

**QUID SI ADEAM AD FORES ATQUE OCCENTEM?  
(PL. CURC. 145): ALUSIÓN Y TRANSFORMACIÓN  
EN EL MOTIVO DEL PARACLAUSITHYRON**

**MARCELA SUÁREZ**  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
vanstours@ciudad.com.ar

ARGOS 25 (2001) pp. 95-112

De todas las técnicas metateatrales trabajadas por Timothy Moore, resulta particularmente interesante destacar la técnica que modela la relación actor-audiencia en función de las alusiones a Roma. Las comedias plautinas están ambientadas en Grecia y los caracteres permanentemente llaman la atención acerca de que ellos son griegos. En este sentido, el *corpus* plautino representa en palabras de Gruen, "our chief document for the cultural convergence of Hellas and Rome" y la fuente literaria más temprana de la reacción al mundo griego, rasgo que define a la cultura romana. La confrontación y la interpenetración de estas dos culturas constituye el motivo central de su producción. Para ejemplificar la dinámica de intercambio y transformación, el presente artículo analiza en *Curculio* la escena del lamento del enamorado frente a la puerta (*paraclausthyron*), a partir de la técnica metateatral de las alusiones a Roma.

alusión | Plauto | transformación | metateatro | paraclausthyron

Oye atento, y del arte no disputes;  
que en la comedia se hallará de modo  
que oyéndola se pueda saber todo.  
Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*.

La relación entre actores y espectadores ha despertado siempre el interés de los escritores. 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 observar una obra de teatro. Los distintos modos de dirigirse a los espectadores y de referirse implícita o explícitamente a la condición de actor aparece ya en Platón<sup>1</sup> y en Aristóteles,<sup>2</sup> quienes distinguen claramente la representación miméti-

<sup>1</sup> *Rep.* 3 392d-398b.

<sup>2</sup> *Poet.* 1448 a.

ca de la diegética. Dentro de la concepción dramática contemporánea 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<sup>3</sup> opone 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, distanciada de lo familiar que hace posible reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo verlo como algo extraño. El teatro debe provocar una mirada con ojos ajenos sobre lo que se da por sobreentendido y lograr de este modo que el público quede atónito.<sup>4</sup>

En el caso de la comedia latina, Plauto ha modelado particularmente la relación actor-público a partir de una serie de técnicas metateatrales.

El término *metateatro*, acuñado por Lionel Abel,<sup>5</sup> apunta a una forma "which came to replace tragedy sometimes during the Renaissance and whose fundamental assumptions are that the world is a stage, life is a dream". Las metaobras son pues piezas de teatro acerca de la vida considerada susceptible de ser teatralizada. Bruno Gentili,<sup>6</sup> en cambio, entiende por *metateatro* toda obra construida a partir de otra, cuya existencia es previa. Asimismo, distingue esta definición basada en la historia de la creación del texto, de la definición literaria que apunta al motivo de una obra dentro de otra en el texto.

Por su parte, N. Slater<sup>7</sup> considera que *metateatro* es el teatro teatralmente autoconsciente, esto es, que demuestra una conciencia de su propia teatralidad. En Plauto el lema no alude únicamente al hecho teatral de una comedia, sino a la comedia que se desarrolla de manera intencionada dentro de la obra, cuando un personaje asume el papel del comediógrafo y le adjudica papeles a otros personajes.<sup>8</sup>

Basándose en las formulaciones anteriores, Timothy Moore, en su libro *The Theatre of Plautus. Playing to the Audience* (Austin, 1998) centra su interés en el estudio de técnicas metateatrales que afectan la relación actor-espectador y se convierten en verdaderos instrumentos de manipulación. Así, pues, examina en detalle: a) la actitud de los actores

<sup>3</sup> BRECHT (1970:126).

<sup>4</sup> Cf. BRECHT (1970:123-124).

<sup>5</sup> ABEL (1963:83).

<sup>6</sup> GENTILI (1979:15).

<sup>7</sup> SLATER (1985:14).

<sup>8</sup> Cf. GONZÁLEZ VÁZQUEZ (2001:802).

frente al público a partir de la adulación y la ironía, unión paradójica pero efectiva de gratificación, evasión y crítica social; b) la relación de los actores como caracteres que simpatizan con los espectadores, quienes al mismo tiempo ven la acción a través de los ojos de aquellos; c) la moralización al servicio de la teatralización y del engaño; d) las alusiones a Roma.<sup>9</sup>

De todas las estrategias mencionadas, resulta particularmente interesante destacar la técnica que modela la relación actor-audiencia en función de las alusiones a Roma. Las comedias plautinas están ambientadas en Grecia<sup>10</sup> y los caracteres permanentemente llaman la atención acerca de que ellos son griegos.<sup>11</sup> La manera en que enfatizan su etnicidad sirve para recordar a la audiencia que no lo son realmente. Al mismo tiempo, hacen frecuentes alusiones al mundo romano, absolutamente incongruentes proviniendo de los griegos. Plauto introduce instituciones romanas legales, políticas, religiosas, a partir de una clara conciencia de que las mismas entrañan costumbres y prácticas foráneas en la escena griega. En este sentido, el *corpus* plautino representa en palabras de Gruen,<sup>12</sup> "our chief document for the cultural convergence of Hellas and Rome" y la fuente literaria más temprana de la reacción al mundo griego, rasgo que define a la cultura romana.

El sarsinate ilumina y elucida la experiencia cultural de su época: la tensión creada por la interacción entre el mundo griego y la sensibilidad romana. Vuelve sus ojos, por un lado, hacia las incursiones helénicas en la tradición romana y, por otro, en dirección a la manipulación de la tradición griega. La confrontación y la interpenetración de estas dos culturas constituye el motivo central de su producción.

Para ejemplificar esta dinámica de intercambio y transformación, analizaremos en *Curculio* la escena del lamento del enamorado frente a la puerta (*paraclausithyron*), a partir de la técnica metateatral de las alusiones a Roma.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> En la segunda parte de su libro, Moore analiza seis comedias –*Pseudolus*, *Amphitruo*, *Curculio*, *Truculentus*, *Casina* y *Captivi*– en las que se ponen de manifiesto las variadas técnicas que Plauto utiliza para moldear la relación actor-audiencia.

<sup>10</sup> *Men.* 7-9: "atque hoc poetae faciunt in comoediis: / omnis res gestae esse Athenis autumant, / quod illud vobis graecum videatur magis".

<sup>11</sup> Cf. *As.* 199; *Mer.* 525 y *Ps.* 202, entre otros ejemplos.

<sup>12</sup> GRUEN (1990:156).

<sup>13</sup> Este trabajo forma parte de una investigación más amplia acerca de Plauto en el marco del proyecto UBACyT F034 ("Identidad y diferencia en Roma: sus formas de representación") que dirige la Lic. E. C. de del Sastre y ha sido presentado como actividad de

La puerta ha jugado un papel de suma importancia en la religión de diferentes pueblos, entre los que se cuentan griegos y romanos. Las referencias literarias grecolatinas apuntan a supersticiones<sup>14</sup> y prácticas mágicas llevadas a cabo junto a la puerta o en el umbral.<sup>15</sup>

Sin embargo, desde el punto de vista literario, la puerta también se asocia al *paraclausithyron*, es decir, a la canción, entendida como un lamento, en boca del enamorado frente a la puerta de su amada, que le niega el ingreso. Este motivo es, quizás, uno de los más conocidos de la literatura griega,<sup>16</sup> tal como se deduce de los ejemplos encontrados en Aristófanes,<sup>17</sup> Teócrito<sup>18</sup> y algunos poetas de la Antología Palatina.<sup>19</sup> A través de la influencia helenística, la literatura latina —desde la comedia hasta la elegía<sup>20</sup>— lo adopta con gran entusiasmo en virtud de la importancia que la puerta tiene en el pensamiento religioso de Roma,<sup>21</sup> conforme ha sido señalado. Conviene recordar, además, que, si bien no es fácil saber con exactitud cómo ingresa el motivo, los romanos reconocieron en él algo familiar: una primitiva canción a la puerta cerrada, hoy perdida, que desempeñó un papel significativo en su folclore. Tal como señala Cairns,<sup>22</sup> resulta evidente, pues, que el énfasis y el interés por la puerta “is a distinctly Roman contribution to the genre”.

No es fácil encontrar un *paraclausithyron* que preserve de manera completa todo sus detalles<sup>23</sup> pues, según los géneros, el motivo ha sido

transferencia en el ciclo de Seminarios Abiertos (agosto-noviembre 2001) organizados por el mencionado proyecto.

<sup>14</sup> Tropezar con el umbral representaba mala suerte y era, entre las supersticiones, la más difundida.

<sup>15</sup> Cf. OGLE (1911:251).

<sup>16</sup> Cf. YARDLEY (1978:19).

<sup>17</sup> *Eccles.* 960-977.

<sup>18</sup> *Id.* 3.23 ss; *Id.* 23.

<sup>19</sup> Call. V.23; Asclep. V.145, 164 y 189; Meleagr. V.191.

<sup>20</sup> En opinión de COPLEY (1956:1), “it may appear in any genre that can have love as its subject: in the lyric, the idyll, the epigram, the elegy, the pastoral, the comedy or the mime. It is a motif, theme or story rather than a form.”

<sup>21</sup> Cf. COPLEY (1956:28).

<sup>22</sup> Cf. CAIRNS (1972:230).

<sup>23</sup> El motivo se basa sobre un incidente más o menos estereotipado: el enamorado ha estado en un *symposium*, después del cual va en busca de su muchacha por cuya belleza se siente atraído, completamente borracho, llevando una guirnalda sobre su cabeza y una antorcha y en compañía de uno o varios amigos. Al llegar a la casa de la doncella, golpea la puerta y le suplica entrar, pero nada surte efecto. Entonces es el momento de cantar su canción, de colgar la guirnalda de la puerta y de acostarse en la entrada hasta la mañana siguiente. Cf. COPLEY (1956:1).

sometido a distintas variaciones en su tratamiento. En este sentido, *Curculio* de Plauto da cuenta de dichas variaciones.

En esta brevísima comedia que carece de prólogo,<sup>24</sup> la trama amorosa y el amante están ridiculizados desde la escena inicial.<sup>25</sup> Phaedromus, el *adulescens*, está enamorado de Planesium, mujer nacida libre, pero en poder del lenón Cappadox que la mantiene encerrada en su casa. Sólo en su ausencia el *adulescens* puede verla, tras sobornar con vino a Leaena, la vieja portera que custodia la puerta.<sup>26</sup> Plauto se vale de personajes habituales y de técnicas usuales tales como falsificaciones, cambios de personalidad, anagnórisis, e introduce, al mismo tiempo, ciertas innovaciones que ilustran un verdadero procedimiento de adaptación respecto del original.<sup>27</sup> Entre dichas innovaciones se destaca la escena del lamento frente a la puerta o *paraclausithyron*.<sup>28</sup>

Al iniciarse la comedia, el esclavo Palinurus, en su carácter de πρόσωπον προτατικόν,<sup>29</sup> da a entender lo que podría preguntar y utiliza esta estrategia para interrogar a Phaedromus, su amo:<sup>30</sup>

PA. Quo ted hoc noctis dicam proficisci foras<sup>31</sup> (1)

*¿adónde podría decir que te diriges tú a estas horas de la noche?*

y reitera en el v. 12:

<sup>24</sup> Dice PERNA (1955:98): "manca quindi delle indicazioni relative al modello e alla data di rappresentazione".

<sup>25</sup> Cf. ANDERSON (1996:72).

<sup>26</sup> Según ROSIVACH (1994:79 y 116), entre las mujeres viejas de menos estatus social la categoría más frecuentemente categorizada como *anus* es la *nutrix*, una esclava o mujer libre que es confidente de las más añosas y especialmente protectora de las más jóvenes. Una variante de esta *nutrix* añosa es la pseudo-*nutrix* que actúa como guardiana de una muchacha joven. En *Curculio*, Leaena, antigua *meretrix* que ya no puede llevar a cabo su comercio, es un ejemplo de pseudo-*nutrix* (133 ss, 158 ss) y su figura ofrece, pues, un vistazo del futuro que le espera a Planesium si no consigue su libertad.

<sup>27</sup> Cf. FANTHAM (1965).

<sup>28</sup> En opinión de CAVALLERO (1996:§169), existen fundamentos propios del género en la ocurrencia comediográfica de este motivo: por un lado, la comedia representaba una escena callejera y dejaba los interiores ocultos tras las puertas; por otro, el actor podía monologar ante ese acceso o dialogar con alguien que estaba adentro.

<sup>29</sup> A juicio de FANTHAM (1965:85), "in fact Palinurus, although he is present throughout Act I and in Act II, adds nothing to the action [...]".

<sup>30</sup> Cf. GAIDE (2001:962).

<sup>31</sup> Las citas de Plauto siguen la edición de LINDSAY (1959).

PA. nam quo te dicam ego ire?

¿pues adónde podría decir que vas tú?

Phaedromus se dirige hacia la puerta, querida como sus ojos ("ostium oculissimum"<sup>32</sup>), y la presenta en público a través del rito social de la *salutatio*<sup>33</sup>: "salve, valuistin?" (*¡Buenas noches! ¿estás bien?*, v. 16).

Dicho rito, de gran importancia en una sociedad, como la romana, que le otorga un valor casi religioso a los comienzos privados y públicos y a los signos que los acompañan, no pierde en Plauto su significación sino que, por el contrario, desempeña un papel prioritario en el juego teatral. En efecto, sirve para presentar a los personajes, en este caso la puerta, y afirmar su identidad.<sup>34</sup> Hay una serie de gestos y actitudes que subrayan la *salutatio* oral, tales como el abrazo o el beso. Así, pues, Palinurus, le sugiere a su amo besar la puerta ("quin das savium?", *¿por qué no la besas?*, v. 94), sugerencia burlona implícita en la connotación usualmente erótica del lexema *savium*. En la poesía griega el gesto de besar la puerta tiene un valor exclusivamente sentimental.<sup>35</sup> Pero, según Yardley,<sup>36</sup> es posible que para Roma dicho gesto haya tenido una significación más profunda vinculada quizás con el fervor religioso de besar los umbrales de los templos.

En cuanto a las características que se predicán de la puerta, el *adulescens* destaca su condición de *bellissimum* y de *taciturnissimum* y refuerza esta última virtud al aclarar:

numquam ullum verbum muttit: quom aperitur, tacet (21)

*nunca masculla palabra alguna: cuando se abre, calla*<sup>37</sup>

En opinión de Fraenkel,<sup>38</sup> es justamente la personificación de objetos privados de vida autónoma, en este caso la puerta, uno de los rasgos de la libre invención o recreación plautinas.

<sup>32</sup> Acerca del uso del diminutivo, cf. HOFMANN (1958:§84).

<sup>33</sup> Cf. DAREMBERG-SAGLIO (1918:s.v.)

<sup>34</sup> Cf. LETESSIER (2000:156).

<sup>35</sup> Call. AP. XII.118; Thcr. *Id.* 23.18.

<sup>36</sup> YARDLEY (1978:26).

<sup>37</sup> Las puertas, construidas por tres elementos (*limen, postes y fores*), producían gran estruendo. Plauto a menudo hace referencia a dicho estruendo a partir del empleo de verbos tales como *crepare, concrepare, strepere*. Cf. PAOLI (1964:72).

<sup>38</sup> FRAENKEL (1960:95).

Anderson<sup>39</sup> considera que la escena del *paraclausithyron* "should have been a brief and incidental bridge scene, but Plautus builds it up into a wonderfully animated comic routine, using his lyric genius [...]". En efecto, los vv. 88-89 así lo prueban. Mientras arroja vino al umbral de su amada para tentar a la vieja portera,<sup>40</sup> Phaedromus salmodia:

PH. agite bibite, festivae fores;  
potate, fite mihi volentes propitiae.

*Vamos bebe, puerta encantadora, bebe, séme favorable y propicia.*

El genio lírico de Plauto avanza un paso más, pues a la personificación se suma ahora la divinización de la puerta. En esta suerte de apotheosis resuena el eco de la liturgia romana. Tanto el verbo *agere* como el adjetivo *propitius* son lexemas pertenecientes a la lengua religiosa: *agere* apunta al cumplimiento de los ritos sacrificiales<sup>41</sup> y *propitius* se aplica a los dioses, aunque en lengua común se ha extendido a los hombres y a las cosas. Por otra parte, la aliteración de la dental sorda y el uso de los lexemas *fite [...] volentes propitiae* funcionan como marcas alusivas de la fórmula de la plegaria, conocida y familiar entre la audiencia romana.<sup>42</sup>

Sin embargo, a esta altura convendría recordar que, tal como señala Adams,<sup>43</sup> el simbolismo de la puerta suele estar vinculado con las partes pudendas femeninas. Teniendo en cuenta, pues, el mencionado simbolismo, resulta interesante la connotación marcadamente sexual de ciertos verbos. Junto a los usos de *facere*<sup>44</sup> como expresión genérica relativa al acto sexual, se destaca, como en este contexto, el empleo de

<sup>39</sup> ANDERSON (1996:73).

<sup>40</sup> ROSIVACH (1994:114) sostiene que el cliché de la *anus* beoda tiene su origen en la comedia ática y en la comedia nueva y pasa más tarde a la literatura helenística.

<sup>41</sup> Cf. ERNOUT-MEILLET (1967:s.v.).

<sup>42</sup> Nótese el uso de la misma fórmula en un fragmento de los *Acta sacrorum saecularium celebratorum anno u.c. 737 d. Iun.* 1-3 (Dessau 5050, CIL VI.32323): "harum rerum ergo macte hac agna femina / inmolanda estote fitote v[olente]s propitiae p. R. Quiritibus, XV virum collegio, mihi, domo, familiae".

<sup>43</sup> Cf. ADAMS (1993:89).

<sup>44</sup> URÍA VARELA (1997:392-393) establece una clasificación de los distintos usos de *facere* como expresión que designa el acto sexual: empleo absoluto, empleo transitivo con elipsis del objeto, empleo transitivo con objeto suprimido por aposiopesi y empleo transitivo con un pronombre neutro por objeto.

*agere*,<sup>45</sup> ejemplo de eufemismo elíptico,<sup>46</sup> y el de *bibere* que se convierte, a su vez, en una metáfora *ad hoc*, pues la actividad sexual oral se relaciona a menudo con el plano de la comida y la bebida.<sup>47</sup> Por otra parte, es de notar la alusión erótica que subyace en el verbo *potare*, utilizado en gran medida para hacer referencia a la vida disoluta o licenciosa caracterizada frecuentemente por la relación bebida-prostitución.<sup>48</sup> De hecho, *Leaena*, la pseudo-*nutrix* que actúa como portera y guardiana de *Planesium*, es una antigua *meretrix* que sobresale por su inclinación a la bebida. El ritual obsceno se confirma, aún más, al llegar al v. 90, cuando el *servus* *Palinurus* inquiera a las puertas:

PA. voltisne olivas, [aut] pulpamentum, [aut] capparim?

*¿queréis aceitunas, una porción de carne o alcaparras?*

*Pulpamentum* es un término que designa una porción de carne, un manjar delicado, pero en el que se oculta una marcada intención sexual en su acepción de 'partes pulposas del cuerpo'.<sup>49</sup>

Esta divinización de la puerta puede interpretarse, entonces, como un pastiche satírico,<sup>50</sup> en términos de Genette,<sup>51</sup> es decir, como una plegaria travestida<sup>52</sup> o parodiada estilísticamente y marcada por la lectura en clave obscena.

El espectáculo paródico de un griego de Epidauro<sup>53</sup> hablando como un romano, en términos litúrgicos y obscenos, va preparando a la audiencia para un tipo de humor muy especial. Plauto sabe que una

<sup>45</sup> Cf. URÍA VARELA (1997:395).

<sup>46</sup> Al referirse a los eufemismos elípticos, ADAMS (1993:202), así se expresa: "an indelicate verb or noun can be omitted (a sentence may, for example, be broken off: aposiopesis), or replaced by a pronoun, pro-verb or equivalent."

<sup>47</sup> Cf. ADAMS (1993:139).

<sup>48</sup> Cf. URÍA VARELA (1997:374-375).

<sup>49</sup> Cf. *OLD* s.v.

<sup>50</sup> En términos de GENETTE (1989:31), el pastiche satírico se define como la imitación estilística con intención ridiculizadora.

<sup>51</sup> Según GENETTE (1989:35), el término parodia evoca en la conciencia común el pastiche satírico y resulta equivalente a imitación satírica.

<sup>52</sup> Cf. CÈBE (1966:86).

<sup>53</sup> Según DESCHAMPS (1980-1:176), "Plaute a tenu à faire savoir, il a fortement soulignée, que sa pièce avait pour cadre la cité consacrée à Asklepius. Mais celle-ci n'évoquée que par des traits vagues et conventionnels. Ce n'est qu'une toile peinte de décor. La vie qui se déroule devant ces portants est celle des bords du Tibre".

buena broma demanda virtualmente una repetición y que dicha repetición es más exitosa que la primera si resulta más desafiante. Pasemos, pues, a los vv.147-157 del *canticum*, es decir, al aria de los pestillos.<sup>54</sup>

La serenata de los pestillos, escrita en créticos,<sup>55</sup> está considerada el primer ejemplo del género en la literatura latina.<sup>56</sup> Dirigiéndose a su esclavo, Phaedromus le pregunta:

PH. quid si adeam ad fores atque occentem? (145)

*¿qué te parece si me acerco a la puerta y canto una serenata?*<sup>57</sup>

Ahora bien, ¿qué canta el *adulescens*? La crítica ha planteado distintas alternativas basándose en la ocurrencia del verbo *occentare*. Según el testimonio de Cicerón,<sup>58</sup> el lexema *occentare* figura en la ley de las Doce Tablas con el sentido de *infamia* o *flagitium*. Esta referencia individual de la antigua legislación es confirmada por la glosa de Festo,<sup>59</sup> quien establece que los antiguos utilizaban *occentare* en el sentido de *convicium facere*, expresión genérica de la injuria verbal en el período clásico. Sin embargo, también *occentare* ha sido vinculado con la magia. La ley de las Doce Tablas prohíbe dos formas de magia *-fruges excantare* y *malum carmen incantare-* una y otra referidas por Plinio.<sup>60</sup> Ambos verbos figuran, pues, en el texto de la ley, pero no designan lo mismo. De acuerdo con Tupet,<sup>61</sup> “c'est donc une erreur de vouloir assimiler le *carmen malum* et le *carmen famosum*”.

<sup>54</sup> El *canticum* se extiende desde el v. 96 hasta el v. 157 e incluye también la rapsodia del vino entonada por Leaena.

<sup>55</sup> “Le crétique (κρητικός), dice NOUGARET (1963:§239), est le rythme crétois, sans doute de la danse des Curètes”. Según QUESTA (1967:213), en los *cantica* y monodias en créticos predominan recursos estilísticos tales como aliteraciones, asonancias, figuras etimológicas, si bien el metro no los presupone necesariamente.

<sup>56</sup> Cf. DUCKWORTH (1952:371).

<sup>57</sup> Cf. OLD s.v. (1).

<sup>58</sup> *Rep.* IV.12: “[...] nostrae contra duodecim tabulae cum perpaucae res capite sanxissent, in his hanc quoque sancientiam putaverunt, si quis occentavisset sive carmen condidisset, quod infamiam faceret flagitiumve alteri”.

<sup>59</sup> Festus, *Gloss.Lat* 190: “Occentassint’ antiqui dicebant quod nunc convicium fecerint dicimus, quod id clare et cum quodam canore fit, ut procul exaudiri possit. Quod turpe habetur, quia non sine causa fieri putatur”.

<sup>60</sup> *Nat* 28.1: “Quid? Non et legum ipsarum in XII Tabulis verba sunt: qui fruges excantassit, et alibi: qui malum carmen incantassit?”.

<sup>61</sup> TUPET (1976:168).

Los empleos más frecuentes del lexema se registran en la comedia plautina,<sup>62</sup> en combinación con *ostium* o *fores*, pero no para referir el acto de encantación mágica sino el de cantar una serenata. En tal sentido, Hendrickson<sup>63</sup> considera que *occentare*, lejos de ser equivalente a ἐπὶ-θεῖν, se vincula más bien con κωμάζειν. Sin embargo, la rapsodia de Phaedromus no es exactamente la versión griega del lamento del amante literario,<sup>64</sup> tal como se deduce de los siguientes versos:

PH. pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,  
 vos amo, vos volo, vos peto atque opsecro  
 gerite amanti mihi morem, amoenissumi,  
 fite caussa mea ludii barbari,  
 sussillite, opsecro, et mittite istanc foras  
 quae mihi misero amanti ebitit sanguinem.  
 hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi  
 nec mea gratia commovent se ocius!  
 re spicio nihilli meam vos gratiam<sup>65</sup> facere. (147-155)

*Pestillos, oh, pestillos ¡gustoso os saludo, os amo, os quiero, os busco y os pido: sed encantadores, sed complacientes conmigo que estoy enamorado, conviértanse por mí en bailarines romanos, saltad, os suplico, y dejad salir a aquella que me absorbe la sangre a mí, amante desdichado! Mira esto: ¡cómo duermen los pestillos pésimos y por mí no se conmueven más rápidamente! Veo que vosotros en nada estimáis mi favor.*

Phaedromus no se dirige a Planesium sino más bien al objeto que la separa de ella.<sup>66</sup> Entre el enamorado y su amada siempre hay una barrera representada por la puerta y sus elementos, a lo cual se suman custodios, perros y cadenas. En el fragmento antes citado el obstáculo se encarna en los pestillos (*pessuli*) personificados y divinizados en clave paródica.

El hombre romano suele entrar en contacto con la divinidad a través del acto o la palabra, es decir, mediante el sacrificio o la plegaria.

<sup>62</sup> *Curc.* 145; *Merc.* 408; *Pers.* 569.

<sup>63</sup> HENDRICKSON (1925:294).

<sup>64</sup> Cf. COPLEY (1956:31).

<sup>65</sup> Acerca del uso de *gratia* en Plauto, cf. MOUSSY (1966:311-312).

<sup>66</sup> En opinión de COPLEY (1956:40), el reproche por la exclusión es transferido "from the girl to the door, the leno and the duenna".

Según Hanson,<sup>67</sup> la plegaria se clasifica en tres categorías: plegaria de adoración, de agradecimiento y de petición. Esta última es la forma más usual presente en Plauto. Desde el punto de vista formal, la plegaria de petición a los dioses se caracteriza por la presencia de verbos tales como *obsecro*, *oro*, *invoco*, *peto*, entre otros. Sin embargo, el primer verbo *-saluto* ("vos saluto lubens", v. 147)– no aparece normalmente vinculado con una petición. Siete son las ocurrencias del empleo de *saluto* dirigido a los dioses que se han registrado en la comedia plautina.<sup>68</sup> El v. 147 de *Curculio* es uno de los ejemplos que no apunta a un simple saludo coloquial sino que recupera la apelación ritual. En tal sentido, esta *salutatio* divina puede ser considerada una plegaria de adoración, en la que el oficiante, a menudo, suele ser presentado como *laetus* o *lubens*, frecuente este último en inscripciones votivas<sup>69</sup> y utilizado por Plauto en este contexto. Una vez cumplido el ritual de la *salutatio*, la petición ocupa el primer plano apoyada en la ocurrencia de *peto* y reforzada por un verbo compuesto de *sacer*.<sup>70</sup> Tanto en Plauto como en otros autores del período arcaico se ha extendido el uso de *obsecro*,<sup>71</sup> extraído por mecanización de fórmulas suplicatorias completas.<sup>72</sup>

Junto a los lexemas vinculados con las plegarias de adoración (*saluto*) y petición (*peto*, *obsecro*), figuran otros ("vos amo, vos volo, vos peto", v. 148), de sentido cercano o complementario entre sí, que integran una suerte de grupo formular, un cliché. Estos agrupamientos abundan en las formas primitivas de enunciado como la lengua religiosa o ritual, que es evidentemente la lengua de la plegaria.<sup>73</sup> En Plauto, este recurso se encuentra al servicio del humor y de la vena paródica, pues *amare* y *velle* presentan connotaciones marcadamente obscenas. *Amare*, en latín, parece cubrir distintos contenidos tales como 'amar, estar enamorado, tener un amante y hacer el amor'.<sup>74</sup> Sin embargo, en Plauto, su empleo absoluto suele esconder la referencia al acto sexual puramente físico.<sup>75</sup> Con respecto a *velle*, predomina en este contexto un uso

<sup>67</sup> HANSON (1959:83 ss).

