

El héroe cómico

ALBA ROMANO
Universidad Nacional de Buenos Aires

Sumario. Este trabajo presenta como héroe cómico al personaje de la comedia plautina que, por su vanidad, ceguera u obstinación está disociado del medio que lo rodea y es, además, el obstáculo u oponente dentro de la economía de la obra dramática. El castigo del héroe cómico o su reintegración al seno de la sociedad permiten la feliz unión de la pareja de amantes. En oposición a este personaje se describe al esclavo, que nunca se aleja de la realidad y, si ésta se torna absurda, su adherencia a la lógica y su poder de adaptación le permiten sobrevivir dentro de la irrealidad de la intriga.

Palabras clave: *lo cómico; el héroe; el anti-héroe.*

Summary. This paper presents as the comic hero the character of the Plautine comedy who, because of his vanity, blindness or stubbornness, dissociates himself from his milieu and, besides, he is the obstacle or opponent within the economy of the play. The punishment of the comic hero or his reintegration into society results in the happy union of the lovers. In opposition to this character the author deals with the slave, who never loses sight of reality and even when this reality becomes absurd, the slave's adherence to logic and his capacity of adjustment allows him to survive within the irreality of the intrigue.

Key words: *the comical; the hero; the anti-hero.*

La figura de héroe trágico está claramente identificada y ejemplificada generalmente con la figura de Edipo. Se trata de un personaje que lleva sobre sí la pesada carga de una culpa de la cual no es responsable. Ignorante de esta culpa, el personaje, ciega e inexorablemente, se esfuerza por conocer una verdad que lo llevará a su perdición. Ceguera, obstinación y voluntad por no reconocer los indicios que pueden salvarlo definen al héroe trágico. Se habla de una culpa trágica que es en verdad una culpa inocente.

Se puede, en mi opinión, reconocer en la comedia plautina, rasgos similares a los del héroe trágico y con alguna libertad podemos hablar de 'héroe cómico'. Es el personaje alrededor del cual el *seruus callidus* construye su trama explotando la capacidad de ignorancia o el autismo que lo definen. En realidad toda la comedia plautina se basa en la ignorancia pues siempre hay alguien desinformado, ya sea acerca de su propio aspecto físico, inteligencia, valor o riqueza¹. El héroe cómico quiere ignorar, luego se trata de un acto de voluntad que hace violencia a la naturaleza de las cosas. En esto radica la culpa cómica y el castigo de la misma es parte del desenlace feliz de la comedia. Por su ignorancia el héroe cómico actúa dentro de la contradicción que existe entre la realidad y la idea que de la misma se hace el héroe. Y actuar es una expresión puramente teatral: el héroe cómico no actúa, simplemente gesticula, se mueve dentro de un vacío, de una falsedad perceptible para los otros personajes y el público. En otras palabras el héroe cómico queda fuera de la complicidad de la ironía dramática que une a algunos actores y a los espectadores omniscientes.

Para el análisis del personaje en cuestión la teoría bergsoniana de la risa nos es de gran ayuda. En *Le rire* Henri Bergson² describe a la risa como un fenómeno eminentemente social es decir compartido por los miembros de un determinado grupo social. Ahora bien, dentro de esa sociedad la vida exige de nosotros una atención siempre lista que discierne claramente los contornos de la situación presente. Tensión y elasticidad son las fuerzas complementarias que ponen a la vida en juego. La rigidez física crea los defectos del cuerpo, la rigidez espiritual crea la pobreza psicológica y las variedades de la tontería. Toda rigidez es sospechosa para una sociedad que quiere obtener de sus miembros la mayor elasticidad y la mayor sociabilidad. La rigidez es cómica y la risa es el castigo que inflige la sociedad al carente de capacidad de cambio y adaptación³.

Un ejemplo insigne es el de Pyrgopolynices en *Miles Gloriosus* quien aparece claramente delineado en el prólogo que no tiene valor dentro de la economía de la obra sino que simplemente ilustra la vanidad del soldado y su desfasaje frente a la realidad. El parásito, en su única aparición, actúa sólo como apoyatura a esa ignorancia de sí mismo que ciega al soldado. La descripción hiperbólica del valor y fuerza, como la inverosimilitud de las hazañas y la cifra desmesurada de las víctimas nos hacen esperar con cierta ansiedad los futuros desencuentros y la humillación final⁴. Pero esta humillación no se logrará con

¹ Cf. Plat. *Filebus* 40-50.

² *Essai sur la signification du comique*, París 1958 ed.123.

