

legitimante en la antigüedad. Se ha buscado certeza interpretativa a través de la filosofía, dado que el interés filosófico de V. está atestiguado en sus obras anteriores: hay sin duda rasgos de psicología y ética estoicas en el carácter de Eneas, y la concepción de Júpiter como intérprete del Hado coincide con la noción estoica de una deidad providencial identificada con Júpiter. Los criterios filosóficos se han aplicado sobre todo para intentar resolver el controvertido significado de la última escena del poema, la muerte de Turno. Los representantes de la escuela 'optimista' (europea) leen, en la violenta muerte de Turno, la victoria final del Hado y de la *pietas* sobre las fuerzas irracionales que intentan oponerse al plan de Júpiter; los 'pesimistas' ven en la muerte de Turno la reaparición del mismo *furor* que dominó a Eneas la noche de la caída de Troya. Los estoicos condenaban toda manifestación de ira, emoción épica por excelencia, que domina a Eneas en este último momento del poema, pero desde un punto de vista epicúreo o aristotélico la ira podía justificarse en determinadas circunstancias. El autor no cree que este sea el mejor camino para resolver la cuestión: "those who seek a philosophical solution run the risk of simply exporting the problem of interpreting the end of the Aeneid into an unresolved dispute between ancient philosophical schools" (p. 100). Concluye Hardie que quizás lo único claro sobre el fin de la *Eneida* es que se trata de un pasaje de gran complejidad. Para muchos lectores, el gemido final de Turno es como la última protesta del poema por el sufrimiento individual que cuesta el destino de Roma: lo privado es sacrificado a la misión pública.

Se incluye al final de este libro, notable por la densidad de su temática y por la capacidad de su autor para resumir y agrupar las distintas lecturas críticas, una nota bibliográfica que da cuenta de los últimos comentarios en inglés sobre cada obra de V., de las traducciones aparecidas desde 1966 en adelante y de los repertorios bibliográficos más recientes. Por último se reúnen en una bibliografía selecta, que recoge casi exclusivamente obras en inglés, los más importantes títulos aparecidos en los últimos treinta años sobre la obra virgiliana.

MARTA GARELLI

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Timothy MOORE, *The theater of Plautus. Playing to the audience*, Austin, University of Texas Press, 1998, 263 pp.

La relación entre actores y espectadores ha despertado siempre el interés de los escritores. En el caso de la comedia, es sabido que Plauto ha manipulado particularmente dicha relación a través de los monólogos, los apartes humorísticos y las bromas dirigidas al público, entre otros elementos. Estas técnicas metateatrales son el foco de atención de Timothy Moore, profesor asociado de Clásicas

en la Universidad de Texas (Austin).

El texto resulta sumamente útil al permitir determinar cómo el escritor y los actores incitan a la audiencia para que responda a la paradoja física que implica mirar una obra de teatro. Los distintos modos de dirigirse a los espectadores y de referirse implícita o explícitamente a la condición de actor aparecen ya en Platón (*República* 3.392d-398b) y en Aristóteles (*Poética*, 1448a). Allí se distingue claramente la representación mimética de la diegética. Ingarden diferencia el teatro abierto del cerrado; Beckerman apunta a conceptos tales como presentación e imitación. Pero quizás el binomio más común que hace a la mentada distinción gira en torno a la ilusión dramática y a la ruptura de la misma. Sobre esta base Bertolt Brecht se ha permitido oponer teatro dramático y teatro épico. El primero se caracteriza porque los actores se comunican con la audiencia indirectamente; en el segundo los actores recuerdan a la audiencia que lo que está presenciando es una representación.

Tras este sintético estado de la cuestión, Moore se propone evaluar de qué manera Plauto modela la relación de los actores con el público. Su interés está centrado en las técnicas metateatrales, según la expresión de Lionel Abel, que afectan dicha relación.

El trabajo se articula en dos secciones. En la primera, que abarca los capítulos I a IV, examina las técnicas en detalle; en la segunda indaga acerca del uso de aquellas en seis comedias: *Pseudolus*, *Amphitruo*, *Curculio*, *Truculentus*, *Casina* y *Captivi*.

El cap. I "Actores y espectadores" aborda el estudio de la actitud que adoptan los actores frente a la audiencia, cuya aprobación se espera. La adulación contribuye a obtener el favor del público que, al mismo tiempo, es el blanco de las bromas, la crítica y la sátira. Los permanentes indicios al bajo estatus social de los actores dan cuenta de un aspecto importante de la evasión saturnal y revelan la voluntad de la audiencia romana a reírse de sí misma. La combinación de adulación e ironía, modalidades de las que se valen los actores para dirigirse a los espectadores, pone de manifiesto una unión paradójica pero efectiva, de gratificación, evasión y crítica social.

En el cap. II "Caracteres y espectadores", la relación actor-audiencia se plantea desde la perspectiva de los actores como caracteres. A partir de los monólogos, por ejemplo, Plauto crea caracteres que hacen esfuerzos para que el público simpatice con ellos y vea la acción a través de sus ojos. Esto prueba la dependencia actoral respecto de los espectadores.

En esta relación se presentan distintas jerarquías desde el momento en que algunos caracteres se vinculan más estrechamente que otros con el público. Asimismo, hay caracteres que van modificando su vínculo, que puede ser más cercano o más distante, en el curso de la representación.

Ganarse a la audiencia por medio de pedidos de atención, simpatía o confianza revela la misma suerte de manipulación registrada en los prólogos.