<sup>68</sup> *Bac.* 172; *Cist.* 723; *Curc.* 147 y 338; *Mil.* 1339; *Ps.* 455; *Rud.* 1055. Cf. LODGE (1971:s.v.).

<sup>69</sup> V.S.L.M. (*votum solvit lubens merito*), cf. *OLD* s.v.

<sup>70</sup> Cf. ERNOU-T-MEILLET (1967:s.v.).

<sup>71</sup> *Festus Gloss.Lat.* 207.7: "obsecrare est opem a sacris petere".

<sup>72</sup> Con respecto a la ubicación de *obsecro*, cf. HOFMANN (1958:§121).

<sup>73</sup> Cf. MAROUZEAU (1946:277-280). Acerca de la acumulación de sinónimos como artificio para lograr un estilo afectado y pomposo, cf. PALMER (1995:86).

<sup>74</sup> Cf. ERNOU-T-MEILLET (1967:s.v. *amo*).

<sup>75</sup> Cf. URÍA VARELA (1997:374). LÓPEZ (2000:54-55) considera, en cambio, que en Plauto

sexual pregnante o elíptico de elementos que hacen demasiada explícita la comunicación.<sup>76</sup> Ahora bien, es interesante resaltar que el grupo formular *amare-velle* puede ampliarse si se tiene en cuenta que *petere*, vinculado con la plegaria de petición, adquiere, en su empleo sexual, el significado de buscar zonas erógenas.<sup>77</sup>

A continuación, el *adulescens* pide a los pestillos:

gerite amanti mihi morem (149)

*sed complacientes conmigo que estoy enamorado*

La expresión *morem gerere*, de la cual deriva el adjetivo *morigerus* (“[...] mihi morigeri pessuli fiunt”, v. 157: *los pestillos se vuelven complacientes conmigo*) es, en su origen, ritual.<sup>78</sup> En términos generales, el desarrollo semántico del sintagma hace referencia a la regulación de la conducta en concordancia con los deseos, el humor, la gratificación o la indulgencia de los otros.<sup>79</sup> En relación con el *paraclausithyron*, la fórmula *morem gerere* y su derivado *morigerus* contribuyen a acentuar la transformación del motivo griego, pues revitalizan la personificación de los *pessuli* que será retomada luego con el *dormiunt* del v. 153. Pero, al mismo tiempo, apuntan a expresar la relación matrimonial ideal, es decir, el comportamiento sexual femenino de la *matrona*<sup>80</sup> marcado por el sometimiento a los deseos eróticos del *vir*.<sup>81</sup> Para apoyar esta interpretación el *corpus* plautino ofrece otras referencias al sintagma *morem gerere alicui*. En *Most.* 188-190 la *ancilla* Scapha le dice a Philematium, la *meretrix*:

Sc. tu ecastor erras quae quidem illum expectes unum  
atque illi  
*morem praeacipue sic geras atque alios asperneris*  
matronae, non meretricium est unum inservire amantem

*amare* es un término no caracterizado para expresar la idea de amar, que contiene a todos los demás y que expresa su significación sin precisión de ningún tipo.

<sup>76</sup> Cf. URÍA VARELA (1997:401).

<sup>77</sup> ADAMS (1993:159 y 212 n.1)

<sup>78</sup> Cf. ERNOUT-MEILLET (1967:s.v. *mos*).

<sup>79</sup> Cf. OLD s.v. *mos* (6); FORCELLINI (1940:s.v. *gero*). Resulta interesante la ocurrencia del término en Ennio: “quae tibi in concubio verecunde et modice morem gerit (Trag. Hec. 95).

<sup>80</sup> Cf. ADAMS (1993:164).

<sup>81</sup> Cf. Catul. 61.144-146.

*Por Cástor te equivocas ciertamente, por estar pensando sólo en él y por querer complacerle nada más que a él despreciando a los otros. Ser esclava de un solo hombre es propio de la matrona no de las prostitutas.*

Asimismo, en *Men.* 787, el *senex* inquiera a la *matrona*:

SE. quotiens monstravi tibi viro ut morem geras

*Cuántas veces te avisé que fueras sumisa a tu marido.*

Quizás resulte interesante sumar a lo dicho la opinión de Fedeli,<sup>82</sup> quien considera que la perífrasis *morem gerere alicui* y el adjetivo *morigerus* podrían sintetizar la serie de consejos solemnes dados por la *pronuba* a la futura esposa en la ceremonia nupcial romana.

En el marco de las alusiones rituales, la burla y la súplica emergen paralelamente:

fite caussa mea ludii barbari<sup>83</sup>sussillite, obsecro (150-151)

*convertíos por mí en bailarines romanos, saltad, os pido.*

A pedido de Phaedromus los pestillos deben transformarse en bailarines (*ludii*), una manera metafórica de abrir la puerta. En este punto, conviene recordar que *ludus*<sup>84</sup> y sus derivados, *ludius*, por ejemplo, resultan los términos plautinos más importantes dentro del campo semántico del engaño y la burla, porque ofrecen la posibilidad de jugar con la idea de diversión y exponer la técnica del metateatro.<sup>85</sup>

Roma recibe de los etruscos una serie de juegos y espectáculos, de modo que en un principio *ludio-ludius* hace referencia al actor-bailarín o

<sup>82</sup> Cf. FEDELI (1972:87).

<sup>83</sup> Siete son las ocurrencias del adjetivo *barbarus* en Plauto: *Bac.* 121 y 123; *Curc.* 150; *Mil.* 211; *Most.* 828; *Rud.* 583; *St.* 193. Cf. LODGE (1971:s.v.).

<sup>84</sup> PETRONE (1991:202 ss) considera que "il nucleo delle commedie plautine è un ludus, un divertimento spettacolare, che deriva dalla rappresentazione di un inganno." Y más adelante agrega: "Ludus è dunque la natura della commedia plautina e la versione che il commediografo romano dà al tema dell'inganno".

<sup>85</sup> Además del desarrollo argumental, el metateatro puede reconocerse mediante el léxico o la terminología técnica del teatro (*agere fabulam, spectaculum*) y del metateatro (*simulo, ornatus, ludus* y sus derivados), cf. GONZÁLEZ VÁZQUEZ (2001:803).

al saltimbanqui etrusco.<sup>86</sup> De los *pessuli* –actores-bailarines (*ludii*)– no se predica su etnicidad etrusca, sino su condición de *barbari*. El uso del término *barbarus* es uno de los ejemplos más evidentes del fenómeno de la ‘hiper-Helenización’<sup>87</sup> definido por la presencia de alusiones exageradas que llaman la atención acerca de que los caracteres no son realmente griegos. El adjetivo se aplica a todo aquel que no es griego y en consecuencia se muestra incivilizado, pero Plauto suele apuntar en ciertos contextos al ‘ser romano’. En este sentido, el vocablo presupone la antítesis con lo griego y revela, sobre todo, la conciencia de una diferencia: el poeta se hace portavoz de valores autónomos, que difieren respecto del mundo griego de la cultura, y reivindica la cualidad autóctona.<sup>88</sup> Esta doble implicancia de *barbarus* –no sólo ‘no griego’, sino específicamente ‘romano’, ‘itálico’, ‘autóctono’– es un uso exclusivo, personalísimo y enteramente cómico del sarsinate,<sup>89</sup> cuyos espectadores conocían muy bien.<sup>90</sup> Indudablemente, los *ludii barbari* apuntan a un hecho diferente de la praxis griega,<sup>91</sup> pues aluden al mundo de la actividad teatral autóctona y primitiva, a cargo de la *iuventus romana*, destinada a crear un arte paródica<sup>92</sup> que imita bufonamente modelos serios e incluso rituales y cuyo comportamiento es una mezcla de lo sagrado y lo burlesco.<sup>93</sup>

Inmediatamente después de esta alusión a la vertiente dramática itálica, el texto nos ofrece el motivo indecente, la burla obscena fundada en la imagen del hombre ‘devorado’:

[...] mittite istanc foras  
 quae mihi misero amanti ebibit sanguinem (151-152)

*dejad salir a aquella que me absorbe la sangre a mí,  
 amante desdichado.*

Como ya hemos señalado, el verbo *bibere*, en su empleo sexual, suele presentarse como metáfora de las prácticas orales, valor que en

<sup>86</sup> Cf. DAREMBERG-SAGLIO (1918:s.v.).

<sup>87</sup> Esta expresión está tomada de MOORE (1998:54).

<sup>88</sup> Acerca de *barbarus* como vocablo poético, cf. PETRONE (1991:33 ss).

<sup>89</sup> Cf. OLD, s.v. (1).

<sup>90</sup> Cf. POCIÑA (2000:212-213).

<sup>91</sup> Cf. PETRONE (1991:33 ss).

<sup>92</sup> MOREL (1969).

<sup>93</sup> Cf. Liv. VII.2; Hor. Ep. II.1; Val. Max. II.44.

este pasaje se encuentra reforzado por el uso del lexema *sanguis* como designación del *semen virile*.<sup>94</sup>

Aquí concluye el aria de los pestillos, cuyo análisis nos permite elaborar algunas conclusiones.

La cultura no se empobrece si sus creaciones son préstamos de otra, pues la interacción enriquece el legado. En tal sentido, Plauto ilumina el proceso de apropiación y adaptación de otra tradición, proceso que le permite establecer su lugar dentro del entramado literario arcaico y, al mismo tiempo, asegurar su superioridad.

Es probable que la escena del *paraclausithyron* desarrollada en el acto I de *Curculio* derive del original griego. Sin embargo, la recreación del motivo plasmada por el comediógrafo sugiere la invitación a una concepción del teatro más original, más espontánea y profundamente comprometida con la experiencia cultural de su época. Las dinámicas de intercambio y transformación de una herencia cultural dan por resultado una nueva entidad.<sup>95</sup> En efecto, el sarsinate vuelve sus ojos a la tradición griega para luego vigorizar el tópico del lamento del enamorado frente a la puerta, otorgándole una nueva orientación. La personificación, típica en el teatro plautino, es una innovación en el *paraclausithyron*. Phaedromus se dirige a la puerta y es esta –no la doncella– la que se ubica en una posición central. Esta particularidad hace del motivo una canción a la puerta y no frente a la puerta, lo cual resulta para los griegos totalmente diferente. Pero la coloración distintivamente romana que Plauto le imprime a la escena está dada por el recurso de la liturgia y por la alusión a la institución teatral.<sup>96</sup> La liturgia tiene en Roma un notable carácter teatral. En sus rituales se dan cita una serie de movimientos, gestos y fórmulas que deben ser realizados y pronunciados rigurosamente, como si se tratase de una representación.<sup>97</sup> Plauto pues pone en escena la expresión formular de las plegarias, en clave paródica, marcada por la función ritual del lenguaje obsceno. La distinción entre ritual solemne y obsceno que hoy nos resulta tan clara, no se muestra del mismo modo para la cultura latina. Los dos extremos parecen haber marchado juntos con naturalidad y el sarsinate lo atestigua: la imagen de los *ludii barbari* que alude al preteatro itálico de naturaleza festivo-religiosa y burlesca se

<sup>94</sup> Cf. URÍA VARELA (1997:470).

<sup>95</sup> Cf. GRUEN (1993:2-3).

<sup>96</sup> Acerca de la amplísima serie de elementos propios de la vida, las costumbres y la sociedad de Roma en la comedia plautina, cf. LÓPEZ (1998).

