personajes, los *dicta*, los parlamentos, la materia pertinente de la literatura dramática. Dicha distinción no sería concebible si el objeto del examen fuesen los espectáculos en su integridad. El fenómeno de las relaciones entre escena y público presenta visos de reconstrucción aproximada si se examinan los *residua* textuales en confrontación con los escritos sobre la espectacularidad antigua mediante instrumentos provenientes de disciplinas como la retórica, la lingüística pragmática y las asociadas con lo que se ha dado en llamar teatrología. Con estos elementos de examen se intenta por un lado, expandir la estrechez de una perspectiva meramente literaria, y, por otro, pensar el fenómeno escénico desde estatutos más específicos, ligados con un examen que escudriñe la conversación de los personajes incluyendo conjeturas sobre el diseño de los eventuales espectadores, es decir, la pretendida construcción del auditorio⁴.

Para tales fines la teatrología ha venido configurándose con los aportes de dos grupos diferenciados: uno, el de los teóricos, asociado con formaciones literarias y orientadas hacia lo semiótico o hacia el discurso del psicoanálisis; otro, el de los teatristas, que, demasiado ligados a su práctica -y tal vez en un intento por preservar secretos de sus operatorias artísticas- han metaforizado en exceso

³ Objeto teórico consistente tanto en una manipulación del espectador por parte del espectáculo (estrategias seductivo-persuasivas sobre el objeto “público”) como en una participación activa del espectador (coproductor de sentido), quien, en última instancia, decide el éxito de los programas de acción cognitiva, afectiva y de comportamiento que la enunciación escénica intenta concretar. El concepto de *relación* cubre tanto las separaciones como las uniones, las rupturas como la continuidad, el intercambio espectacular, las presuposiciones de la enunciación escénica. En tanto categoría constituye un constructo teórico proyectado por una visión que intenta captar la unidad de una multiplicidad a partir de la consideración de la otredad. Cf. Ubersfeld, A., Pavis P. et alii, *La relation théâtrale (textes réunis par Régis Durand)*, Lille, Presses Universitaires, 1980.

Al respecto, seguimos apreciaciones de Perelman en cuanto a la construcción que el orador hace de su auditorio y todas las variantes de adaptabilidad inherentes, tendientes a superar los estereotipos de oyentes ideales o convencionales. Cf. Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado de la Argumentación, la Nueva Retórica*, Madrid, Gredos, 1989.

los instrumentos de vehiculización de su saber y han dificultado, por ende, la condición de compartir el conocimiento. Estos últimos, anclados en el polo del protagonismo de la praxis, han aportado una experiencia en extremo vinculada con una doxa de la disciplina: “el arte no se puede explicar”.

Tanto uno como otro punto de vista han operado con formas reguladoras de las percepciones que han resultados valiosas en ciertos aspectos, pero decididamente parciales.

Sin embargo, ubicados en un puente entre dos disciplinas, el teatro, por un lado, y la filología, por el otro, es posible poder observar la resistencia de cada área de conocimientos a compartir sus logros, a transpolar categorías en la medida de lo razonable, a cruzar sus competencias sin sentir una invasión. Sabida es la característica conservadora de grandes franjas de la filología, preocupadas más por formular hipótesis de reconocimiento del discurso de autoridad de lo ya dicho, que por generar un conocimiento divergente. Mientras que la validación de hipótesis sustantivas pareciera el único camino posible para esas posturas, las instancias de articulación de lo sabido y legitimado por la comunidad filológica con teorías menos transitadas, está en trámite de ingreso al parnaso de los estudios clásicos.

Y si la referencia se desprende de las artes escénicas, cierta tendencia a no regular el conocimiento, a causa del conocido estereotipo de que lo que está vinculado con el arte no resiste categorizaciones, aparece como una coraza difícil de desplazar para escudriñar los objetos artísticos, en este caso, teatrales. La pretensión del requisito de universalidad, pues, parecería un escollo para quienes consideran la creatividad como algo inasible y temen la condición de receta o prescripción de cualquier conocimiento que afecte la técnica - sobre todo si la formulación o descubrimiento de reglas pone en tela de juicio sus hábitos de acceso a los materiales artísticos- de modo tal que intuyen cierto riesgo para su condición de sujetos.

Una de las características más llamativas, entonces, de las disciplinas que nos ocupan es su amable “resistencia” a indagar sus objetos de estudio de un modo más o menos sistemático.

Resulta común en el área de los estudios sobre Teatro denominar investigación a cualquier tipo de experiencia escénica, actoral o dramaturgica, sin referencia a la construcción (o pertenencia) de un saber. En esos casos, pareciera que el mero hecho de presentar transpolaciones de lecturas en boga en cuanto a la teatralidad, bastara para justificar dicha denominación. En ese sentido, cualquier lectura nueva y comentario, o su sucedáneo en técnica de puesta en escena, se convierte en objeto legitimado por su procedencia marginal o su intento -anacrónico- de romper cánones, como si no se tuviera en cuenta que “los rebeldes van a parar a las categorías”⁵.

⁵ Legendre, P., *El amor del censor. Ensayo sobre el orden dogmático*, Barcelona, Anagrama, 1979.

Durante mucho tiempo los embates académicos en el área de lo teatral han conformado un discurso paralelo, crítico, al que pocos operadores de la escena han recurrido, cuidando el feudo de la creación artística y protegiéndolo de todo avance que ose desmontar sus mecanismos que, por otro lado, se creen inescrutables.

Tanto es así que, bajo la cobertura de 'proyecto de investigación' teatral como instrumento administrativo acotado, puede observarse en general una mayor coherencia científica en aquellas propuestas de la franja teatral lindante con las Letras. Mejor formados sus autores desde la lingüística, la crítica literaria y la semiótica, esos trabajos están dotados de los procedimientos de adecuación al consenso de saberes. Allí, los diseños de investigación muestran planificación y estrategias acordes con el equilibrio de la tensión entre la búsqueda de conocimiento convergente y la de conocimiento divergente.

En cambio, cuando el eje se vectoriza hacia el componente presencial humano del *convivium*⁶ inherente a todo hecho teatral, pareciera que sólo gozan de prestigio, en los tipos de hipótesis, las instancias de validación empírica, que, a su vez, se niegan a una escala de generalización.

La fuerte oposición de los artistas a compartir su labor con lo académico, o sea el tránsito hacia la dimensión teórica, se basa posiblemente en el notable cruce de disciplinas de la práctica escénica concreta, la que al centrar su discurso en el 'cuerpo presente' ofrece flancos cada vez más abiertos a la indagación psicológica pero sin atender a explicaciones sobre el fenómeno de la percepción humana primaria, omnipresente en toda teatralidad de expectación⁷. El miedo a prescripciones que operen como recetas y puedan "capturar los secretos del genio", seguirían siendo un impedimento para conceder en esos casos un camino hacia una concepción de investigación con componentes científicos y sus dos aspiraciones de comprobabilidad y universalidad.