³ *ibid.* p.16: «la société voudrait... obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment».

⁴ Esta derrota es tanto más deseada porque el soldado es el elemento oponente en el modelo actante de PIERRE GREIMAS, *Semántica estructural*, Madrid 1987, Alfredo de la Fuente (trad.), pp. 268-275 en el cual podemos ver claramente al destinador (D1) o sea el autor, con un destinatario (D2) o sea el público, con un sujeto (S) o sea el enamorado Pleusicles, pálidamente presentado, y un objeto (O) que es conseguir la unión de los amantes. El modelo actante requiere un ayudante (A), en este caso Palaestrio y un oponente (Op.) encarnado en la figura del soldado. Otro soldado fanfarrón lo encontramos, pero por pro-

un mero desmentido de las falsedades en las que cree y que el parásito, por conveniencia, abona sino que es de esperar una trama más compleja que revele más aún la disociación del héroe con respecto al mundo que lo rodea. Para que su castillo de naipes se desmorone todo lo estruendosamente que esperamos, necesitamos la intervención de una figura central en la comedia plautina, el *seruus callidus*, Palaestrio en este caso, que no sólo está en contacto directo con la realidad, sino que se erige en el arquitecto de la intriga⁵. Existe la tentación de ver en esta figura a un héroe porque sus hazañas, que son de veras, controlan la acción de los otros personajes aunque sean éstos de condición libre. En verdad, el esclavo Palaestrio se transforma en *imperator*⁶ que comanda huestes ciudadanas obedientes y respetuosas. Pero falta a este héroe, posible dentro de los parámetros de la comedia, esa culpa que arrastra sin conocerla y que lo llevará a la perdición. Es precisamente éste el caso de Pyrgopolynices a quien esa culpa de la ignorancia lo hace fácil presa del engaño. La intriga creada a su alrededor explota su lujuria y vanagloria, ya descritas en el prólogo, a la que se agrega su codicia como rasgo nuevo. El soldado fanfarrón, lujurioso y codicioso, gracias al mecanicismo de su egolatría, responde mecánicamente e predeciblemente a las trampas que se le tienden. Se trata de un libreto de seducción y tentación que llevan al soldado a cometer ofensas morales más que criminales y este héroe cómico, por su propio actuar y en su miopía, procede a su destrucción y de este modo avanza inexorablemente hacia su perdición y la comedia encuentra la feliz resolución que es el canon del género⁷.

Se puede tomar otro ejemplo: el de Euclio en *Aulularia*. Se trata de un *pauper Romanus* que encuentra un tesoro en su jardín después de la intervención del dios Lar. El personaje que ha sido *pauper* toda su vida no sabe adaptarse a la nueva situación de *dives*. Hay en él una rigidez que lo lleva a aferrarse a lo que fue y le imposibilita acceder a un mayor bienestar y a la posibilidad de dotar a su hija. En lugar de hacer el uso que la sociedad exige del dinero encontrado, o sea ponerlo en circulación y en el caso de esta comedia darlo como dote a su hija casadera, no atina más que a esconderlo.

Para comprender más claramente la culpa de Euclio es útil considerar el contexto social y dentro de éste las *mores* y las *leges*, sin olvidar los valores, de la sociedad romana, porque las así llamadas intrigas de la comedia plautina están insertas en un medio ambiente romano, a pesar de los lugares en que se desarrollan y del *pallium* de los actores⁸. Recordemos que los derechos básicos de la ciudadanía romana eran el *ius commercii* y el *ius conubii*, o sea el derecho a

curación, en *Curculio* 442-52 en donde el esclavo se hace pasar por el teniente de Therapontigonus Plagtagidorus cuyas hazañas describe con las mismas hipérbolés que las de Pyrgopolynices.

⁵ *Mil.* 1139: *MI. quid agis, noster architecte? PA. Egone architectus?*

⁶ *Ibid.* 1160: *AC. impetrabis, imperator, quod ego potero, quod voles. cf. Poen. 4: imperator histricus.*

⁷ Se trata de una de esas fórmulas primitivas, de uno de esos arquetipos unificadores que yacen en el corazón de la literatura. N. FRYE, *Anatomy of criticism. Four Essays*, Princeton 1957, p. 17.

⁸ Para ampliar este tema cf. A. C. SCUFARO, *The Forensic stage. Settling disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge 1997.

comerciar legalmente y al matrimonio legal, *iustae nuptiae*⁹ y son precisamente estos derechos los que Euclio no ejerce¹⁰. En primer lugar al no poner su dinero en circulación atenta contra la economía de intercambio¹¹, básica para la subsistencia de toda sociedad y por consiguiente para la romana que ya tenía un sistema financiero complejo y un modo de producción proto-industrial¹². En segundo lugar el matrimonio, parte del sistema socio cultural, era otra forma de intercambio y los *patres familias* consideraban a sus hijas casaderas como un valioso bien que servía para unir convenientemente diversas familias y sellar pactos políticos, económicos o sociales¹³. La ignorancia o incapacidad de cumplir con sus deberes de padre y ciudadano hacen de Euclio un marginado, un ser que no opera en armonía con su medio social. Euclio, abrumado por el peso de esa fortuna inesperada y que no sabe usar, busca un escondite seguro en su opinión y aunque su desconfianza lo lleva a sospechar de la misma Fides, deposita el dinero en su templo que, ubicado extramuros, señala una vez más la secesión de Euclio de la *Urbs*.

No estamos frente a un avaro insaciable en su codicia, pues de ser así ya hubiera sacado provecho de esa fortuna y hubiera buscado formas de inversión para aumentarla¹⁴. Se trata de un hombre sin flexibilidad, a quien la preocupación por que no se conozca su nuevo status económico lo lleva a una verdadera paranoia que distorsiona todo lo que ve y oye y además atribuye a otros intenciones que él inventa. Como Pyrgopolynes es víctima del engaño de un *servuus callidus* que le roba ficticiamente su dinero. En este caso no fue necesaria una intriga compleja, el mismo Euclio imagina una emboscada en cada uno de los personajes con que se enfrenta. El desenlace no lo destruye ni humilla, sino que lo libera de esa responsabilidad que lo abrumaba. Su castigo han sido todos los temores y torturas de la paranoia en la que cae. El feliz desenlace lo reintegra a

⁹ S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, Oxford 1991.

¹⁰ La presencia de la ley también se encuentra en los versos 91-2:

EUC. *cave quemquam alienum in aedis intromiseris.*
Quod quispiam ignem quaerat, extinguere volo
Tum aquam aufugisse dicito, si quis petet.

La ley prohibía que, dentro de la península itálica, se diera agua y fuego al exiliado. Euclio convier- te a su casa en territorio de exilio, lo que es una metáfora del exilio al que él mismo se ha condenado.

¹¹ Hor. *O.* II, 2: *nullus argento color est avaris*
abdito terris...

¹² J. ANDREAU, *La vie financière dans le monde Romain. Les métiers de manieurs d'argent (IVe siècle av. J.-C. - III siècle ap. J.-C.)*, Roma 1987.

¹³ Considerar a la mujer como un bien intercambiable no es único de la sociedad romana sino de toda sociedad y así explica C. Lévy Strauss el tabú del incesto porque no promueve el movimiento dentro de las sociedades. cf. *The elementary Structures of Kinship*, Boston 1969, James Harle Bell, John Richard von Sturmer y Rodney Needham (trads.), pp. 45-51.

¹⁴ Esta es la diferencia fundamental con el personaje de Harpagon en *L'avare* de Molière. Para Euclio su dinero tiene un valor simbólico, sin referencia a su uso y función, una afición gratuita y sin objeto. Para Harpagon es un instrumento de enriquecimiento. Estamos frente a la insaciabilidad del avaro y el feliz desenlace de la intriga no devuelve a Harpagon a su medio sino que le da la oportunidad de seguir dedicado a su obsesión.

su status original y hace de él, sin que se lo propusiera, un honorable *pater familias* que casa a su hija con una buena dote y un ciudadano que participa en el intercambio de bienes y mujeres que la sociedad exige¹⁵.

En franca oposición a estos héroes cómicos, víctimas y victimarios a causa de su inflexibilidad, de su incapacidad de evaluar racionalmente las circunstancias en que se encuentran, encontramos en la comedia romana personajes que son inunes al desconcierto que provoca el engaño y ante una realidad nueva se adaptan hábilmente, incluso si esa realidad crea un absurdo, como es el caso de *Amphitruo*. La satisfacción de un capricho divino, fuerza a la duplicación de dos personajes: Amphitruo y Sosias, su esclavo. Amphitruo, el ciudadano y general victorioso, no concibe la posibilidad de un doble y se resiste a esta privación de identidad y se esfuerza, vanamente, de reivindicar nombre y status. La intervención de Júpiter, fuente, origen y responsable de los equívocos, resuelve lo aparentemente irresoluble. Muy distinto es el caso de Sosias, cuya psique entrevemos en la larga escena primera del primer acto. Comienza quejándose de su suerte y luego se recuerda a sí mismo su poca piedad porque no ha cumplido con el ritual de dar gracias por haber sobrevivido a la guerra. Mercurio nos adelanta lo que iremos descubriendo poco a poco:

ME. *Facit ille quod volgo hau solent, ut quid se sit dignum sciat* (185)

En efecto, aunque vemos a Sosias vanidoso, usurpando temporalmente la gloria que merece su amo cuando se prepara para la narración de la batalla, se confiesa testigo no confiable pues, en su cobardía, se mantuvo alejado del fragor de la lucha¹⁶. El esclavo logra elevarse a niveles épicos en el ensayo de su relato –parodia que un público alerta sin duda detectó– pero no tarda en volver a su visión a ras de tierra en la que atribuye al sol una conducta humana reprobable. Mercurio juega con sus aprehensiones en un rosario de amenazas dichas en un aparte ficticio que Sosias oye y, con su sentido común, se resiste a entrar en el plano metafórico dando una interpretación literal a las palabras del dios:

ME. *Quisquis homo huc profecto venerit, pugnos edet.*
SO. *apage, non placet hoc noctis esse: cenavi modo* (309-10).

ME. *Vox mihi ad aures advolavit.*
SO. *Ne ego homo infelix fui,*
Qui non alas intervelli: volucrem vocem gestito. (324-5).

¹⁵ D. KONSTAN, «The dramatic fortunes of a miser: ideology and form in Plautus and Molière», Andrew Milner y Chris Worth (eds.) *Discourse and difference*, Melbourne 1990, pp.177-189: «Once he is reduced to this objective state of loss, he is allowed to recover the property, on two conditions: first that he permit the gold to enter into circulation, here in the form of a dowry; and second that he consent to reproduce the kinship network by engaging his daughter in conjugal ties to another household» (p.180).

¹⁶ Esta falta de heroicidad es típica del esclavo, para quien la *virtus* no tiene sentido, cf. *Cist.* 231-2 como la falta de *fides* es típica del *leno*, cf. *Curc.* 266-9.

Finalmente Mercurio declara que él es Sosias y de este modo subtrae la identidad al esclavo. El verdadero Sosias adopta una política pragmática frente a esta usurpación por el más fuerte:

quando pugnis plus vales. (390)

y si los puños no bastaren se rinde ante los argumentos, es decir, ante lo que Mercurio sabe sobre la victoria y el trofeo y cuando ve en el otro su propia imagen, se refugia en su certeza más básica:

*Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui*¹⁷. (447)

Se resigna a tener un reflejo o una viva imagen de sí mismo, algo que cuando muerto nadie le concedería dada su condición servil. De este modo Sosias acepta la existencia de un doble, aceptación que se repite cuando se produce la duplicación de su amo y espera, lógicamente, la duplicación del trofeo.

Estamos ante un caso de total adaptación y flexibilidad. Es el mundo el que está dado vuelta y ante una relación absurda, el esclavo sigue con los pies en la tierra, inamovible en sus certezas. Se aferra a las verdades básicas y mira, con estupor, sin duda, pero sin rebelión, el desarrollo de los equívocos de los que es testigo. Cuando el mundo era comprensible y predecible porque se movía en carriles conocidos, el esclavo se conoce a sí mismo y reconoce la debilidad de su naturaleza. Cuando en la comedia, y sólo posible por la voluntad divina, se interfiere con la identidad misma de los personajes, Sosias lo acepta y se resigna. Más aún, se adapta y se integra a ese escenario. Su comicidad no se deriva de su estado de exilio social, de su operar en un mundo que no existe, sino en sus argucias y argumentos para tratar de defender en primer lugar su identidad y luego su posición dentro de la comunidad. En ese sentido Sosias es el antihéroe cómico porque está en armonía con su entorno gracias a su flexibilidad y capacidad de ajuste.

Otro ejemplo podemos buscarlo en el *Miles Gloriosus* en la que Sceledrus es víctima de una estratagema similar a la que Mercurio utilizó con Sosias. El *seruus callidus*, Palaestrio, inventa una situación falsa, inexistente. El *seruus* común, Sceledrus, detecta algún engaño y pretende revelarlo. No tiene demasiada inteligencia pero sí fe en sus sentidos y fidelidad al amo. Palaestrio juega con él y a través de pruebas fabricadas trata, y lo consigue en alguna medida, de hacerle creer que no vio lo que vio. Nuevamente estamos ante una situación falaz, ante una irrealidad producto de las maquinaciones del esclavo hábil con la

¹⁷ Sobre la importancia de este *cogito* y sus consecuencias en el desarrollo de la metafísica racional ver B. GARCÍA-HERNÁNDEZ, *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid 1997. El autor demuestra que Descartes, que había leído a Plauto, sigue en su duda metódica los pasos del diálogo entre Mercurio y Sosias. Mercurio sería el *deus deceptor* que actúa como abogado del diablo y despoja a su interlocutor de identidad hasta que éste llega a una verdad incuestionable: *cogito* y de allí *ergo sum*.

complicidad de otros personajes. Sólo el esclavo que juega su papel concorde a su condición tiene los pies firmemente apoyados en el suelo y, con su falta de imaginación, debe aceptar pasivamente lo que le dicen y añadir a esto la ansiedad ante un posible castigo por haber vislumbrado la realidad.

Hay un personaje odioso en la comedia plautina porque está guiado por el afán de lucro, ajeno al espíritu de la Saturnalia o carnalesco que impera en el género¹⁸. Se trata del *leno*, en su doble función de tratante blancas y mercader de esclavos, que puede hacer ajustes oportunistas y da pruebas de ingeniosa habilidad de adaptación cuando las circunstancias cambian. Es el caso de Labrax en *Rudens* quien, pasando por alto un naufragio y la imposibilidad de entregar a su esclava a quien lo había prometido, declara haber cumplido su contrato ya que el *adulescens* y el *leno* se encuentran frente al templo de Venus como habían convenido. El hecho de que este templo esté en una comarca diferente y la reunión de los personajes se deba a esas casualidades necesarias para el desenlace de la comedia no parece perturbar al inescrupuloso mercader que pretende pasar un hombre de palabra¹⁹.

Si el engaño, la ignorancia, la desinformación, el error están en el centro mismo de la comedia plautina, es natural encontrar personajes con diferentes roles ante esa irrealidad argumental que se gesta dentro de la irrealidad de la obra de teatro²⁰. Encontramos dos vertientes en los roles protagónicos o, por lo menos, importantes. Más conspicuos son los personajes que son un obstáculo para el desarrollo de la trama y lo son porque no entran dentro de la dinámica de la sociedad y el complejo engranaje de la misma que exige de sus participantes una continua evaluación de la realidad circundante y un actuar congruente con esa realidad. A estos personajes los llamamos los héroes cómicos porque avanzan ciegamente, autísticamente hacia su castigo o derrota. La otra vertiente la representan los personajes que no son creadores y agentes de la trama o trampa como el *servus callidus* en quien se invierte toda la argucia e imaginación para organizar las maquinaciones que provocarán la peripeteia y la consecuente feliz resolución. Estos personajes, ya sea por falta de perspicacia o por pusilanimidad o por limitaciones derivadas de su bajo status social no oponen resistencia a las circunstancias por absurdas que sean y en su misma complacencia generan comicidad porque hacen de la lógica y la racionalidad un instrumento inadecuado para restaurar el orden o descubrir la verdad. El racionalmente convencido Sosias y del casuísticamente derrotado Scele-

¹⁸ CH. SEGAL, *Roman laughter*, Cambridge, Mass. 1968, *passim*.

¹⁹ 863-5.

²⁰ Una irrealidad que el autor comparte generosamente con el público en todas las rupturas de la ilusión dramática que hace de Plauto un eximio specimen del metateatro común en la Antigüedad, desconocido en el teatro clásico europeo y restaurado a principios del siglo XX por figuras tales como Pirandello. Cf. *Mil.* 213: *euscheme hercle astitit et dulcice et comoedice* (Periplectomenus describiendo al *servus callidus*); *Ps.* 468: *statum vide hominis... quam basilicum!*; el *adulescens amans* pide permiso al esclavo para adoptar su role: *Ps.* 238: *non iucundumst nisi amans facit stulte* y luego acepta el libreto que se da el esclavo. Cf. N. W. SLATER, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton 1985, p. 113.

druse se convierten en antihéroes cómicos porque no pueden ni quieren luchar, y flexibilizan sus actitudes y las ajustan a las circunstancias aunque éstas estén en conflicto con la realidad. Héroes y antihéroes cargan, por partes iguales, con la responsabilidad de hacer reír al público, y de hecho lo logran en la comedia plautina.

aromano@cablenet.con.ar