<sup>97</sup> Cf. POCIÑA (1996:19).

convierte en un gesto apotropaico que le permite recuperar una antigua costumbre típicamente romana, acercando un tipo de comedia esencialmente foránea a la sensibilidad de sus espectadores.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### EDICIÓN

T. MACCI PLAUTI, *Comoediae, recognovit breuique adnotatione critica instruxit* W. M. Lindsay, Oxonii, 1959.

### INSTRUMENTA STUDIORUM

DAREMBERG, CH. – SAGLIO, M. (1918) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris.

DESSAU, H. (1955) *Inscriptiones selectae*, Berlin.

ERNOUT, A. – MEILLET, A. (1967) *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris.

FORCELLINI, A. (1940) *Lexicon totius latinitatis*, Patavii.

GAFFIOT, F. (1990) *Dictionnaire latin-français*, Paris.

LODGE, G. (1971) *Lexicon plautinum*, Heildesheim, New York.

NOUGARET, L. (1963) *Traité de métrique latine classique*, Paris.

OLD = OXFORD LATIN DICTIONARY (1997), edited by P. G. W. Glare, Oxford.

QUESTA, C. (1967) *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna.

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABEL, L. (1963) *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York.

ADAMS, J. N. (1993) *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.

BRECHT, B. (1970) *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires.

CAIRNS, F. (1972) *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh.

CEBE, J. P. (1966) *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal*, Paris.

FEDELI, P. (1972) *Il carne 61 di Catullo*, Friburgo.

GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.

GENTILI, B. (1979) *Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and Early Theatre*, Amsterdam.

GRUEN, E. (1993), "Cultural fictions and cultural identity", *TAPhA*, 123, pp. 1-14.

HOFMANN, J. B. (1958) *El latín familiar*, Madrid.

MAROUZEAU, J. (1946) *Traité de stylistique latine*, Paris.

- MOREL, J. P. (1969) "La *iuventus* et les origines du théâtre romain (Tite Live VII.2, Valère Maxime II.4.4)", *REL*, 69, pp. 208-252.
- MOUSSY, C. (1966) *Gratia et sa famille*, Paris.
- PALMER, L. R. (1995) *The Latin Language*, London.
- PAOLI, U. (1964) *Urbs. La vida en la antigua Roma*, Barcelona.
- POCIÑA, A. (1996) "La comedia latina: definición, clases, nacimiento" en ESTEFANÍA, D. – POCIÑA, A. (eds) *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid.
- ROSIVACH, V. (1994) "Anus: some older women in Latin literature", *CW*, 88.2, pp. 107-117.
- TUPET, A. M. (1976) *La magie dans la poésie latine*, Paris.
- URÍA VARELA, J. (1997) *Tabú y eufemismo en latín*, Amsterdam.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- ANDERSON, W. (1996) *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto.
- CANTER, H. V. (1920) "The *paraclausithyron* as a literary theme", *AJPh*, 41.4, pp. 355-368.
- CAVALLERO, P. (1996) *iZ.jZ.] h k b k. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*, Buenos Aires.
- COPLEY, F. (1956) *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Florida.
- DESCHAMPS, L. (1980-1981) "Epidaure ou Rome? A propos du *Curculio* de Plaute", *Platon*, 32, pp. 144-177.
- DUCKWORTH, G. (1952) *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton.
- FANTHAM, E. (1965) "The *Curculio* of Plautus: an illustration of plautine methods in adaptation", *CQ*, 15, pp. 84-100.
- FRAENKEL, E. (1960) *Elementi plautini in Plauto*, Firenze.
- GAIDE, F. (2001) "A propos des interactions verbales dans le théâtre de Plaute", en MOUSSY, C. (ed) *De lingua latina novae quaestiones, Actes du Xè colloque international de Linguistique Latine*, Paris.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2001) "El léxico del engaño en la comedia plautina", en MOUSSY, C. (ed.) *De lingua latina...*
- GRUEN, E. (1990) *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Berkeley.
- HANSON, J. (1959) "Plautus as a source book for Roman religion", *TAPhA*, 90, pp. 48-101.
- HENDRICKSON, G. L. (1925) "Verba injury, magic, or erotic comus? (*occentare ostium* and its Greek counterpart)", *CPh*, 20.4, pp. 289-308.

- LETESSEIER, P. (2000) "La *salutatio* chez Plaute: adaptation ludique d'un rituel social", *Lalies*, 20, pp. 151-163.
- LÓPEZ, A. (1998) "Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto", en POCIÑA, A. – RABAZA, B. (eds) *Estudios sobre Plauto*, Madrid.
- (2000) "Léxico y género literario: amar en el teatro de Plauto y de Séneca", en LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (eds) *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt.
- MOORE, T. (1998) *The Theatre of Plautus. Playing to the Audience*, Austin.
- OGLE, M. B. (1911) "The house-door in Greek and Roman religion and folk-lore", *AJPh*, 32.3, pp. 251-271.
- PERNA, R. (1955) *L'originalità di Plauto*, Bari.
- PETRONE, G. (1991) *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo.
- POCIÑA, A. (2000) "El *barbarus* en Plauto: ¿crítica social?" en LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (eds), *Estudios...*
- SLATER, N. (1985) *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton.
- YARDLEY, J. C. (1978) "The elegiac *paraclausithyron*", *Eranos*, 76, pp. 19-34.

---

ABSTRACT

Among all the metatheatrical techniques examined by Timothy Moore, the technique which molds the actors' relationship with their audience by means of the allusions to Rome is particularly interesting. The plays of Plautus are set in Greece and the characters repeatedly call attention to their greekness. Plautus' plays are, in the words of Gruen, "our chief document for the cultural convergence of Hellas and Rome" and the earliest literary source for the reaction to the Greek world, a defining feature of Roman culture. Confrontation and interpenetration of two cultures form the principal motif of the plays. In order to illustrate the dynamics of interchange and transformation, this paper analyzes in *Curculio* the scene of *paraclausithyron* in accordance with the metatheatrical technique of the allusions to Rome.

allusion | Plautus | transformation | metatheatre | paraclausithyron

---