La frontera que muchos suelen ver entre el arte y la ciencia se convierte en un signo ideológico autoritario en tanto no visualiza la posibilidad de vulgarizar ciertos saberes. A contrapelo de la postura kantiana de la *regulación* como contrato y condición de posibilitar la libertad, es decir, como condición de posibilidad de compartir conocimientos con los demás, habría un repliegue hacia,

⁶ Utilizamos el término como la decidida reunión de personas en tiempo y lugar determinados en torno de un acontecimiento teatral con cuerpos *in praesentia* y no como la concentración humana con fines gastronómicos y de camaradería. Así entendido, el *convivium* supone la diversificación de roles a pesar del hecho de compartir el lugar en el que se desarrolla un espectáculo. La copresencia de oficiantes y observadores constituye un *convivium* mediante el cual los intercambios de comunicación y los efectos estéticos en general encuentran su vehículo social. Cf. Dubatti, J., *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

⁷ Si bien parece una paradoja, se plantean en el discurso teatral contemporáneo por lo menos dos tipos de *teatralidad* o calidad de lo representado. Por un lado el contrato que supone la espectacularidad y la expectación, y, por otro, la participación en ritos espectaculares que exceden la mirada del otro y suponen la co-acción del observador. Cf. Schechner, R., *Performance*, Bs.As., Libros del Rojas-UBA, 2002.

por ejemplo, una pedagogía de “elegidos” al modo de las culturas teatrales asiáticas⁸. Esa voluntad general, entre los teatristas-académicos, no ha sido desarrollada en las tópicas de la *actuación* y de la *puesta en escena*. Sólo han merecido extensas especulaciones el tratamiento de la semiosis (por el instrumental aportado -sobre todo- por la lingüística) y los estudios de *recepción*⁹.

Si el rasgo fundante de la subjetividad es la síntesis, la unidad, y la autorreferencia propia de la cultura de la modernidad, esta autonomía, como dispositivo de contrato para “saber” el mundo, reclama la unidad del “nosotros”, o sea su regulación. Propia del “esfuerzo de unidad” resulta la inclusión del otro para generar el elemento fundante del conocimiento científico. Esta voluntad general es, justamente, la que a nuestro entender no se hace evidente en los procesos de investigación vinculados al teatro en Argentina, en cuanto al hecho de que el polo del protagonismo prevalece sobre el de la observación en la praxis escénica.

En gran medida esta actitud de ‘no correrse’ de la realización a fin de objetivar -e inscribir en un cuerpo teórico- una conducta sigue siendo un obstáculo a la hora de producir conocimiento legitimado por la comunidad artística. Al mismo tiempo, y respecto de la producción de sentido en clave peirceana, entendida como el hecho de asumir ciertas creencias, se advierte un hiato entre el plano teórico y el práctico, ya que en la reconfiguración de ciertos saberes previos y prácticas en términos simbólicos, prevalece a menudo un discurso autorreferencial pleno, que ronda el pleonasma. Puede conjeturarse que el referido divorcio proviene -una vez más- de la argumentación sobre la estética. Como si el abordaje propio de la *aiesthesis*¹⁰, tan presente en los artefactos teatrales, cerrara el ciclo indagatorio. Desde la evidencia y la tenacidad, el campo perceptual se ha ido sacralizando de tal modo que el estudio de lo teatral (a excepción de la dra-

⁸ La prescripción técnica sobre los procedimientos del actor-bailarín no requiere de un aparato de persuasión ya que se acepta lo instituido, incluso, por su conexión con lo sagrado. Si bien las instituciones en occidente han sido lo suficientemente fuertes como para provocar las mismas adhesiones de los discípulos sin más trámite que la imposición de la autoridad del maestro, el discurso sobre el hacer escénico está impregnado de una alta cuota de retórica dado que a cada procedimiento se lo acompaña con alguna reflexión sobre su impacto en la *relación* teatral. Así, asistimos en Occidente a manuales de la *restauración del comportamiento* a los que subyacen creencias respuestas por medio de la argumentación.

⁹ Cf. De Marinis, M., *Comprender el teatro*, Bs.As., Galerna, 1997; Jauss, H., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978; Ubersfeld, A., *La escuela del espectador*, Madrid, Publicaciones de la Asoc. de Directores de Escena de España, 1997.

¹⁰ El orden de lo estético no se constituye fuera del cuerpo, los sentidos y la emoción. En las teatralidades denominadas psicofísicas lo relevante no resulta el intercambio de ideas entre la escena y el público sino la capacidad de seducción del lenguaje teatral en términos de percepción primaria, de posibilidad de conmover y deleitar -el goce es indispensable más allá de sus componentes- al espectador en franjas no preeminentemente semióticas o, por lo menos, no necesitadas de otorgamiento de sentido para su pleno disfrute. La atracción y mantenimiento desde lo escénico de una actitud y predisposición al espectáculo de parte de los receptores se convierte en condición *sine qua non* de toda teatralidad. Cf. Pricco, A., “Relación teatral y práctica escénica”, en Pociña, A. y Rabaza, B. ed, *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ed. Clásicas, 1998, p.183-200.

maturgia) se presta a la diversidad de las apreciaciones estéticas¹¹ y, a lo sumo, a su inclusión en el repertorio de tradiciones para fosilizarse en métodos asociados indefectiblemente a técnicas.

Lo que en estos casos no es atendido es el amplio campo de investigación que la tónica de la percepción humana abre no sólo para pensar en una retórica escénica¹², sino también en una teoría de la eficacia de los discursos artísticos de la co-presencia (teatro, danza). Apelando a las concepciones de Erhenzweig¹³, y pasando por Arheim¹⁴ y el recorrido de la concepción gestáltica, es posible construir un saber que supere las anomalías y reúna tónicas asibles por medio de una tecnología propia de la observabilidad: un punto de vista que permita un código de interpelación de los hechos escénicos anclado en su eficacia persuasiva¹⁵, es decir, fundamentado en el análisis de las conformaciones pragmáticas propias de todo texto conversacional.

En los estudios filológicos ocurre otro tanto al existir un claro regodeo en la reiteración -cada vez con aparatos críticos más eruditos- de los fenómenos que la tradición ha fijado. Al respecto, tanto la crítica filológica italiana y española como la alemana, con bastante frecuencia, parecen restringir el intercambio de puntos de vista al no admitir de buen grado instrumentales nuevos de indagación de los textos antiguos, en la creencia de que éstos pueden explicarse sólo en términos de sincronía. Así, todo aparato crítico más o menos contemporáneo es visualizado como ajeno a la pureza de la manipulación que las autoridades han formulado como verdades inapelables. Pareciera que la instancia de validación procedimental operativa no fuese necesaria para crear consenso¹⁶, de modo tal

¹¹ Una diversidad que multiplicaría de modo infinito las posibilidades de acceder al conocimiento del objeto, o sea, una flagrante imposibilidad de conocer. Advertir sistemas y vínculos de experiencia es conocer: "Conozco si puedo establecer la regla pertinente". Cf. Samaja, J., *El lado oscuro de la razón*, JVE Episteme, Bs. As., 1996.