El cap. III "¿Grecia o Roma?" analiza las frecuentes alusiones a Italia y Roma en boca de caracteres que enfatizan su condición de griegos, lo cual permite que la audiencia recuerde que no lo son realmente. Esta combinación de alusiones geográficas reviste una profunda importancia para la historia de Roma. Ambientadas en Grecia, pero profundamente romanas en su origen, las comedias de Plauto son un documento fundamental de la convergencia cultural greco-romana.

En el cap. IV "Metateatro y moralidad" el autor parte de la premisa de que en Roma la literatura ha presentado una larga tradición moralizante. El teatro no es una excepción. Las comedias plautinas incluyen una serie de *sententiae* moralizantes, si bien el comediógrafo responde a la asociación entre teatro cómico y didacticismo moral con cierto escepticismo. Su mensaje resulta, pues, antididáctico porque las moralizaciones aparecen en escenas de engaño, que se convierten en obras virtuales dentro de otra obra. La recurrente combinación entre teatralización, engaño y moral sugiere entonces que la moralización teatral es un elemento ornamental más que educacional.

En la segunda parte de su trabajo T. Moore examina el uso de las técnicas metateatrales en seis comedias (*Pseudolus*, *Amphitruo*, *Curculio*, *Truculentus*, *Casina* y *Captivi*) y demuestra los distintos modos en que Plauto manipula la relación actor-audiencia en respuesta a los reclamos de la representación y del medio social.

Uno de los rasgos primordiales de la relación actor-público es la decisión del dramaturgo de brindar el mayor de los placeres. Esta decisión es prominente en *Pseudolus* y *Amphitruo*.

En la primera de estas comedias, tema del cap. 5 "Audiencia y ocasión: *Pseudolus*", Plauto se vale de la estrecha relación actor-audiencia para reforzar la efectividad de la obra entendida como un "tour de force". El resultado es una comedia apropiada para un importante festival en el que *Pseudolus* se representaba primero. El éxito de una obra depende no sólo del autor y de los actores, sino de la reacción del auditorio. En este sentido, *Pseudolus* revela el notable grado de autoconciencia acerca de este tercer elemento. Es posible que el énfasis puesto en el placer de la audiencia haya sido mayor en esta obra en virtud de los deseos de quienes auspiciaban la producción.

El cap. 6 "Dioses y mortales: *Amphitruo*" gira en torno al uso que hace Plauto de técnicas similares, pero en respuesta a ambigüedades genéricas y religiosas. El comediógrafo se vale de las semejanzas con la tragedia para sugerir que los actores hacen de una comedia una obra potencialmente trágica en función de los espectadores. Otro recurso que refuerza esta técnica es la incorporación de la mitología griega en su aspecto más ligero.

En *Curculio* y *Truculentus* la relación en cuestión —actor-público— se refuerza a partir de mensajes satíricos. T. Moore, en el cap. 7 "Banqueros y lenones: *Curculio*", sostiene que las alusiones a Roma no hacen sino corroborar que el engaño en asuntos financieros es un problema que se da tanto entre los ro-

manos como entre los griegos. La sátira, pues, no sólo se aplica a banqueros y lenones sino también, en sentido más amplio, a pueblos como Grecia.

Mientras la sátira de *Curculio* parte de las maquinaciones específicas de dos de sus personajes y se extiende al engaño general, en el cap. 8 "Prostitutas y amantes: *Truculentus*", la crítica se centra en un fenómeno particular —el derroche de riquezas vinculado con la prostitución— y está dirigida más intensamente a la audiencia misma.

Los últimos dos capítulos le permiten a T. Moore estudiar conexiones más complejas entre la relación actor-audiencia y el contexto sociohistórico de las comedias. Así, pues, el cap. 9 "Esposos y esposas: *Casina*" trabaja la figura de la *matrona*. La mayor parte del *corpus* plautino da cuenta de que la *matrona* está ubicada en la categoría del Otro. Autor, actores y audiencia se unen para hacer de la mujer casada el blanco de la risa. Plauto mueve a los espectadores a abordar las controversias acerca del matrimonio y del rol propio de la *matrona* desde una perspectiva contemporánea totalmente diferente.

En el cap. 10 "Esclavos y amos: *Captivi*", Moore analiza el desafío que implica para una audiencia llena de preconcepciones la asociación plautina de los esclavos como caracteres con los esclavos de la audiencia y los actores. Gran parte de la obra de Plauto refuerza la sospecha de los espectadores acerca de la inferioridad de los esclavos frente a los hombres libres. Sin embargo, algunas comedias, como *Captivi*, socavan dicha sospecha y la ponen en tela de juicio a partir del uso de ciertas técnicas metateatrales.

A lo largo de los diez capítulos, T. Moore intenta demostrar que la relación actor-audiencia tiene una importancia capital en función del humor y refleja sofisticadas y variadas respuestas al medio social. Plauto rechaza abiertamente el didactismo y se asegura de que su auditorio sepa que el objetivo de sus comedias es entretener. Sobre la base de técnicas metateatrales, Plauto ha moldeado el vínculo entre espectadores y actores con el fin de crear una atmósfera de buena disposición y dentro de este contexto de diversión y evasión, las mismas técnicas le han permitido criticar y satirizar y, en más de una ocasión, desafiar los preconcepciones de su audiencia.

Timothy Moore ofrece finalmente las notas a cada capítulo, una nutrida bibliografía general así como estudios específicos referidos a una comedia en particular, el índice de pasajes citados y el índice temático.

The theater of Plautus. Playing to the audience no sólo aporta valiosos conceptos a la discusión sobre el metateatro plautino sino también contribuye a crear un puente entre los clásicos y la historia del teatro que con frecuencia ha descuidado tanto a Plauto como al drama romano en general.

MARCELA A. SUÁREZ
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES