

***Ethos y parodia metateatral en la configuración del personaje de Pánfilo en Hecyra de Terencio*¹**

(Ethos and metatheatrical parody in Pamphilus’ character’s configuration in Terence’s Hecyra)

Mariana Breijo
Universidad de Buenos Aires
mbreijo@outlook.com

Soledad Correa
Universidad de Buenos Aires – CONICET
soledad.correa@conicet.gov.ar

Resumen

Uno de los personajes más visitados de la comedia *Hecyra* es el *adulescens* Pánfilo. Se trata de un personaje sumamente complejo cuya conducta en escena –y fuera de ella– exhibe uno de los procedimientos privilegiados de la comicidad terenciana, esto es, la parodia autorreflexiva. En este artículo nos proponemos demostrar cómo la construcción de un *ethos* doble para el personaje de Pánfilo le permite a Terencio parodiar metateatralmente el código mismo de la *palliata*.

Palabras clave: Terencio, *Hecyra*, Pánfilo, *ethos*, parodia metateatral

Abstract

he *adulescens* Pamphilus is one of the most fascinating characters of Terence’s *Hecyra*. He is an extremely complex character, since on and off stage he displays one of Terence’s favourite devices, i.e., self-reflective parody. The aim of this article is to show how building a double *ethos* for Pamphilus enables Terence to do a metatheatrically parody of *palliata*’s code itself.

Key words: Terence, *Hecyra*, Pamphilus, *ethos*, metatheatrical parody

Uno de los lugares comunes más frecuentes a la hora de hacer referencia a la obra cómica terenciana es el reiterado “fracaso” de *Hecyra*. La crítica ha respaldado mayoritariamente esta apreciación y ha atribuido este supuesto fracaso fundamentalmente a la falta de humor de la pieza, motivo por el cual

¹ El presente trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación UBACyT 20020170100324BA “*Hecyra* de Terencio: entre la sorpresa y la reinención. Relectura y traducción anotada”.

no habría sido del agrado del público.² También se le adjudican a esta comedia otros defectos, tales como la inusual cantidad de suspenso o la ambigüedad moral de los personajes,³ características que habrían causado rechazo en la audiencia romana. Sin embargo, no hay evidencia antigua que respalde esta creencia común en el fracaso de *Hecyra*, más aún, tal como se desprende de los prólogos, este fracaso no se originaría en la falta de humor o en fallas de otro tipo en la composición de la obra, sino en agentes externos que irrumpieron en la representación.⁴ A su vez, nuevos abordajes teóricos⁵ permiten formular la hipótesis de que el fracaso, en realidad, aparece tematizado a lo largo de la comedia y constituye una clave de lectura no solo cómica sino también metapoética, en tanto el final feliz de comedia depende de la adecuación tanto de los personajes como del público a la nueva propuesta estética de Terencio. En este sentido, uno de los personajes más visitados por la crítica es el *adulescens* Pánfilo, ya que recorre la trama "actuando" la parodia de su máscara: mientras que ante los ojos de la mayoría de los personajes actúa como un *adulescens* más o menos tradicional (aunque es presumible que su estatus como *adulescens* casado haya causado el desconcierto y la sorpresa del público), en la privacidad de la trama conocida por unos pocos pone en juego un *ethos* discursivo que se encuentra en las antípodas de su *ethos* convencional. Se trata de un personaje sumamente complejo cuya conducta en escena –y fuera de ella– exhibe uno de los

² Para el fracaso cómico, cf. e.g. S.G. Ashmore, *The Comedies of Terence*, New York, Oxford University Press, 1908, p. 33; G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1952, p.149; F. Sandbach, "How Terence's *Hecyra* failed?", *Classical Quarterly* 32.1 (1982), 134-135 y O. Knorr "Hecyra", en A. Augoustakis y A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Oxford, Blackwell, 2013, 295-317.

³ Sobre la inusual cantidad de suspenso, cf. S. Ireland, *Terence. The Mother-in-Law*, Warminster, Aris & Phillips, 1990, pp. 8-9, y W. Forehand, *Terence*, Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 95. Para las características morales de sus personajes, cf. N.W. Slater, "The Fiction of Patriarchy in Terence's *Hecyra*", *CW* 81 (1988), pp. 257-258; S. James, "From boys to men rape and developing masculinity in Terence *Hecyra* and *Eunuchus*", *Helios* 25.1 (1998), p. 44; J.L. Penwill, "The Unlovely Lover of Terence's *Hecyra*", *Ramus* 33/1-2 (2004), 130-149. A propósito de la incompreensión por parte de los espectadores romanos respecto de la novedad de la comedia, cf. M. Posani "La originalita artistica dell *Hecyra* di Terenzio", *Atene e Roma* 42 (1940), 225-246.

⁴ A favor de esta lectura, cf. F. Sandbach "How Terence's *Hecyra* failed?", *Classical Quarterly*, 32.1 (1982), 134-135. Cf., asimismo, H. N. Parker, "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined", *AJPh* 117/4 (1996), 585-617.

⁵ Cf. F. Dupont, *L'Acteur Roi. Le théâtre dans la Rome antique*, París, Les Belles Lettres, 2003; F. Dupont – P. Letessier, *Le Théâtre Romain*, París, Armand Colin, 2011; y M. Faure-Ribreau, *Pour la beauté du jeu*, París, Les Belles Lettres, 2012. Sobre la conciencia creativa del autor, cf. C. González Vázquez, "La conciencia de autor y su obra: Plauto, Terencio, Horacio (*Epist.* I, 20) y Ovidio (*Tristia*)", *Interférences* 6 (2012), 1-15.

procedimientos privilegiados en la comicidad terenciana, esto es, la parodia autorreflexiva.⁶ En el presente trabajo nos proponemos demostrar cómo la construcción de un *ethos* doble para el personaje de Pánfilo le permite a Terencio parodiar metateatralmente el código mismo del género. Para ello, partiremos de la hipótesis de que en *Hecyra* este *adulescens* pone en juego un *ethos* doble: por una parte, Pánfilo despliega su *ethos* previo, vale decir, lo que el código marca como rasgos o rutinas propias de su *persona*, lo que posibilita que sea reconocido por el público; y, por otra parte, en su devenir como personaje en las diversas situaciones dictadas por la comedia, construye una imagen de sí o *ethos* discursivo⁷ novedoso, que poco tiene que ver con su identidad convencional primera. Consideramos que esta variación cómica en la configuración de la identidad lúdica de Pánfilo pone en evidencia que, al menos en esta pieza, la parodia constituye para Terencio el procedimiento central en el proceso de renovación de la *palliata*, por ser el mecanismo privilegiado por este autor tanto para la reflexión metateatral como para la propia creación poética.

Para comenzar, recordemos brevemente la trama de la comedia: el *adulescens*, Pánfilo, regresa de un viaje y su esclavo Parmenón le informa que su esposa se ha marchado a casa de su madre por una dolencia. Mientras el *senex* culpa al mal carácter de su mujer por la partida de la joven, el *adulescens* va a verla y descubre que está a punto de dar a luz a un niño fruto de una violación anterior al matrimonio. Decide entonces, por pedido expreso de Mírrina, la madre de Filomena, silenciar el parto y aprovechar la creencia de que se ha marchado por desavenencias con su madre para devolver a su esposa y librarse así del problema. Entretanto, el nacimiento se descubre. El *senex* comienza a sospechar que Pánfilo no regresa junto a su esposa porque sigue enamorado de la prostituta Báquide, quien había sido su amante antes del matrimonio. Báquide entonces, como una suerte de *dea ex machina*, se presenta en casa de Filomena para decirle a la joven que ya no tiene trato con Pánfilo y allí se descubre que el anillo que la *meretrix* lleva había sido sustraído a Filomena por el violador, es decir, el propio Pánfilo. De este modo, el *adulescens* reconoce al niño y

⁶ Para el concepto de parodia autorreflexiva, cf. M. Rose *Parody/Metafiction*, London, Croom Helm, 1979. Sobre la parodia autorreflexiva en Terencio, cf. M. Breijo, "Crítica social y reflexión metaliteraria: la función cómica de la parodia terenciana", en M. Suárez – E. Diolaiti (comps.), *Comicidad, humor y performance en Terencio*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2021.

⁷ Para las nociones de "ethos previo" y "ethos discursivo", cf. R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF, 2010.

se llega al final feliz de la comedia, sin que ninguno de los personajes, a excepción de Pánfilo, Báquide, Filomena –posiblemente– y su madre Mírrina, sepan qué ocurrió realmente.

Como puede observarse, esta pieza contiene en su trama varias innovaciones respecto de lo esperado, entre las que se destacan el hecho de que el matrimonio tuvo lugar mucho antes del inicio de la comedia. De entrada, entonces, Pánfilo es un *adulescens* casado, lo que resulta casi un oxímoron para la convención de la *palliata*, donde el joven es por lo regular un *amator* ligado a una *meretrix* o eventualmente a una *virgo* ausente de la escena, cuyo objetivo es casarse con aquella que ama.⁸ Otras anomalías dignas de mención son que el esclavo desconoce por completo lo que ocurre;⁹ que la prostituta trata de recomponer el matrimonio de su antiguo amante;¹⁰ que el reconocimiento no es el de la identidad de la *virgo*, sino el de la del violador. A estas innovaciones debemos añadir que, a diferencia de otras piezas de la *palliata*, en las que el público toma conocimiento de la trama de la comedia desde el comienzo mismo, en *Hecyra* los espectadores transcurren las primeras escenas en completa ignorancia de parte de lo que ocurre, y solo al acercarse a la mitad de la obra, y una vez sorteadas las informaciones fallidas iniciales, son introducidos progresivamente en la verdadera *fabula*, de la que solo unos pocos personajes tendrán cabal conocimiento.

Si bien no resulta novedoso señalar que los personajes terencianos nunca se ajustan por completo a la convención cómica de su *persona*, en el caso de Pánfilo, varios estudiosos han llamado la atención respecto de la hipocresía de este personaje y su permanente apelación a un doble estándar moral.¹¹ Otros, en cambio, dejando de lado lecturas en clave moralizante, han hecho hincapié en la

⁸ Sobre la rutina típica del *adulescens*, cf. C. González Vázquez, *Diccionario de teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2004, s.v. *adulescens*. Sobre las particularidades del mismo en *Hecyra*, cf. M. Faure-Ribreau, *op.cit.*, p. 93.

⁹ Cf. C. Amerasinghe, "The part of the slave in Terence's drama", *Greece & Rome* 19.56 (1950), 62-72; E. Sánchez Cristóbal, "Función dramática del *seruus* en Terencio", *Fauntia* 11.2 (1989), 29-48 y M. Suárez, "La (re)presentación del conflicto suegra-nuera en *Hecyra*: una innovación terenciana", *Nova Tellus* 37.2 (2019), 67-84.

¹⁰ Cf. Gilula (1980); A. Pereira do Couto, "As cortesãs em Terêncio", en A. Pociña; B. Rabaza; M. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 281-286 y M. Faure-Ribreau, *op. cit.*, pp. 148-150; 273-280.

¹¹ Cf. J. L. Penwill, *op.cit.* Cf., asimismo, S. M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 152: "Like so many Terentian *adulescentes*, he is a rather unappealing 'hero'".

caracterización metateatral de este personaje.¹² Esta insistencia de los estudiosos en focalizar la atención sobre Pánfilo se debe, a nuestro entender, al hecho de que, a la hora de configurar el carácter y conducta de este complejo personaje, el comediógrafo ha combinado diversas técnicas dramáticas que invitan a la indagación crítica.

Empecemos por explicar en qué consiste la complejidad de este personaje. Como señala Faure-Ribreau:

“[...] l'*adulescens* se caractérise par son incapacité à agir, voire à décider, et mêle fréquemment à ses plaintes des interrogations qu'il laisse sans réponse. L'*adulescens* se montre passif et soumis à l'action d'un autre personnage, étant lui-même incapable de décision”.¹³

A su vez, uno de los rasgos definitorios de la máscara es su condición de *amator* y son precisamente sus amores los que están en el corazón de la intriga y en términos de Faure-Ribreau “constituent le moteur”.¹⁴ De hecho, ya el nombre de Pánfilo, que significa “que todo lo ama” o “por todos amado”¹⁵ genera una expectativa en este sentido, que se verá defraudada en el desarrollo de la pieza. En efecto, se trata de una rutina que este desarrolla solo a nivel discursivo y que no se condice con sus acciones sobre el escenario.¹⁶ Por añadidura, el *amor* de Pánfilo es de una índole bastante diferente del que suele experimentar el *adulescens* tradicional, y no solo porque su enamoramiento sucede después (y no antes) de que se celebre el matrimonio. A propósito de esto, vale recordar los vv.160-170 en los que Parmenón, esclavo de Pánfilo, refiere a Filotis el particular modo en que el joven se enamoró de su esposa:

*atque ea res multo maxime
diunxit illum ab illa, postquam et ipse se
et illam et hanc quae domi erat cognovit satis,
ad exemplum ambarum mores earum existimans.
haec, ita uti liberali esse ingenio decet,
pudens modesta incommoda atque iniurias*

¹² Cf. S. W. Anderson, “The Frustration of Anagnorisis in Terence’s *Hecyra*”, en S. K. Dickison; J. P. Hallett (eds.), *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken*, Wauconda, IL., Bolchazy-Carducci, 2000, pp. 311-324.

¹³ Cf. M. Faure-Ribreau, *op.cit.*, p. 93.

¹⁴ Cf. M. Faure-Ribreau, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ Cf. J.C.Austin, *The Significant Name in Terence*, Chicago, University of Illinois Press, 1921, pp.43 s., 69s., 85s.

¹⁶ Cf. S. Correa, “¿*Adulescens amator*? Ethos y comicidad en la configuración discursiva de Pánfilo en *Hecyra* de Terencio”, *Circe* 23/2 (2019), 57-72.

*viri omnis ferre et tegere contumelias.
hic animu' partim uxori' misericordia
devinctu', partim victus hui(u)s iniuriis
paullatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit
amorem, postquam par ingenium nactus est.*¹⁷

Y tal situación lo separó mucho más de ella, porque se dio cuenta de quién era él, quién era esta mujer y quién la que tenía en su casa, comparando sus modos de actuar. Filomena, como conviene que sea la actitud de una mujer noble, es pudorosa, reservada, soporta las molestias y todas las injurias de su esposo y oculta las afrentas. Él, cediendo en parte por compasión a su esposa, en parte vencido por las injurias de la otra, poco a poco se alejó de Báquide y transfirió su amor a su esposa, después de haber encontrado en ella un carácter semejante al suyo.

Como puede advertirse, el esclavo describe este proceso de enamoramiento como el resultado de un cálculo o estimación racional (*existimans*) que, tras sopesar las cualidades de una y otra, se inclina por la *uxor* ideal a los ojos de un romano. Esta descripción produce un efecto de cómica incongruencia, pues el *amor* en cuestión, lejos de ser una fuerza irracional insensible al juicio, se ajusta perfectamente a la conveniencia social, lo que pone en evidencia la capacidad que tiene Pánfilo para manipular, incluso a nivel léxico, su *ethos* previo, es decir, las rutinas propias del *adulescens* tradicional.

Esta incongruencia en la conducta esperada de Pánfilo no es advertida por el esclavo Parmenón, quien interpreta y refiere la conducta y dichos de su joven amo en los términos propios de la rutina del *adulescens* convencional.¹⁸ Por ejemplo, en la segunda escena de la comedia, Parmenón sintetiza los hechos anteriores al comienzo de la pieza a la cortesana Filotis (vv. 97-197) y presenta el discurso referido de su amo. En él se advierten los elementos convencionales de la *persona* del *adulescens amans*, sobre todo la oposición entre *pudor* y *amor* (v. 122) y las quejas del tipo *perii miser* (vv. 131-133), que también se ponen en juego en su primera aparición en escena al comienzo del tercer acto. De esta manera, tanto el relato de Parmenón como la primera aparición en escena se ofrecen como claves interpretativas para el público que decodifica el papel de Pánfilo en los términos del código convencional.

¹⁷ Para el texto latino seguimos la edición de R. Kauer y W. Lindsay, *Comoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1958. Las traducciones pertenecen al equipo de investigación UBACyT, integrado por: Breijo, M.; Correa, S.; Diolaiti, E.; Palermo, N.; Palacios, V.; Suárez, M. (dir.).

¹⁸ Según B. Compagno, "Pateticità e fraintendimento comico nell'*Hecyra* di Terenzio", *Pan* 8 (1987), pp. 20s., la afirmación que hace el esclavo sobre las desavenencias entre nuera y suegra como causa del conflicto, a pesar de ser "solo di una congettura dello schiavo, tuttavia non risulta per questo meno convincente per lo spettatore", resulta válida también aquí, ya que el público, acostumbrado a las convenciones y estereotipos de la *palliata*, no tiene motivos para dudar de la expresión del *servus*.

Sin embargo, en la construcción del *ethos* discursivo que va conformando la identidad escénica de Pánfilo, resulta progresivamente notable cómo este personaje no solo es capaz de manipular los elementos que son propios de la máscara del *adulescens*, sino también de apropiarse de rasgos propios de la máscara del *senex*, que se ponen de manifiesto en la inclinación a la censura y en el énfasis en el concepto de *honestum*. Un ejemplo claro de esta novedad podemos encontrarla en su extenso monólogo (vv. 361-414), que constituye un punto de inflexión en la comedia, en tanto permite al público conocer la verdadera razón de la huida de Filomena a casa de sus padres, y de este modo se devela la primera parte del engaño, es decir, la información fallida que hasta entonces se había presentado en torno al tópico del prejuicio contra la suegra.¹⁹ Si bien lo esperable de acuerdo con la convención sería que el *adulescens* se muestre indeciso respecto a qué curso de acción tomar y acuda al esclavo para que lo asista con su consejo, Pánfilo ya ha tomado una decisión y, a pesar de las pomposas declaraciones de amor vertidas unos versos antes, lo ha hecho sorprendentemente rápido (vv. 403-414):

*nam de redducenda, id vero ne utiquam honestum esse arbitror
nec faciam, etsi amor me graviter consuetudoque ei(u)s tenet.
lacrumo quae posthac futurast vita quom in mentem venit
solitudoque. o fortuna, ut numquam perpetuo's data!
sed iam prior amor me ad hanc rem exercitatum reddidit,
quem ego tum consilio missum feci: idem [nunc] huc operam dabo.
adest Parmeno cum pueris> hunc minimest opus
in hac re adesse; nam olim soli credidi
ea me abstinuisse in principio quom datast.
vereor, si clamorem ei(u)s hic crebro exaudiat,
ne parturire intellegat. aliquo mihist
hinc ablegandu' dum parit Philumena.*

Pero, con respecto a traerla de nuevo conmigo, eso no lo considero para nada correcto y no lo haré, aunque el amor y la convivencia con ella pesen fuertemente sobre mí. Lloro cuando vienen a mi mente la vida y la soledad que me esperan en el futuro. ¡Oh fortuna, que nunca sos favorable eternamente! Pero ya me sirvió de experiencia en esta situación un amor anterior, que, entonces, dejé de lado con criterio. Ahora me ocuparé de este de la misma manera. (*Viendo a Parmenón.*) Ahí está Parmenón con los esclavos. Es necesario que no esté presente en este momento. Hace un tiempo, solo a él le confíé que, al principio, ni siquiera la toqué cuando me fue entregada en matrimonio. Me da miedo

¹⁹A propósito de la rivalidad suegra-nuera en *Hecyra*, cf. M. Suárez, "El *servus currens* en Terencio o la transformación de una secuencia cómica", *Phaos* 19 (2020).

que, si escucha sus gritos uno tras otro, se dé cuenta de que está de parto. Tengo que mandarlo a algún otro lado, mientras Filomena está pariendo.

Como puede advertirse, Pánfilo reconoce que, al principio, se comportaba plenamente como un *adulescens*, confiándole a su esclavo los pormenores de sus problemas amorosos, esto es, cumplía – en un tiempo previo al del presente dramático– con la rutina esperada para la máscara. Sin embargo, enamorarse de Filomena, consumir el matrimonio y asumir el papel de esposo marcan el final de su *ethos* previo y esta ruptura se hace evidente en el corte en la relación con el esclavo y, como veremos, invierte el esquema de manipulación convencional esclavo-joven.²⁰ Es a partir de allí que Pánfilo comienza a delinear plenamente su identidad lúdica, utilizando de manera discrecional rasgos de la máscara del *adulescens* y apropiándose, como vemos aquí, de rutinas más cercanas a la máscara del *senex*, personaje que suele evidenciar esta fijación con lo *honestum*, es decir, con aquello que goza de la aprobación social, y la necesidad de preservar lo decoroso, lo justo, lo digno.²¹ Este desplazamiento cómico, que involucra la explotación paródica de un rasgo de la imagen del *pater familias*, crea en primera instancia un extrañamiento respecto del papel esperado que produce un efecto cómico a través del contraste de roles. En este sentido, el cumplimiento de los deseos de su padre de casarse con Filomena, no solo ha colocado a Pánfilo en el sendero de la respetabilidad, pues su condición de hombre casado lo ubica socialmente en la situación de potencial *pater familias*, sino que además, ha puesto en evidencia que el presente dramático al que asistimos es posterior al final feliz de comedia *palliata* convencional, en la que el matrimonio constituye la coronación de la trama.²² En este sentido, el personaje de Pánfilo ha sido “extraído” del marco cómico convencional, y, consciente de su nueva situación, debe actualizar también su rutina para alcanzar no solo un nuevo sino también novedoso final feliz. El único camino posible para el

²⁰ Sobre la conducta convencional del *adulescens* M. Faure-Ribreau, *op.cit.*, p. 87, señala que “[...] paradoxalement, on a noté qu’il occupait rarement la fonction de sujet de l’action, mené par le *servus*. Cette situation particulière dans l’intrigue, à la fois centrale et passive, explique les deux principales tendances de critique face à cette *persona*: l’*adulescens* est considéré tantôt comme un amoureux sympathique, tantôt comme un incapable que ses plaintes rendent ridicule”.

²¹ Cf. S. Correa, *op. cit.*, p. 61.

²² En este sentido, S. James, “From boys to men rape and developing masculinity in Terence *Hecyra* and *Eunuchus*”, *Helios* 25.1 (1998), 31-47, plantea que en la comedia *palliata* la violación y el matrimonio funcionan como elementos a través de los cuales se da el desarrollo de la masculinidad, pero advierte que tanto en el caso Pánfilo, en *Hecyra*, como en el de Quéreas, en *Eunuchus*, Terencio propone un tratamiento del tópico que no solo incluye la mirada femenina, sino también pone en cuestión las prácticas y conflictos que se derivan del mismo.

adulescens es “reinventarse”, de modo que, en paralelo a su actuación de los rasgos del *senex*, toma decisiones y asume, en virtud de su experiencia (v. 407), el control de su papel y con él, el de la trama. En este sentido, no es suficiente afirmar que Pánfilo asume el rasgo *callidus*, prototípico del *servus* que conduce la intriga en la comedia, pues, según veremos más adelante, este personaje va más allá y, consciente de su función creadora de la trama, se ubica por encima del resto de los personajes.

Con miras a apropiarse de esta función creadora, y tal como se lo había propuesto, Pánfilo ahuyenta deliberadamente de la escena al esclavo, *persona* susceptible, por convención, de ser el encargado de reunir a los amantes²³ pero que en esta pieza, como fue señalado antes, pasará más tiempo fuera de escena y quedará completamente ajeno a la verdadera *fabula*. Así leemos en los vv. 430-444:

PAR. [...]
ere, etiam [nunc] tu hic stas? PAM. Callidemidem hospitem
Myconium, qui mecum una vectust, conveni.
PAR: perii. vovisse hunc dicam, si salvos domum
redisse umqua, ut me ambulando rumperet?
PAM. quid cessas? PAR: quid vis dicam? an conveniam modo?
PAM. immi quod constitui me hodie conventurum eum,
non posse, ne me frustra illi exspectet. vola.
PAR. at non novi homini' faciem. PAM. at faciam ut noveris:
magnu' rubicundu' crispu' caesius
cadaverosa facie. PAR. non queo: ita defessu' sum.-

PARMENÓN: [...] Amo, ¿todavía estás acá?

PÁNFILO

Sí, y te estoy esperando.

PARMENÓN

¿Qué pasa?

PÁNFILO

Es necesario que alguien haga un viaje a la ciudad.

PARMENÓN

¿Quién?

PÁNFILO

Vos.

PARMENÓN

¿A la ciudad? ¿Para qué hasta ahí?

PÁNFILO

Andá a encontrarte con Calidémides, mi huésped en Míconos, el que viajó conmigo.

²³ M. Faure-Ribreau, *op.cit.*, p. 118.

PARMENÓN

(*Aparte.*) ¡Estoy frito! ¿Este habrá prometido que, si alguna vez volvía sano y salvo a casa, me reventaría a fuerza de caminatas?

PÁNFILO

¿Por qué te demoras?

PARMENÓN

¿Qué quieres que le diga? ¿Solamente voy a encontrarme con él?

PÁNFILO

No, decíle que no podré encontrarme con él hoy, como había decidido, para que no me espere inútilmente. Volá.

PARMENÓN

Bueno, pero no conozco la cara del tipo.

PÁNFILO

Bueno, voy a hacer que la conozcas: es grande, colorado, de pelo enrulado, gordo, de ojos verdosos y aspecto cadavérico.

PARMENÓN

(*En voz baja.*) ¡Qué engendro de los dioses! ¿Y qué pasa si no llega? ¿Voy a tener que esperarlo hasta el atardecer?

PÁNFILO

Sí, esperalo. Corré.

PARMENÓN

No puedo. ¡Estoy tan cansado! (*Se va.*)

Despojado de las características propias de su condición previa, Pánfilo ya no es dubitativo, ni temeroso, tampoco requiere de su esclavo y, más aún, en lugar de verse oprimido por la situación en la que se encuentra, pone en acto sus planes, toma la iniciativa y *crea* la trama que vendrá. Para eso, no duda en dar órdenes, inventar falsas historias y dar forma él mismo a Calidémides, un personaje de ficción, descrito con pelos y señales, creado por el *adulescens*, para deshacerse de su esclavo. Así el personaje de Pánfilo comienza entonces a mostrar su verdadero papel: ya no es el típico *adulescens*, sujeto a la acción de otro personaje, sino que sus acciones constituyen el principal pivote en el desarrollo de la trama y lo aproximan a la máscara del *servus callidus*. Este nuevo desplazamiento queda perfectamente ilustrado en la última escena de la comedia, donde la complejidad de este personaje, una de cuyas aristas distintivas es su carácter de agente, se muestra con claridad en el momento del reconocimiento.

Como antes señalamos, otra de las novedades conspicuas que presenta esta comedia gira en torno a las variaciones en el motivo de la *anagnórisis*: frente al tradicional reconocimiento de la identidad de la *virgo* a través de alguna prenda o joya conservada desde su infancia, que alguna nodriza o familiar identifica abiertamente ante los demás personajes, en *Hecyra* la joya reconocida por la

madre de la joven es el anillo que lleva la prostituta Báquide, que Pánfilo le obsequió tras arrancárselo a Filomena luego de violarla brutalmente. De este modo, el momento de la anagnórisis ocurre como un acto privado y secreto, en el interior de la casa de Filomena, porque lo que devela es nada menos que la identidad del violador y, en consecuencia, la paternidad del niño nacido. Pánfilo, en complicidad con la prostituta, mantienen en secreto el reconocimiento de la identidad, de modo tal que como verdadero *architectus doli*, no solo decide el desenlace de la trama, sino que se ubica en un peldaño superior respecto del resto de los personajes, al tomar control deliberado de la circulación de la información,²⁴ como vemos claramente en el final de la comedia (vv. 865-868):

PAM. dic mi, harunc rerum numquid dixti iam patri? BA. nil. PAM. neque opus est adeo muttito. placet non fieri hoc itidem ut in comoediis omnia omnes ubi resciscunt. his quos par fuerat resciscere sciunt; quos non autem aequomst scire neque resciscent neque scient.

PÁNFILO

Decime, ¿le dijiste a mi padre algo de esto?

BÁQUIDE

Nada.

PÁNFILO

Ni es necesario. Ni una palabra. No me gusta que suceda lo mismo que en las comedias, donde todos se enteran de todo. Acá los que tenían que enterarse lo saben, pero los que no tenían que saberlo no se enterarán ni lo sabrán.

Como podemos observar, ya no se trata de otra anomalía aislada, sino que estamos en presencia de una renovación en el código esperado, donde uno de los personajes, en este caso el *adulescens*, no solo rompe deliberadamente la verosimilitud escénica, sino que además hace consciente y explícito tanto que se trata de una comedia como su lugar de *auctor* dentro de la misma.

Si hacemos una breve recapitulación de la trama, teniendo en cuenta esto podremos ver con más claridad el asunto. La comedia se inicia con dos prólogos que no dicen nada acerca de la trama, luego las dos primeras escenas dialogadas solo aportan información errónea, basada en la interpretación de los hechos que los personajes hacen de acuerdo al código tradicional de la comedia: un *adulescens amator*, enamorado de una prostituta, acepta casarse con la *virgo* que su

²⁴ Cf. W. S. Anderson, "Resistance to recognition and "Privileged Recognition" in Terence", *Classical Journal* 98.1 (2002), 1-8, quien caracteriza el selectivo descubrimiento de la información en el final de la pieza como "*privileged recognition*", y discute su carácter único en el contexto del género de la Comedia Nueva.

padre le indica, pero al poco tiempo dirige su *amor* hacia su esposa y cuando su padre lo envía a tramitar una herencia, su joven esposa se marcha de su casa por desavenencias con su suegra. La condición de *adulescens amator* tal como es entendida por los demás personajes y por el público se ve entonces una y otra vez reforzada. Pero entonces al promediar la comedia, Pánfilo en un soliloquio, es decir, en la privacidad que se establece entre el personaje y el público, devela que nada tiene que ver su madre en el conflicto y que la partida de su esposa busca ocultar un inminente parto de un niño que no puede ser su hijo. Mientras tanto el resto de los personajes, engañados, seguirán la comedia según los parámetros del código cómico antiguo, y al descubrirse el nacimiento del niño, que creen hijo de Pánfilo, vuelven a aferrarse al papel del *adulescens amator* y culpan entonces a los amores con la prostituta por el alejamiento de la pareja. Así es como recurren a la *meretrix*, quien se convierte en portadora del anillo que Mírrina, la madre de la joven, reconocerá como propiedad de su hija. La *meretrix*, cómplice leal de Pánfilo, le transmite la noticia a Pánfilo en clave, para mantener el secreto, que desde ese momento solo será conocido por ella, Mírrina, Pánfilo y el público. Y esto es así por una decisión metateatral que el personaje de Pánfilo toma abierta, explícita y conscientemente. En este sentido, resultan elocuentes las palabras de Anderson quien, desde una mirada fuertemente negativa en términos éticos, define a Pánfilo como un "monstruo de metateatralidad" en contraste tanto con su homónimo de *Andria* como con la metateatralidad plautina,²⁵ y afirma que:

"[...] when Pamphilus becomes the intruding re-stager of the play in which he should be the principal penitent, and he laughingly alters the conventional happy ending that is all-inclusive in Plautus and Menander, perverting it into his private pleasure at the expense of the older generation, probably too at the expense of the wife he has injured so persistently, he becomes both a 'bad actor' and a 'bad playwright'. Changing the shape of familiar New Comedy, he produces what I have called an 'anti-comedy' or what he proudly might claim to be something superior to Comedy. It is not an optimistic ending; the fun is restricted to Pamphilus and Bacchis, and their private joke, for the exclusive benefit of Pamphilus, hardly strikes the audience as either earned or an improvement on

²⁵ Cf. W. S. Anderson, "The Frustration of Anagnorisis in Terence's Hecyra", en S. K. Dickson, J. P. Hallett (eds.), *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken*, Wauconda, IL., Bolchazy-Carducci, 2000, p. 313: "What, then, does Terence do with the second and more ethically important part of anagnorisis, the Reconciliation that should knit the frayed fabric of the family together again and launch it, united and optimistic into the future with this young couple and their newborn son? Quite simply, he turns young Pamphilus, the rapist-husband, into a monster of metatheatricality. It is that strikingly un-Plautine move and brilliant innovation in the metatheatre of the *Andria* [...]"

the kind of comedy as he scorns. Though he controls the theater, he has violated all the standards of *aequum*".²⁶

En esta misma línea, nos interesa sin embargo proponer otra lectura de la función metateatral de Pánfilo que considere no solo la innovación sobre la máscara sino también la nueva estética terenciana, en la cual a nuestro entender la comicidad encuentra su éxito en la manipulación deliberada del código convencional de la comedia. En este sentido, discrepamos con las afirmaciones de Anderson que condenan moral y cómicamente la conducta de Pánfilo, porque el éxito de esta comedia consiste en que los espectadores comprendan la nueva propuesta y asistan hasta el final de la representación, como se insiste en los prólogos.²⁷ No se trata de una comedia en la que el divertimento queda relegado a unos pocos por la mezquindad de uno de los personajes, sino que, por el contrario, está abierto a todos aquellos que son capaces de romper los estereotipos convencionales: los personajes que se atreven a reinventar sus máscaras y los espectadores que aceptan el suspenso y la sorpresa como atractivos estéticos.

Desde el punto de vista de la composición dramática, asistimos a lo que Rose²⁸ define como parodia autorreflexiva, en tanto expone el proceso de producción literaria de la cual ella misma es ejemplo.²⁹ Terencio, pone en escena personajes que responden a las convenciones de la *palliata*, y junto con ellos incluye otros, de entre los cuales Pánfilo constituye su máximo exponente, que son capaces de parodiar en escena el código convencional en su beneficio. Es por esto que podemos observar que el *adulescens* se revela como un personaje no solo *callidus*, sino más aún, como un personaje "supra-fabula", capaz de hacer evolucionar el papel de *amator* al asumir los rasgos propios de la máscara

²⁶ Cf. W. S. Anderson, *op. cit.*, p. 323.

²⁷ Cf. vv. 6, 28 y especialmente vv.31-32 <ea>m calamitatem vostra intellegentia/ sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae / "A esta desgracia le pondrá fin la comprensión de ustedes, si es favorable a nuestra actividad", donde explícitamente se apela a la capacidad de comprensión de los espectadores contemplados en la comedia.

²⁸ M. Rose, *op. cit.*, señala que existen dos modos en los que la autoparodia (*self-parody*) puede darse: 1) si se la define como la parodia de otra obra del mismo parodista, aunque esta no dirija la reflexividad de la parodia sobre sí misma; y 2) la parodia que expone en el proceso de producción literaria de la cual ella misma es ejemplo, y así implícitamente incluye en sí misma su propia crítica. Cf. M. Hanoosh, "The reflexive function of Parody", *Comparative Literature* 41.2 (1989), p. 115.

²⁹ M. Rose, *op. cit.*, aportó otro enfoque en el marco de las modalidades de la autorreflexividad en el arte moderno, y argumentó que la parodia posee un aspecto autorreflexivo (*self-reflexive*) inherente a la doble función del parodista como lector de la obra parodiada y autor de la parodia, de modo tal que la presentación crítica por parte del parodista de su lectura da a su vez un modelo a través del cual interpretarse a sí mismo. Para una crítica de las dificultades de esta teoría, cf. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 2000.

del *senex*, ante todos aquellos que han quedado anquilosados en el código tradicional, y a la vez ser él mismo quien en escena devela la potencia creadora de la nueva estética cómica terenciana, de la que participan solo aquellos capaces de comprenderla.

El *adulescens* construye el *dolus* cómico y atrapa en él al resto de los personajes de la comedia –o a casi todos– usando como trampa el código cómico tradicional: actúa frente a ellos como *amator*, e incluso una vez casado, complejiza su papel con rasgos de la máscara del *senex*, para construir para sí mismo un *ethos* dual, uno parodiado, acorde a las convenciones de la *palliata* y otro propio, capaz de parodiar esas convenciones en su provecho para conseguir triunfante el final feliz y el éxito de la comedia. El resto de los personajes (el esclavo Parmenón, los *senes*, su madre Sóstrata), cual monigotes vacíos aparecen en la comedia como figuras estáticas y cerradas en el marco de la convención. Pánfilo, en cambio, se presenta como un personaje vital, activo y con un espesura creativa capaz de ser dentro de la comedia quien muestre la parodia del código convencional de la *palliata* como estrategia compositiva de la estética terenciana y de este modo deleve el verdadero engaño de la comedia, que es en última instancia, la ficción del fracaso. En este sentido, Pánfilo se construye no solo en términos de *actor* dentro de la comedia, sino también de *auctor* consciente de la *fabula*, y de este modo puede explicitar programáticamente la renovación del género. En consecuencia, el nuevo código metapoético propuesto por el africano se ejecuta en esta comedia tanto en el contraste entre lo viejo y lo nuevo, como en la deliberada ruptura paródica del pacto cómico tradicional, donde tanto la desviación de la norma literaria como la inclusión de esa norma en tanto material interiorizado³⁰ garantizan la transgresión del código impuesto, y muestran sobre el escenario una nueva forma de comicidad metapoética basada en la parodia del código tradicional.

³⁰ Cf. L. Hutcheon, “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *Poétique* 45 (2006), pp. 173-193.

EDICIONES Y COMENTARIOS

R. Kauer - W. Lindsay (eds.), *P. Terenti Afri. Comoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1958.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- C. Amerashinghe, “The part of the slave in Terence’s drama”, *Greece & Rome* 19.56 (1950), 62-72.
- R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF, 2010.
- W. S. Anderson, “The Frustration of Anagnorisis in Terence’s Hecyra”, en S. K. Dickison- J. P. Hallett (eds.), *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken*, Wauconda, IL., Bolchazy-Carducci, 2000, 311–324.
- W. S. Anderson, “Resistance to recognition and “Privileged Recognition” in Terence”, *Classical Journal* 98.1 (2002), 1-8.
- S. G. Ashmore, *The Comedies of Terence*, New York, Oxford University Press, 1908.
- J. C. Austin, *The Significant Name in Terence*, Chicago, University of Illinois Press, 1921.
- M. Breijo, “Crítica social y reflexión metaliteraria: la función cómica de la parodia terenciana”, en M. Suárez – E. Diolaiti (comps.), *Comicidad, humor y performance en Terencio*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2021 (en prensa).
- C. Cabrillana, “Virtualidades del espacio extra-escénico en la *Hecyra* de Terencio”, *Pallas* 54 (2000), 269-287.
- S. Correa, “¿*Adulescens amator*? Ethos y comicidad en la configuración discursiva de Pánfilos en *Hecyra* de Terencio”, *Circe* 23/2 (2019), 57-72.
- G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1952.
- F. Dupont, *L’Acteur Roi. Le théâtre dans la Rome antique*, París, Les Belles Lettres, 2003.
- F. Dupont, F.-P. Letessier, *Le Théâtre Romain*, París, Armand Colin, 2011.

- M. Faure-Ribreau, *Pour la beauté du jeu*, París, Les Belles Lettres, 2012.
- W. Forehand, *Terence*, Boston, Twayne Publishers, 1985.
- D. Gilula, “The concept of *bona meretrix*. A study of Terence’s courtesans”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 108 (1980), 142-165.
- D. Gilula, “Terence’s *Hecyra*: a delicate balance of suspense and dramatic irony”, en E. Segal (ed.), *Menander, Plautus and Terence*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 224-229.
- S. M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- C. González Vázquez, *Diccionario de teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2004.
- C. González Vázquez, “La conciencia de autor y su obra: Plauto, Terencio, Horacio (*Epist.* I, 20) y Ovidio (*Tristia*)”, *Interférences* 6 (2012), 1-15.
- M. Hanoosch, “The reflexive function of Parody”, *Comparative Literature* 41.2 (1989), 113-127.
- L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 2000.
- L. Hutcheon, “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *Poétique* 45 (2006), 173-193.
- S. Ireland, *Terence. The Mother-in-Law*, Warminster, Aris & Phillips, 1990.
- S. James, “From boys to men rape and developing masculinity in Terence *Hecyra* and *Eunuchus*”, *Helios* 25.1, 1998, 31-47.
- O. Knorr, “*Hecyra*”, en A. Augoustakis – A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Oxford, Blackwell, 2013, 295-317.
- H. N. Parker, “Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined”, *American Journal of Philology* 117/4 (1996), 585-617.
- J. L. Penwill, “The Unlovely Lover of Terence’s *Hecyra*”, *Ramus* 33/1-2 (2004), 130-149.
- A. Pereira do Couto, “As cortesãs em Terêncio”, en A. Pociña- B. Rabaza – M. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad de Granada, 2006, 265-290.

- M. Posani, “La originalita artistica dell *Hecyra* di Terenzio”, *Atene e Roma* 42 (1940), 225-246.
- M. Rose, *Parody/Metafiction*, London, Croom Helm, 1979.
- E. Sánchez Cristóbal, “Función dramática del *servus* en Terencio”, *Fauntia* 11.2 (1989), 29-48.
- F. Sandbach, “How Terence’s *Hecyra* failed?”, *Classical Quarterly* 32.1 (1982), 134-135.
- N. W. Slater, “The Fiction of Patriarchy in Terence’s *Hecyra*”, *Classical World* 81 (1988), 249-260.
- M. Suárez, “La (re)presentación del conflicto suegra-nuera en *Hecyra*: una innovación terenciana”, *Nova Tellus* 37.2 (2019), 67-84.
- M. Suárez, “El *servus currens* en Terencio o la transformación de una secuencia cómica”, *Phaos* 19 (2020). Disponible en <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/12179>.