¹² Pensar una *retórica escénica* implica analizar y producir estrategias discursivas del arte teatral desde criterios de conveniencia para la concreción de una credibilidad del espectador, indispensable para el contrato entre agentes escénicos y destinatarios. En ese sentido, se la puede ver como un recorrido técnico en la actuación y la puesta en escena que presupone un alto grado de efectividad en cuanto al impacto estético y su mantenimiento. Se trata en muchos casos de compendios de sugerencias, recomendaciones, prescripciones, órdenes y todo tipo de predeterminación del hacer escénico cuyo presupuesto de efectividad ha sido comprobado o circula como una doxa en la praxis. Tanto la comprobación como la tradición de procedimientos no parten del azar ni del capricho de los maestros del arte de actuar sino de un saber que responde a leyes y principios biológicos por un lado y culturales por el otro que, de una u otra manera, condicionan las convenciones del espectáculo. Cf. Barba, E., *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, México, G.E.Gaceta, 1992.

¹³ Ehrenzweig, A., *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, G.Gili, 1976.

¹⁴ Arheim, R., *Arte y Percepción visual*, Madrid, Alianza, 2001.

¹⁵ Entre la retórica y el teatro -y más allá de los simulacros inherentes- existen imperativos fundantes: *docere, delectare, commovere*, son ineludibles en ambas disciplinas. Cf. M. T. Cicero, *De oratore*, III, 215.

¹⁶ De allí el inevitable aburrimiento ante la exposición y/o lectura de trabajos de investigación o sus fragmentos en congresos de la especialidad, ya que todo parece reducirse a las citas de autoridad que, argumentalmente, corroboran las apreciaciones. La predicción deviene falta, la exhaustividad es sólo de la recolección y ordenamiento de datos de acuerdo con un patrón establecido y previsible.

que el ansia taxonómica se ocupa de registrar sin establecer regularidades de descripción y de funcionamiento de las variantes de descripción. En una y otra disciplina el acceso a predicciones parece no tener cabida.

A partir de estas consideraciones preliminares este trabajo propone una breve lectura de algunos aspectos del teatro de Terencio.

2. Una revisión de *loci communes*

Las hipótesis de consumo de los espectáculos de la Antigüedad pueden formularse a partir de datos históricos, comentarios y análisis filológicos y también de la reconstrucción de las relaciones entre el texto dramático, el espectacular y los presupuestos de recepción. Ubicados en mayor medida en este último punto, nos ha resultado interesante llevar a cabo una breve serie de reflexiones sobre los modos posibles de lectura espectacular del discurso terenciano, en virtud de la extensa serie de análisis sobre las diferencias del mismo respecto del plautino y los lugares comunes derivados de la composición *stataria* frente a la *agentaria*.

Uno de las parcelas de interés se erige en una tópica cara a los estudios teatrológicos contemporáneos: la constitución del tipo de teatralidad¹⁷ de una dramaturgia y sus implicancias en eventuales análisis del funcionamiento de esos textos en determinados contextos. Así, el innegable atractivo de índole pseudopsicológica atribuido al teatro de Terencio, en cotejo con la asignación lúdica al de Plauto, ha ocupado páginas que, en algunos casos, han reiterado la tópica sin agotar el intento de dar una explicación que vaya un poco más allá de la tradicional.

Sin pretender concluir la discusión y sin remitirnos a clausuras de posibles polémicas, hemos considerado que la asistencia de ciertas teorías puede coadyuvar al diseño de hipótesis coherentes sobre el fenómeno. Estamos haciendo referencia a especulaciones sobre estética que escudriñan el espectáculo escénico desde tendencias perceptuales de los sujetos que, con fundamentos biológicos, por un lado, y culturales, por otro, tratan de dar cuenta de los protocolos de escritura de los autores teatrales.

En ese sentido, se puede afirmar que el discurso escénico y las condiciones de un sitio de representación otorgan al espectador la posibilidad de vivir una experiencia, o sea, de alterar, aunque en medidas exiguas, sus competencias de reflexión, su sensibilidad, sus esquemas perceptivos, no por el objetivo de algún fin predeterminado sino sólo por el placer de intentarlo, o por participar de hábitos comunitarios que, en el caso de los *ludi* romanos, habilitan el rito de la asistencia a la representación de una comedia. Por esta razón, este breve análisis in-

¹⁷ Cf. Féral, J., *Acercas de la teatralidad*, Bs.As., Cuadernos de Teatro XXI, FFyL-UBA, Bs.As., Nueva Generación, 2003.

cluye menciones a la índole ritual del espectáculo de la *palliata*¹⁸ y a las condiciones de acción colectiva en que un espectador de Roma accedía a la experiencia estética de una pieza de Terencio. Tales circunstancias conformaban un determinado clima para cada función, la que - fracaso documentado mediante¹⁹ - necesitaba de un plus de estímulos para mantener no sólo la atención de un público disperso por las variadas ofertas del *theatrón*, sino también la mera permanencia. Esta preocupación terenciana evidencia una ruptura de los cánones del relato teatral que requiere de una predisposición distinta de los espectadores: ante una textualidad que no condice totalmente con el formato y secuencias de la tradición plautina, el espectador estaría sometido a estímulos de índole diferente que lo orientan hacia un recorrido de lectura más cercano a la convicción que a la persuasión.

La facultad que el espectador ejerce de mirar selectivamente es un factor que promueve el despliegue, desde la escena, de variadas estrategias de espectacularización dirigidas a atraer y conservar la atención e implicación de aquél, de modo tal que la selección no sea totalmente libre sino condicionada por la intencionalidad del teatrista: un 'desvío' propio de todo acto de seducción. Así, el espectáculo resulta, en estos términos, la puesta en escena de una representación acentuada que busca atraer la mirada, llamar la atención del espectador con la presentación de un acto recargado, de una exhibición excesiva²⁰. Quiero decir

¹⁸ Los protocolos de los *ludi scaenici* inciden sobre la conformación de la recepción, a la vez que determinan en gran medida las condiciones del *convivium* durante las ferias. Hipótesis confiables -Duckworth (1952), Beare (1950), Dupont (1988)- nos conducen a imaginar extensos espectáculos al aire libre, con una asistencia masiva. En estos eventos la luz no distingue los espacios del *actuar* y los del *mirar*, y no es precisamente una posición cómoda la del auditorio, la que obliga al establecimiento casi continuo de operaciones verbales, de anclajes en la atención del espectador. La distancia entre escenario y asientos (cuando los había) conduce a una visión en perspectiva y a la utilización de un evidente y pesado "equipo de actor" (vestimenta, calzado, pelucas). Al respecto, el hecho de llevarlo oculto el rostro (llevarlo descubierto y convertirlo en signo teatral es aún un tema discutido, si bien nos inclinamos a pensar en la conveniencia de máscaras, habida cuenta de las distancias entre intérpretes y público y la consiguiente modalidad de la visión) implica el desarrollo de cierta expresión corporal aunque minimizada por el complicado desplazamiento de los intérpretes con su equipo auestas. Todo esto supone un corrimiento de las expectativas espectatoriales hacia el elemento relevante o privilegiado: el plano fónico, la verbalidad, la poesía dramática. Hay una musicalidad presente, obviamente, en el metro, un ritmo que suple en la práctica oral el, por momentos, escaso despliegue gestual y quinésico. El teatro se halla, así, obligado a apoyarse en el soporte verbal de los roles y, de hecho, arrastró una tradición de la declamación y el buen decir que aún hoy se respeta en algunas culturas teatrales como categoría de la técnica actoral. Cf. Pricco, A., "La dinámica entre escena y espectadores. Un caso de la comedia plautina", en AAVV., Dubatti, J. ed., *Escritos sobre Teatro I* (Número especial: *Actas del I Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal*), Bs.As., Atuel, 2005.

¹⁹ Cf. *Hecyra*, 29-30: *Hecyram ad vos refero, quam mihi per silentium/ numquam agere licitumst; ita eam oppressit calamitas*. Vuelvo a traer ante ustedes 'La suegra' que jamás me fue posible representar en silencio.

²⁰ La entidades escénicas cobran relieve por su otredad respecto del universo cotidiano. Esa nota de alteridad está constituida en primer término por un derroche de energía en el cuerpo del agente escénico que, en vez de proyectarse en el espacio, se acumula en el tiempo como una verdadera retención. Allí reside la noción de cuerpo-en-vida y cuerpo dilatado: un exceso en suspenso que atrae la percepción por la inminencia de su eventual distensión, como sostiene E. Barba.

que los límites entre teatralidad y retórica no poseen zonas totalmente diferenciadas y que todo artefacto escénico está obligado a crear las adhesiones empáticas y persuasivas -en términos de verosimilitud- propias de un dispositivo retórico²¹. Ahora bien, la instancia acentuada del discurso terenciano está dada por lo que la Antropología Teatral²² denomina 'logos' en oposición a 'bios'. El primero hace referencia a las reacciones del receptor frente a estímulos escénicos que promueven la actividad intelectual por sobre la emocional, lo que acerca el concepto -en términos retóricos- al de *convincere*. El segundo se asocia a la circunstancia de recepción emocional en la que el componente de experimentación prevalece por sobre el de asociaciones lógicas y de comprensión, es decir, un suceso próximo al *commovere*. En ese sentido, el acto "recargado" del teatro de Terencio resulta mayormente apoyado en el 'logos', de tal manera que ese tipo de "exceso" habilitaría incluirlo en una teatralidad de índole cognitiva.

Si bien el pacto cómico incluye una complicidad implícita entre el público con lo que ocurre en escena, la experiencia estética del espectador teatral se deriva de la situación específica y particular en que el relato es dado a ver. En ese sentido, se puede pensar en dos modos de exhibición de la *fabula* que en el ámbito de la recepción constituyen criterios de análisis de los procesos de la 'relación' teatral: nos referimos a las opciones de la perspectiva semiótica y de la psicofísica. La primera examina la producción de sentido y sus procesos, en tanto que la segunda hace énfasis en el análisis de los componentes de la enunciación teatral ligados a la emoción espectral o, por lo menos, a las instancias que, aunque relacionadas con la inevitable lectura de los signos del espectáculo, se ponen en juego en la percepción primaria.

En una y otra forma de indagación, que no reniegan del elemento insoslayable del goce para el espectador, existe una presuposición de receptor dependiente del horizonte de expectativas²³. Ambas teatralidades apuntan a una construcción más o menos sistematizada del auditorio, la que puede estudiarse por los efectos hipotéticamente buscados por una dramaturgia. Resulta necesario, antes de examinar algunos pasajes textuales en función del contexto y de los efectos, mencionar desde qué noción de teatralidad estamos considerando sondear algunos aspectos del teatro de Terencio.

Una de las acepciones más corrientes de teatralidad define el término como una acción de representación artificial, con ciertos excesos, es decir, con la mar-

²¹ Cf. Pricco, A., "La 'dramaticidad', el espectáculo como operación retórica" en Pellettieri, O. (ed.) *Teatro y teatristas*, Buenos Aires, Galerna, 1992.

²² Disciplina relativamente reciente que estudia el ser humano en situación de representación desde puntos de vista biológicos, psicológicos, culturales y sociales. Como discurso teórico ha tratado de explicar procesos biológicos y culturales tanto en las formas como en la estética y sentidos de las performances espectaculares. Cf. Barba, E. y Savarese, N., *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, México, Escenología- U. Veracruzana, 1990.

²³ Jauss, H, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

ca de una intervención no natural en el universo de la performance²⁴. En esta consideración la doxa atribuye corrimientos cuantitativos respecto del modelo dentro de una noción imitativa de la teatralidad. Los modos de reconocimiento de fuente y reproducción que el espectador pone en juego se vinculan con la confrontación que un sujeto lleva a cabo entre el objeto-acontecimiento escénico y algún preliminar que sirve de referencia.

Obviamente que en el caso de la comedia *palliata*, dado su alto grado de artificialidad como formato lúdico-musical-poético, el acontecimiento preliminar no se constituye en los eventos de la vida diaria sino en las expresiones propias de una tradición espectacular. De allí que suene a inevitable el cotejo entre las formas de la enunciación terenciana y la plautina, en cuanto al hecho de que conforman una serie intertextual en la que los componentes de la situación de ficción y sus modos de consumo se inscriben en un teatro de convención conciente²⁵ en el que no caben especulaciones sobre "ilusión dramática"²⁶ puesto que, tanto el dispositivo escénico y la textualidad, como las instancias de interacción entre *histriones* y *spectatores*, aparecen claramente definidas en códigos de verosimilitud de atribución de otredad. En otras palabras, las zonas del *agere* y el *spectare* no sufren pérdidas de roles inherentes, habida cuenta del hecho de que el placer derivado del mirar la escena consiste en ver a otros jugar con las apariencias, de allí la diferencia con respecto a 'lo real', sumada a la existencia de una intencionalidad de *convivium* y el consiguiente fenómeno de semiotización.

De modo que es posible trazar la hipótesis de que los agentes de recepción saben que hay teatro, por ende, están en plenas condiciones de comprender que el proceso de reconocimiento de objetos, signos, sucesos de ficción, etc., se ha emplazado en el marco de los *ludi*, de tal manera que el público otorga carácter representacional a lo que sucede en el escenario.

Basándonos en esta concepción de teatralidad, que implica la construcción de un acontecimiento de ficción con el consentimiento espectadorial, podemos pensar en la dialéctica entre los procedimientos del espectáculo y las operaciones perceptivas e intelectivas del eventual espectador, o sea, la dinámica estética. Para la atribución de lectura del relato dramático resulta pertinente examinar la teatralidad en general desde el modelo de los tres acontecimientos teatrales que plantea Jorge Dubatti²⁷.

²⁴ Según Richard Schechner, la noción de performance abarca toda actividad humana diseñada fuera de lo espontáneo, reglada y dotada de una serie de partituras para cada lenguaje en el acto comunicacional. En ese sentido, el dar a ver con acuerdos de roles un evento implica un pacto que obliga al oficiante a montar una conducta "restaurada" para evidenciar su comportamiento no-natural (sujeto a reglas lúdicas y a códigos específicos) en el espacio-tiempo. Esa alteración de los modos de conducta sociales y -aparentemente- menos protocolares estimula la percepción de quienes cumplen el rol de observadores. Cf. Schechner, R. *op. cit.*

²⁵ Cf. Meyerhold, V., *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1979.

²⁶ Cf. Etman, A., "The Audience of Greco-Roman Drama between illusion and reality", en *Cahiers du Gita*, n° 3, Montpellier, 1987, p.261-272.

²⁷ Cf. Dubatti, J., *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

De acuerdo con este investigador teatral argentino, el acontecimiento teatral y su discurso, en su procedimiento primordial, se nos manifiesta compuesto por una tríada de sub-acontecimientos eslabonados, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores. Los tres momentos de constitución del teatro como tal pueden formularse como el acontecimiento “convivial”, que es la condición de posibilidad y antecedente del acontecimiento “de lenguaje” o “poético”, frente a cuyo advenimiento termina por producirse el acontecimiento “de constitución del espacio del espectador”. De acuerdo con estos presupuestos, el teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo en virtud de él. Sin acontecimiento de expectación no hay teatralidad, como tampoco la hay si ese suceso no se ve articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético. Resulta necesario describir las características de cada uno de estos acontecimientos, sus propiedades y las categorías que involucran para el análisis teatrológico.

Así, se puede afirmar que “el punto de partida del teatro es la institución ancestral del *convivium*, la reunión, el encuentro de un grupo de personas en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Es decir, en términos de Florence Dupont, la “cultura viviente del mundo antiguo”, basada en la conjunción de presencias, en la oralidad y la audibilidad, en el intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. El *convivium* como una práctica de cuerpos presentes, de afección comunitaria, y como negativa a la desterritorialización”²⁸.

El *convivium* demanda una extremada disponibilidad de captación del otro: la inscripción del espectáculo en lo viviente y efímero provoca que los sentidos (especialmente la vista y el oído) deban disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible de la escena, con el riesgo de no registrar lo que sólo sucede una vez. Así, la legibilidad se halla determinada por las condiciones de recepción y por la *benevolentia* de los asistentes a la representación.

Es en el *convivium* donde aparece un segundo acontecimiento: el lenguaje poético, la construcción de la *fabula* y sus signos y procedimientos que instalan el universo de lo dado a ver propiamente dicho. Se está en presencia de los consiguientes procesos de semiotización y producción de sentido de la performance.

La presencia de objetos y de sujetos en ese espacio *semiotizado* otorga a aquéllos relevancia simbólica: los signos comienzan a ser consumidos en virtud de un esperado valor, ya sea remitido a su mimesis con respecto a la cotidianeidad, ya sea metaforizados o metonimizadas en diversos niveles de complejidad. De esta manera, lo *dado a ver* incorpora a su propia presencia la necesidad de una actitud distinta de parte del observador del evento, ya que existe, de hecho, un pacto social por el cual se inicia la expectativa del espectador a partir de la ritualización de un espacio y de los atributos inherentes a la representación (vestuario, maquillaje, escenografía, conductas restauradas, etc.)

²⁸ Cf. Dubatti (2002)

De ese modo la irrupción de la representación provoca un espacio de veda²⁹, es decir, un lugar de autorresguardo del universo escénico, sus sujetos y objetos, que origina una división de roles: por un lado, la contemplación, y por otro, la actuación y la consiguiente serie de afectaciones sobre el colectivo público. Así se configura el tercer acontecimiento, el establecimiento de un espacio de índole complementaria al poético: el de la expectación, la instancia de recepción³⁰. El espectador se constituye como tal en la otredad que supone el escenario y su dinámica, lo que resulta evidente en los contratos de visión. Desde estos presupuestos se puede afirmar que no habría teatralidad sin esa función espectral derivada de la separación de roles y espacios entre oficiantes (en nuestro caso, *histriones*) y espectadores.

Esta composición triádica del acontecimiento teatral habilitaría examinar las bases de nuestra comprensión del teatro también en el *convivium*. Si la semiótica, la hermenéutica y la recepción trabajan sobre el análisis del segundo acontecimiento y el tercero, resulta pertinente no dejar fuera de juego el primero, que se nos aparece como una zona complicada en la que no son suficientes las recetas de ciertas lecturas sólo semióticas. De esa manera, habilitar la especulación sobre programas dramáticos y la constitución de auditorios diferenciados inherentes, podría otorgar elementos de análisis dotados de la especificidad del estatuto teatral en sus insoslayables cruces con el retórico.

Si bien la experiencia convivial no puede ser sometida a registros rigurosos, habida cuenta de lo inaprehensible del momento de encuentro entre el aparato enunciativo escénico y su consumo inmediato, los presupuestos de su conformación o sus propiedades como fenómeno social pueden ser hipotetizados en base al análisis de imaginarios construidos en el plan dramático y de los diseños del recorrido o mapa perceptual que se desprende de los *dicta*. En ese sentido, las seis comedias de Terencio parecen avenirse a una proposición de recorrido estético en el que la redundancia y la extensión de las peripecias por la densidad verbal colman los lugares de indeterminación³¹ textual que, en primera instancia, no estimulan el ansia espectral.

El conjunto de dichos de las piezas de la tradición plautina, por otra parte, apunta a una rápida decodificación que, en su escaso arrastre de actividad cognitiva, no desatiende el rápido *feedback* imprescindible para mantener atento al espectador durante la representación. Así, Plauto sostiene la inminencia del *convivium* mediante el estímulo de operaciones perceptuales inmediatas signadas por el juego verbal y las situaciones de pronta recepción en la medida en que ofrece flancos de información incompletos por donde se cuele la curiosidad del interlocutor-público. Esta teatralidad psicofísica implica un programa de enun-

²⁹ Cf. Breyer, G., *La escena presente*, UBA, Bs.As., Libros del Rojas, dos tomos, 2002.

³⁰ Recepción no implica pasividad sino sólo un rol del pacto de visión de cada cultura.

³¹ Cf. Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, trad. Garald Nyenhuis H., México, Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998.

ciación dramática montado más sobre pulsiones y orientado al impacto cenestésico, a la urgente ligadura, a la relación empática.

Una teatralidad cognitiva, en cambio, supone el armado de un dispositivo que ancle sus operaciones en el acontecimiento poético, y termina por constituirse como un entramado de lectura mediata al no salir a buscar el *convivium* sino ponerlo como dado, efectivo y exento de la necesidad de construirlo dialécticamente³². Esa suposición -posiblemente arriesgada para su recepción en la inmediatez del espectáculo teatral- está basada en la constitución de un auditorio universal posiblemente pensado por Terencio como un ente de razón del que se busca la adhesión. La dificultad de esta inadecuación³³ reside en el hecho de que el balance entre la utilización de los elementos de la tradición -plantel de máscaras, *quid pro quo*, propicios para enlaces de familiaridad y continuidad- y la introducción de una morfología y dinámica diferentes, sosegadas, no resulta equilibrado.

Si bien esta tópica constituye un comentario que ya reviste carácter de clisé, observar el hecho desde la concepción de teatralidad permite una lectura que ubica el teatro de Terencio en una perspectiva semiótica por sobre otra perceptiva y convivial propia de la *palliata* de Plauto. Visto de ese modo, el polo semiótico sostiene la comedia terenciana, frente a la polaridad de índole predominantemente psicofísica del legado plautino.

Este insistente cotejo, no ajeno a los recorridos de la crítica tradicional, proyecta un tipo de recepción diferenciado. Al respecto, se puede decir que el interlocutor implícito y el explícito³⁴ confluyen en un mismo movimiento en Plauto, a la vez que sufren un distanciamiento en las seis comedias del Africano. Esto es observable en el hecho de que el suceso, en Terencio, resulta altamente mediado por dos soportes orales: el relato, por un lado, y el comentario, por otro, como módulos compositivos de 'demora' y reafirmación de lo visto y oído en un rango similar al pleonismo.

En efecto, al modo de comentarios morales, los tipos llevan a cabo un conjunto de disquisiciones que frenan el fluir de la situación dramática, de manera tal que, además de generar el tiempo técnico de la enunciación³⁵, demoran la apa-

³² Si bien la atribución del rol de juez estético a los espectadores, que se desprende de la lectura de la obra de Terencio como un programa retórico mediante el análisis de los prólogos, configura una planificación precisa de efectos perlocutivos, parecería no suficiente al momento de captar la coyuntura espectral. Cf. Rabaza, B., Pricco, A., Maiorana D., "La poética dramática: Terencio como programa retórico", en Pociña, A. y Rabaza, B. ed., *Estudios sobre Terencio*, Madrid, Clásicas, 2005.

³³ El ejemplo de *Hecyra* y sus representaciones suspendidas emerge como paradigmático de un discurso que parece renegar de la *opportunitas* y se resiste a la adecuación del contexto.

³⁴ La característica del auditorio puede ser registrada en la comunicación teatral como homóloga a la categoría interlocutor desde la consideración de destinatario. Cf. Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L., *op. cit.*

³⁵ Más allá de las necesidades del guión escénico para la construcción de acontecimientos y personajes, cabe pensar que este tipo de intervenciones puede, desde la práctica escénica concreta, dar tiempo a los *histriones* para cambiar sus aditamentos y/o vestidos en vistas a la próxima secuencia, en consonancia con el número limitado de comediantes de la *caterva* y su relación con el conjunto de *dramatis personae*.

rición de los acontecimientos nucleares sin tensar la expectativa de recepción.

En esa línea, la asistencia espectral, posiblemente habituada a agones marcados, es testigo de cómo el discurso terenciano cede el paso a una fluidez de trato generacional de las *personae* en el que el reconocimiento de la autoridad paterna domina la escena, como se puede observar en la referencia del *senex Simo* a la falla de su hijo en *Andria*, 865-868, dirigiéndose al *servus Davos*:

*Cura adservandum vinctum, atque audin? Quadrupedem constringito!
Age nunciam: ego pol hodie, si vivo, tibi
ostendam erum quid sit pericli fallere,
et illi patrem.*

Conseguite una cuerda para que, atado de pies y manos, lo vigilé,
¿me oís? Vamos ya. ¡Hoy mismo, por Pólux, si es que estoy vivo,
voy a demostrarles a vos y al otro lo peligroso que es engañar a un
amo y a un padre!

Asimismo, en el marco de la típica intriga de enamoramientos y consecución del objeto erótico, la sumisión debida y consecuente del hijo se ve en la misma obra en el pasaje de 896-98, en el que *Pamphilus* admite la “falta” de amar a una muchacha no debida ante su padre:

*PA. ego me amare hanc fateor; si id peccarest, fateor id quoque.
Tibi, pater, me dedo: quidvis oneris inpone, impera.
Vis me uxorem ducere? Hanc vis [a]mittere? Ut potero feram.*

PA. Confieso que la amo; si esto es una falta, también confieso que fallé.
Padre, a tus manos me entrego; ordená y aplicá el castigo que quieras.
¿Deseás que me case? ¿Querés que la abandone? Lo hago si es que puedo.

A estas conversaciones del tono de lo “políticamente correcto”, se suma, finalmente, el anciano, al modificar su actitud y romper, por ende, las clausuras de conducta de los estereotipos, dando muestras de su benignidad y siguiendo la búsqueda de acuerdos familiares que la opción doméstica de Terencio privilegia. Esto es verificable en los versos 882-889:

*SI. Hem modone id demum sensti, Pamphile?
Olim istuc, olim quom ita animum induxti tuom,
quod cuperes aliquo pacto efficiundum tibi,
<eo>dem die istuc verbum vere in te accidit.
Sed quid ego? Quor me excrucio? Quor me macero?
Quor meam senectutem huius sollicito amentia?
An ut pro hui(u)s peccatis ego supplicium sufferam?
Immo habeat, valeat, vivat cum illa.*

SI. Antes, antes, cuando te decidiste, Pánfilo, a hacer lo que querías de cualquier modo, entonces, realmente se te acomodaba el calificativo. Pero yo, ¿qué? ¿Por qué me atormento? ¿Por qué intranquilizar mi vejez con la insensatez de éste? ¿Es que voy a soportar yo un castigo a causa de las faltas de éste? ¡Que así sea! ¡Que la posea, que le vaya bien, y que viva con ella!

Las situaciones de búsqueda de equilibrio generacional transitan el corpus de Terencio, como es posible ver en el ejemplo de *Adelphoe*, 679-684 y 695-96, pasajes en los cuales el *adulescens Aeschinus* confiesa su amor por la muchacha y el anciano *Micio* acepta el hecho consumado y anima al sobrino-hijo:

MI. *quid lacrimas? AE . Pater, obsecro, auscultat. MI. Aeschine, audivi omnia et scio; nam te amo, quo mage quaē agi' curae sunt mihi.*

AE. *Ita velim me promerentem ames dum vivas, mi pater, ut me hoc delictum admisisse in me, id mihi vehementer dolet et me tuñ pudet. MI. Credo hercle, nam ingenium novi tuom liberale; sed vereor ne indiligens nimium sies.*

.....
*nolim ceterarum rerum te socordem eodem modo.
Bono animo es, duces uxorem.*

MI. ¿Por qué llorás? **AE.** Padre, por favor, escuchá. **MI.** Esquino, lo he oído todo y lo sé; en efecto, te amo, por eso lo que hacés es vigilado por mí. **AE.** Padre mío, quisiera que mientras vivas me amaras tanto mereciéndolo yo, como tanto me duele haber cometido este error en mi contra, y siento vergüenza por lo que te ocasioné. **MI.** Lo creo, por Hércules, porque conocí tu noble naturaleza; pero tengo miedo de que seas demasiado negligente.

.....
MI. No quisiera que del mismo modo fueras vos desidioso en las demás cosas. Estás de buen animo, te vas a casar.

Para después otorgar el muchacho al *senex* -en la misma dirección- el patrimonio de la ligadura con lo divino en 703-705:

AE. *Abi, pater,
tu potius deos conprecare; nam tibi eos certo scio,
quo vir melior multo es quam ego, obtemperaturos magis*

AE. Andá, padre, mejor rogá vos a los dioses; ya que, en verdad, sé que ellos van a ser más condescendientes con vos porque sos mucho mejor hombre que yo.

Este fundamento de la teatralidad cognitiva vinculado con la agonalidad decreciente es también evidente en secciones epidícticas como las de *Adelphoe*, 267-270, en las que se exalta el amor fraterno. En boca de *Ctesipho* se halaga al hermano *Aeschinus*:

AE. ...omitte vero tristitiam tuam.

CT. ego ñllam hercle vero omitto quiquidem te habeam fratrem: o mi Aeschine, o mi germane! ah vereor coram in os te laudare amplius, ne id adsentandi mage quam quo habeam gratum facere existumes.

AE. ...dejá de lado tu tristeza. CT. ¡Por Hércules! En verdad yo la dejo de lado, porque te tengo a vos como hermano. ¡Ah, Esquino mío! ¡Ah, hermano mío! Me da miedo alabarte más ampliamente en tu casa; no vayas a pensar que lo hago por halagarte, más que por tenerte gratitud.

En el marco de la alabanza, el *senex Simo* es objeto de ella cuando en la misma pieza su hijo *Aeschinus*, en 982, lo invoca:

o pater mi festivoissime!

¡Oh, mi afabilísimo padre!

Tal vez como sección ineludible de un exceso, en términos de disputa inscripta en el orden retórico³⁶, más allá del espectáculo mismo, frecuentes y -a veces- extensas porciones parlamentarias instauran un destino de recepción exento de sorpresas y/o construcciones verbales lúdicas.

En ese sentido, la frecuente tópica del *racconto* de hechos ficcionales precedentes se extiende a varios versos. En uno de los variados ejemplos, *Hecyra*, 361-414, el joven *Pamphilus* mediante un extenso soliloquio narra lo que sucede, asume su responsabilidad por medio de la palabra y hace alusión al inminente parto de la madre de su hijo, para afirmar su promesa de reparar el 'daño'. Del mismo modo, la *meretrix Bacchis* recupera hechos de la *fabula* en el pasaje que va de 816 a 840.

En *Phormio*, el *servus Geta*, por medio de la recurrencia a la simulación de voces ajenas relata en citas, de 619 a 676, su encuentro con el personaje que da nombre a la pieza. Asimismo, el soliloquio de *Davos* en 206-227 de *Andria* estructura peripecias del pasado y reviste además un marcado carácter comentativo. Las intervenciones en paralelo pertenecientes a las máscaras *Mysis* y *Pamphilus* en la escena de *Andria* que va de 236 a 300 configuran, igualmente, una recuperación de acontecimientos relacionados con el vínculo amoroso entre el *adulescens* y la *virgo Glycerium*. Inserto en el diálogo entre los *senes Chremes* y *Menedemus* de los versos 95 y 150 de *Heautontimorumenos*, el relato de hechos emerge gradualmente, diseminado en el coloquio.

³⁶ Rabaza, B., Pricco, A., Maiorana, D.

En este encuadre, se destaca como divergente el erótico relato minucioso que lleva a cabo el *adulescens Chaerea* en *Eunuchus*, 578-604. Esta intervención configura un uso diferente del suspenso, ya que la detención en detalles no obedece a un comentario de expansión sino a un paulatino descubrimiento de los núcleos de la acción dramática.

En ese tipo de bloques narrativos queda informada la audiencia-videncia del estado de cosas y establecidos los lineamientos morales que marcan también diferencias generacionales no destinadas a la burla ni al chiste repentino. Se asiste a una conversación 'en serio'. Incluso, las amenazas del *senex* de *Andria* -citadas anteriormente- se alejan del golpe de efecto acostumbrado en Plauto.

El mosaico de hechos sufre una lenta y reiterada puesta en verbo que en vez de provocar el avance de la acción dramática modela sus bordes, comenta sus implicancias y termina por caracterizar las *personae*. Este tipo de detenimiento, que arrastra una falta de agilidad dialógica, va conformando de a poco una serie de reglas de consumo de la ficción, dominadas por la laxitud de la intriga y la sobreabundancia de información colateral al cauce narratológico.

Del mismo tenor resulta el relato de las circunstancias que provocan el remordimiento de *Menedemus* en *Heautontimorumenos*, 121-150, a la vez que la reflexión del anciano *Demea* en 861 de *Andria* (*facilitate nil esse homini meli' u neque clementia*: nada es mejor para un ser humano que la afabilidad y la clemencia) hace mención al deseo de ser aceptado y querido como su hermano en medio de consideraciones que se articulan con la estructura típica de las sentencias morales.

Al mismo tiempo, algunas tópicas estructuran extensos pasajes que no integran la intriga. En ese sentido, la desdicha y el consiguiente lamento dominan varios módulos. Al respecto se puede observar en *Hecyra*, 281-305, por boca de *Pamphilus*, una queja de amargura e infelicidad que, en su carácter adyacente, comparte el sema del reconocimiento del *peccatum* con *Heautontimorumenos*, 158. Allí, el *senex Menedemus*, casi en una síntesis de las reflexiones de los tipos terencianos, admite:

Ita res est, fateor, peccatum a me maximum est.

Así es, lo confieso: es una falta muy grande de mi parte.

La preponderancia del trabajo sobre la zona del acontecimiento poético, en detrimento de las proyecciones conviviales, puede describir la preocupación terenciana por una exposición de propiedades y rasgos caracterológicos que, si bien no distorsiona totalmente los convenios de la captación espectacular, instaura un modelo de auditorio del que se requiere un cierto trabajo extra. En ese sentido, la tendencia perceptiva de la restitución de lo ausente³⁷ no resulta esti-

³⁷ Adscribimos aquí a explicaciones de las teorías gestálticas sobre la percepción y su dinámica. Cf. Arheim, R., *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1985; Merleau-Ponty, M., *Sentido y Sin sentido*, Barcelona, Península, 1977; Merleau-Ponty, M., *La fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ed. Planeta Agostini, 1994; Osborne, H., *Estética*, México, FCE, 1976.

mulada en el público dado que, debido a la reiteración de comentarios y descripciones de estado de ánimo de los personajes, aumenta la previsibilidad y, por ende, las perspectivas de futuro³⁸ disminuyen. El mayor grado de información que el eventual espectador recibe en el discurso dramático terenciano traslada sus expectativas hacia el desentrañamiento de la complicación narrativa: una operación que necesariamente lo distancia del evento espectacular para acometer conjeturas dentro del campo conceptual sobre lo visto y oído. Una actividad de cognición que requiere de una separación de la atención a fin de concentrarse sobre el dato aportado por la escena y sus asociaciones posibles: una suspensión de la condición de seducido que amplifica la zona de expectación y profundiza el hiato entre la "máquina" escénica y el colectivo público.

Se trata de una teatralidad que, al no establecer 'promesas' de sentido a causa del excesivo 'llenado' de sus signos, repliega la actividad del receptor hacia la categoría 'logos' de la Antropología Teatral: lo completo del universo de ficción, con sus comentarios, lamentos, descripciones, regularidad verbal de un estilo cuidado, narraciones extensas y otros recursos, no da lugar a la emergencia del deseo de completud de parte del espectador³⁹.

Una menor densidad agonal volcada en líneas de acuerdo y armonía entre *personae* de distintas generaciones, la recurrencia a comentarios sobre los acontecimientos de ficción a cargo de los personajes, la preocupación por exhibir las propiedades del fenómeno dramático, el cumplimiento de expectativas respecto de las *fabulae*, el posicionamiento de estatutos morales que reniegan casi del *gag*, y otras elecciones, ubican las mayores porciones del discurso terenciano en un conjunto de proposiciones escénicas denominado teatralidad cognitiva. En ese ámbito, la dramaturgia y sus actualizaciones estimulan procesos de lectura mediatos en tanto máscaras y situaciones están donde se los puede pensar, sin la desviación propia de todo acto de seducción⁴⁰.

Mientras que Plauto insiste en impactar en el público *hic et nunc*, Terencio despliega su escritura en el hecho poético. Si desde una perspectiva retórica Plauto conmueve al espectador, Terencio buscaría convencerlo. Sobre todo en el contexto marco de una utilización del prólogo por parte de este autor que ubica inequívocamente al espectador frente a una toma de decisión lógica arrastrada por la redundancia del carácter argumentativo de la *praefatio*.

Así parece afirmarlo el ya canónico pasaje del prólogo de *Heautontimorumenos*, entre los versos 35 a 40:

³⁸ Cf. Gombrich, H., *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1987.

³⁹ Cf. Salabert, P., "La mirada en el vacío. Ensayos de estética y semiótica", en *Poetica et Analytica* n°9, Aarhus Universitet, 1990.

⁴⁰ Cf. Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Bs.As., Red Editorial Iberoamericana, 1994.

*adeste aequo animo, date potestatem mihi
statariam agere ut liceat per silentium,
ne semper servo' currens, iratus senex,
edax parasitu', sycophanta autem inpudens,
avaru' leno adsidue agendi sint seni
clamore summo, cum labore maxumo.*

Asistan con ánimo imparcial; denme la potestad de presentar una comedia sosegada, factible en medio del silencio; que no sea siempre un esclavo corriendo, un viejo enojado, un parásito voraz, un delator o cínico, un avaro lenón lo que continuamente deba representar un anciano, en medio del mayor griterío.

El requerimiento de una pieza *stataria*, de una *compositio* armónica y no sujeta a brusquedades narratológicas avanza en gran medida hacia una regularidad estructural que corre el riesgo de caer en la monotonía a pesar de sus virtudes de selección léxica, sintáctica y métrica.

La tal vez pretendida clausura del sentido termina por correr la producción de Terencio hacia el repliegue más distendido de la lectura solitaria, un poco más lejos de la eventual escena y de los avatares pragmáticos del espectáculo, sin la "contaminación" histriónica capaz de desviar el propósito explícito del convencimiento.

En definitiva, se trata de un diseño de auditorio inscripto en polémicas extraescénicas que intentan dirimirse precisamente en la escena, para terminar constituyendo un sitio de teatralidad que deshabilita o lesiona el entretenimiento a fin de probar habilidades literarias ajenas a los *histriones* y su universo, como el imperativo de *Heautontimorumenos*, 41:

*mea causa causam hanc iustam esse animum inducite
por mi causa convéznanse de que esta causa es justa*

Una vez más el convencimiento liga el acontecimiento poético con el eventual espectador, objeto de persuasión que el texto de Terencio presupone universal en el *convivium*. A modo de una paradoja, la fórmula de un detenimiento y cuidado de las pautas literarias no condice con un mayor grado de predisposición del receptor dada la aparente elección dramaturgica de no adecuación al contexto convivial.

Estas consideraciones permiten examinar el discurso terenciano a partir de una concepción de teatralidad cognitiva y exponer hipótesis de consumo derivadas del predominio de la actividad intelectual. Después de todo, una obra como la de Terencio, que se preocupa en exceso por la condición de *sine vitiiis*⁴¹ tam-

⁴¹ *Heautontimorumenos*, 30.

bién implica riesgos, asumidos en las fases preliminares del verbo escogido para constituir el auditorio en *Eunuchus*, 44-45:

*Date operam, cum silentio animum attendite,
ut **pernoscatis** quid sibi Eunuchus velit.*

Atiendan, presten voluntad con silencio, para que **conozcan con exactitud** qué quiere para sí el Eunuco.

Estar en silencio, conocer en detalle, reconocer perfectamente, parecen ser - casi a modo de obsesión- las opciones primordiales que el discurso terenciano le asigna al destinatario.

Aldo Rubén Pricco
Universidad Nacional de Rosario
apricco@ciudad.com.ar

RESUMEN

La crítica tradicional trató asiduamente las diferencias entre las dramaturgias plautinas y terenciana. En este artículo se intenta escudriñar esas canónicas divergencias a partir de la categorización 'teatralidades psicofísica y cognitiva', para lo cual se postula pensar el texto dramático terenciano en términos retóricos, desde los que éste podría formularse como una máquina discursiva tendiente al convencimiento y a la persuasión de una idea (el diseño de un público capaz de realizar una actividad cognitiva predominante), mientras el de Plauto se presenta apelando a la conmoción al focalizar aspectos lúdicos asociados más a la percepción primaria del hecho espectacular.

PALABRAS CLAVE: teatralidad-psicofísica-cognitiva-diseño-auditorio

ABSTRACT

The traditional critic has been dealing with differences between Terence's dramaturgy and Plautus' dramaturgy for a long time. This article is intended to scan these canonic divergences from the 'psychophysical and cognitive theatricalities' categorization. Thus, we would like to consider Terencian dramatic text in rhetorical terms, from which it could be formulated as a discursive mechanism aimed at convincing and persuading (the construction of an audience capable of carrying out a predominant cognitive activity), whereas Plauto's dramatic text is presented as appealing to arouse the audience's feelings as it focuses on playful aspects more associated to the primary perception of the theatrical event.

KEYWORDS: Theatricality- psychophysical- cognitive- construction- auditorium