

EL *SERVUS CURRENS* EN TERCENCIO O LA TRANSFORMACIÓN DE UNA SECUENCIA CÓMICA¹

Marcela A. Suárez

Universidad de Buenos Aires-CONICET

m.suarez61.ms@gmail.com

RESUMEN

Desde la perspectiva de Faure Ribreau (2012, pp. 115-116), la *persona* del *servus* se define a partir de un conjunto de motivos y escenas tradicionales que componen su código. A menudo, el recorrido escénico de esta máscara está marcado por las múltiples variaciones que sufren los motivos típicos, promovidas por su situación y su acción en la intriga. Ahora bien, dentro de las rutinas que describen las acciones de un esclavo en escena se ubica el *servus currens*. Terencio se vale de ella en siete pasajes: *Andria* (338 ss.), *Phormio* (179 ss., 841 ss.), *Adelphoe* (299 ss.) y *Hecyra* (431-443; 799-807; 808-815). En esta ocasión abordaremos pues dichos pasajes con el objetivo de analizar las particularidades que el motivo despliega en cada comedia y definir de este modo la originalidad terenciana.

Palabras clave: Terencio; *servus currens*; transformación; secuencia.

ABSTRACT

From the perspective of Faure Ribreau (2012, pp.115-116), the *persona* of *servus* is defined from a set of traditional motifs and scenes that makes up his code. Often, the scenic journey of this mask is marked by the multiple variations that the typical motifs suffer, promoted by their situation and their action in the intrigue. Now, within the routines that describe the actions of a slave on stage is located the *servus currens*. Terencio uses it in seven passages: *Andria* (338 ss.), *Phormio* (179 ss, 841 ss.), *Adelphoe* (299 ss.) and *Hecyra* (431-443; 799-807; 808-815). On this occasion we will therefore address these passages with the aim of analyzing the particularities that the motif displays in each comedy and thus defines the Terencian originality.

Key-words: Terence; *servus currens*; transformation; sequence.

¹ Este trabajo forma parte de las tareas de investigación de la autora como Investigadora Responsable del Proyecto de Investigación de Ciencia y Técnica (PICT 1226) “La comicidad en Terencio: una relectura a la luz de la dimensión performativa” financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Agradezco los comentarios y las sugerencias de los evaluadores de la revista, pues me permitieron enriquecer la versión final.

El esclavo es uno de los personajes más atractivos de la comedia y uno de los que ha despertado mayor interés en la crítica. Aparece en toda la *palliata* siempre asociado al *adulescens*. En opinión de Sánchez Cristóbal (1989, p.30), la función del esclavo apunta a intrigar, narrar y proporcionar humor. Estudiar estas funciones por separado no es tarea fácil, ya que no hay *servi* que cumplan una única función: todos tienen rasgos semejantes y en algunos se destacan unos sobre otros.

Desde la perspectiva de Faure Ribreau (2012, pp.115-116), la *persona* del *servus* se define y define su presencia escénica o su identidad dramática² a partir de un conjunto de motivos y escenas tradicionales que componen su código. Esto significa que el *servus bonus* y el *servus callidus* no representan figuras opuestas de la *persona*, sino una *persona* única “parce qu’ils jouent les mêmes scènes, ont les mêmes caractéristiques dramaturgiques, mobilisent les mêmes motifs”. Un esclavo es, entonces, *bonus* o *callidus* en virtud de su situación. Dicho de otro modo, el recorrido escénico de un *servus* está marcado por las múltiples variaciones que sufren los motivos típicos de la *persona*, promovidas por su situación y su acción en la intriga.³ El esclavo es una *persona* “à la gestuelle dynamique, qui fait une grande part au jeu de jambes” (FAURE RIBREAU, 2012, p.116). Prueba de ello es el *servus currens*,⁴ secuencia propia de esta máscara⁵ que guarda relación con ciertas características como el correr.⁶ Terencio se vale de ella en siete pasajes: *Andria* (338 ss.), *Phormio* (179 ss., 841 ss.), *Adelphoe* (299 ss.) y *Hecyra* (431-443; 799-807; 808-815). En esta ocasión abordaremos, pues, dichos pasajes con el objetivo de analizar las particularidades que el motivo despliega en cada comedia y definir, de este modo, la originalidad terenciana.

Antes de introducirnos en el análisis pormenorizado de las escenas seleccionadas, comenzaremos por delinear brevemente algunos planteos de la crítica en torno de este motivo.

En general, los críticos coinciden en que no existen ejemplos completos de la escena del *servus currens* en la comedia nueva griega como sí los encontramos en la *palliata*. De cualquier manera, el punto de vista predominante habla de una convención establecida en la *Nea*.⁷ Weissmann (1911, p. 43) ve en esta escena una creación de los cómicos romanos.⁸ Lowe (2009), por su parte, sostiene que la *palliata* hereda algunas convenciones de la comedia griega nueva y desarrolla otras diferentes en las que cabe subrayar la contribución a este desarrollo de la tradición itálica de los dramas improvisados.⁹

Con respecto a las características del motivo, Guardi (1974) enumera cuatro elementos constitutivos: 1) la carrera; 2) el no reconocer al destinatario del mensaje, 3) el retraso a partir de comentarios triviales y quejas, 4) el reconocer a la persona buscada. En su opinión, el pasaje que no reúne los mencionados elementos constituye un ejemplo incompleto. Csapo (1993, p. 42) también enumera cuatro instancias con ligeras variantes: 1) preparación y anuncio; 2) monólogo de entrada; 3) llamado y reconocimiento tardío; 4) entrega pospuesta del mensaje. En función de esta gramática básica de la escena, Faure Ribreau (2012, p.77) sostiene que el

² Cf. Faure Ribreau (2012, p.77).

³ Cf. Faure Ribreau (2012, p.115).

⁴ Según González Vázquez (s.v), los esclavos pueden clasificarse en tres grupos: *militans*, *amator* y *currens*.

⁵ Marshall (2006, p.193) considera que el *servus currens* es una rutina cómica por medio de la cual el comediógrafo “is telling something about the characters and something about the dramatic world”.

⁶ Eugrafio (*Ad Heaut.*37) dice: *servi officium est currere*.

⁷ Cf. Guardi (1974); Csapo (1993).

⁸ Algunos consideran que se originó a raíz de una parodia de los mensajeros de las tragedias griegas. Cf. Legrand (1910, p. 430 ss.); Wagner (1913); Schild (1917, p. 62); Guardi (1974, p. 6 ss).

⁹ Csapo (1993, p. 42) considera que “though the textual evidence for the running slave comes almost entirely from Roman comedy, this comic messenger scene is an instance of a phenomenon most characteristics of later Greek comedy”.

servus currens es una secuencia, es decir, un “ensemble formé de plusieurs modules”. Los módulos o unidades particulares que integran dicha secuencia son los siguientes: 1) el *servus* entra corriendo, agitado y siempre apurado para entregar un mensaje urgente a su amo;¹⁰ 2) su palio¹¹ está recogido sobre su espalda;¹² 3) el destinatario del mensaje está en escena sin ser visto; 4) amenaza a los transeúntes que se interponen en su camino; 5) se detiene para pronunciar su monólogo antes de retomar su carrera; 6) en este momento es interrumpido por otro personaje presente en aparte y destinatario de su mensaje; 7) rechaza el módulo de la *salutatio*; 8) el esclavo se vuelve, reconoce al personaje, lo saluda y le transmite el mensaje; 9) el anuncio del mensaje puede retardarse por la presencia de otro módulo: el de la fatiga que paraliza momentáneamente al mensajero. Cabe notar que la característica fundamental de este conjunto y sus partes es su aspecto combinatorio, según veremos.

Al referirse a la evolución histórica del *servus currens*, Schild (1917, pp. 56-62) afirma que los griegos inventan y utilizan esta escena, pero limitando su comicidad para evitar interferir en el eficiente desarrollo de la trama. En este sentido, el motivo ha sido objeto de debate entre los críticos, parte de los cuales consideran que la función más importante es la de sumar comicidad y desatar la risa de los espectadores.¹³ De hecho, Weismann (1911, p. 44) así lo expresa: *Praeterquam quod hac persona optime utitur ad actionem bene continuandam id maxime spectat, ut per eam spectatorum risum captet.* Para otros, en cambio, la función va más allá, pues permite el desarrollo de la acción y aumenta el suspenso de la audiencia. De acuerdo con Sánchez Cristóbal (1989), el *servus currens*, el tipo más llamativo dentro del *servus* narrativo, se caracteriza por cumplir tres funciones: a) producir un cambio en la acción; b) crear suspenso retardando la comunicación del mensaje al no reconocer al destinatario; c) crear humor a partir de sus improperios y del contraste entre la importancia del mensaje y el retraso en comunicarlo. Csapo (1987, p. 399 ss.), por su parte, sostiene que el atractivo de esta rutina no radica solo en el hecho de ser un conveniente sintagma de la estructura narrativa sino en el de ser una pieza en sí misma para el desarrollo humorístico. Según Marshall (2006, p.193) las rutinas cómicas como la del *servus currens* “operate alongside narrative, which is to say that they often do not materially advance the story, and at times can be seen to delay the revelation of information. That is part of their fun.”

El *servus currens* se presenta como una escena típica en las comedias de Plauto y Terencio.¹⁴ Con todo, este motivo puede asumir distintas particularidades según los autores. Mientras el sarsinate expande estas escenas en estado embrionario y las lleva a su madurez¹⁵ sin preocuparse demasiado por la economía narrativa, Terencio, según ciertos críticos,¹⁶ se limita a reproducir lo que aparece en sus modelos griegos¹⁷ habida cuenta de su poca inclinación al efecto cómico y los pocos *servi currentes* que figuran en sus piezas aparecen tan atenuados que casi no se los reconoce como tales.¹⁸ En nuestra opinión, el africano efectivamente se vale de una tradición, de una “stock scene or highly conventionalized sequence of action” (CSAPO,

¹⁰ El esclavo, en palabras de Lowe (2009, p. 225), “proceeds to perform his business”.

¹¹ En Donato (*De com.*7.6) leemos: *servi comici amictu exiguo teguntur.*

¹² Acerca de la vestimenta de los esclavos, cf. Beare (1949).

¹³ Cf. Duckworth (1936, p. 93).

¹⁴ Cf. Duckworth (1936, p. 93).

¹⁵ Esta situación se confirma cuando se descubre el papiro de Bodmer que contiene la escena del *servus currens* en *Dyscolus* 81 ss.

¹⁶ Cf. Csapo (1987, p. 400).

¹⁷ De acuerdo con Lowe (2009, p. 232), “Terence provides no evidence for the existence of a Greek running-slave convention. One cannot infer from the Latin plays examples of the convention in Terence’s Greek models”.

¹⁸ Cf. Sánchez Cristóbal (1989).

1993, p. 42), pero sometida a un proceso de transformación,¹⁹ reinención²⁰ y sutiles variaciones²¹ que redefinen la experiencia cómica.

Terencio hace referencia al *servus currens* como un motivo tradicional en los prólogos de dos de sus comedias. La primera ocurrencia se encuentra en *Heautontimorumenos*:

Adeste aequo animo; date potestatem mihi
statariam agere ut liceat per silentium;
ne semper servo' currens, iratus senex,
edax parasitu', sycophanta autem impudens,
avaru' leno, assidue agendi sint mihi,
clamore summo, cum labore maxumo.²² (vv. 37-42)²³

En este pasaje el africano se refiere a la posibilidad de poner en escena una *fabula stataria* y al mismo tiempo ofrece un listado, pero no de máscaras, sino más bien de las rutinas más atractivas que caracterizan a diferentes *personae* cómicas (la mayoría ausentes de esta comedia), entre las que se ubica la secuencia del *servus currens*.

Los vv. 35-41 de *Eunuchus*:

Quod si personis isdem huic uti non licet:
qui mage licet currentem servom scribere,
bonas matronas facere, meretrices malas,
parasitum edacem, gloriosum militem,
puerum supponi, falli per servom senem,
amare odisse suspicari? Denique
nullum iam dictum quod non dictum sit prius.²⁴

ponen en evidencia lo que los espectadores romanos esperaban ver cuando la comedia *palliata* se llevaba a escena,²⁵ es decir, roles y escenas típicas que figuran en otras comedias y forman parte de la tradición. Pero al mismo tiempo este pasaje sugiere un aspecto importante de la técnica terenciana que, conforme señala Barsby en su edición (1999, p.88), consiste en “to play on the audience's expectations by offering subtle variations on the stock characters and situations.”

¹⁹ Amerasinghe (1950) intenta demostrar que “there was one convention against, above all others, Terence consistently rebelled, namely, the convention of the slave who manages the action”.

²⁰ El término le pertenece a Rothaus Caston (2014, p. 42), quien afirma que Terencio “raises repeatedly the possibility of reinvention as a solution”. La reinención se da en el plano de los caracteres y rutinas, que apuntan explícitamente a su propia transformación, asegurando su autonomía y su individualidad.

²¹ Cf. Lowe (2009, p. 234). El motivo no siempre se verifica en la *persona* del *servus*, sino en la del *parasitus*. Asimismo, no siempre se trata de una máscara masculina, a menudo nos encontramos con una *ancilla* como Pitias en *Eunuchus*. Sin embargo, las ocurrencias masculinas son las más frecuentes.

²² Los pasajes citados siguen la edición de Kauer-Lindsay (1958) y las traducciones son propias.

²³ “Asistan a la representación con ánimo imparcial, denme la chance de que pueda poner en escena una comedia sosegada sin interrupción para que no siempre tenga que representar un esclavo que corre, un anciano enfurecido, un parásito voraz, un impostor desvergonzado, un lenón avaro con enorme clamor y máximo esfuerzo.”

²⁴ “Pero si no se le permite utilizar las mismas máscaras, ¿de qué otro modo se le va a permitir componer un esclavo que corre, representar matronas buenas, prostitutas malas, un parásito glotón, un soldado fanfarrón, que se sustituya un niño, que un anciano sea engañado por un esclavo, amar, odiar, sospechar? En fin, ya nada puede ser dicho que no haya sido dicho antes.”

²⁵ Cf. Bureau-Nicolas (2015, p. 33).

Detengámonos ahora en el análisis de la secuencia en cada una de las comedias. Para ello cabe señalar que el orden de las piezas sigue la cronología generalmente aceptada²⁶ aunque, como destaca Brown en su edición (2006, pp. x-xi), “they are not entirely consistent, and their reliability has been questioned.”

En *Andria* la secuencia del *servus currens* se desarrolla en el acto 2. 2 (338 ss.) y está a cargo de Davo, el *servus*, Carino y Pánfilo, los *adulescentes*. Dentro de la comedia el esclavo cumple varias funciones,²⁷ entre las cuales se destaca la de informar sobre la acción dramática, ya que es quien al comienzo de la obra completa la información que ha dado el anciano. En la escena que nos ocupa llega desde el foro trayendo un mensaje para Pánfilo. El asunto es encontrarlo como él mismo se pregunta: DA. Di boni, boni quid porto? Sed ubi inveniam Pamphilum /ut metum in quo nunc est adimam atque expleam animum gaudio? (vv. 338-339).²⁸ Pánfilo y Carino están en escena sin entender muy bien a qué se debe la alegría del *servus* que, haciendo honor a uno de los módulos posibles de esta secuencia, no los ve (CH. laetus est nescioquid. PA. nil est: nondum haec rescivit mala /DA. quem ego nunc credo, si iam audierit sibi paratas nuptias. /CH. audin tu illum? (vv. 340-342).²⁹ Después de preguntarse insistentemente dónde ubicar a su amo (DA. sed ubi quaeram? quo nunc primum intendam?, v. 343),³⁰ Davo decide marcharse (habeo, v. 344), pero Pánfilo lo llama (PA. Dave, ades resiste, v. 344).³¹ Al reconocer que es Pánfilo a quien está buscando (DA. Quis homost, qui me...? O Pamphile/ te ipsum quaero, vv. 344-345),³² intenta transmitir el mensaje de que la boda que se prepara no es verdadera.³³ Sin embargo, desde este momento es interrumpido en varias ocasiones, pues ninguno de los jovencitos escucha lo que él sabe y tiene para decir. A partir del v. 353 el esclavo explica cómo sabe lo que sabe:

tuo' pater modo me prehendit: ait tibi uxorem dare
 hodie, item alia multa quae nunc non est narrandi locus.
 continuo ad te properans percurro ad forum ut dicam haec tibi.
 ubi te non invenio ibi escendo in quendam excelsum locum,
 circumspicio: nusquam. forte ibi huius video Byrriam;
 rogo: negat vidisse. mihi molestum; quid agam cogito.
 redeunti interea ex ipsa re mi incidit suspicio "hem
 paullulum opsoni; ipsu' tristis; de inproviso nuptiae:

²⁶ *Andria* (166 a.C), *Hecyra* (165), *Heautontimorumenos* (163), *Eunuchus* (161), *Phormio* (161), *Adelphoe* (160) y *Hecyra* (segunda y tercera representación).

²⁷ Davo cumple la función de describir a algunos de los personajes: ayuda a mostrar la debilidad de carácter de Carino, contraponiendo así las figuras de cada uno de los jóvenes de la comedia, y nos deja ver la impotencia e ineficacia del esclavo de aquél, Birria, quien resulta incapaz de llevar a buen término las directivas que su joven amo le ha dado, actuando en este sentido como el par opuesto de Davo. En cuanto a la función cómica, la lleva adelante moderadamente, como es característico de las comedias terencianas, donde los elementos bufonescos a los que la comedia romana nos tenía acostumbrados desaparecen y la condición moral de los personajes se eleva. Cumple con esta función mediante sus locuaces intervenciones y la puesta en ridículo del resto de los personajes. Otra situación típicamente cómica en la comedia romana es aquella en que los esclavos muestran su temor al castigo. Davo lo hace en algunas ocasiones, especialmente al final de la pieza, pero de manera moderada. Su accionar impulsa el desarrollo de la acción dramática y origina un efecto cómico, de manera que se puede decir que cumple con las funciones principales del esclavo de la comedia romana. Cf. González Vazquez (s.v).

²⁸ “DAVO. Dioses buenos, ¡qué buena noticia traigo! Pero ¿dónde podría encontrar a Pánfilo para quitarle el miedo que tiene ahora y llenarle el alma de alegría?”

²⁹ “CARINO. Está muy contento, no sé por qué. PÁNFILO. No es nada, aún no se enteró de nuestras desgracias. DAVO. (Aparte) Creo que ahora, si es que ya oyó que su boda está lista... CARINO. ¿Lo oís?”

³⁰ “DAVO. Pero ¿dónde podré encontrarlo? ¿Hacia dónde me dirigiré ahora?”

³¹ “PÁNFILO. Davo, veni acá para, esperá.”

³² “DAVO. Quién es el que... ah! ¡Pánfilo, a vos mismo te estaba buscando!”

³³ En todos los casos la secuencia está asociada a una situación crítica de la trama: la revelación de un engaño, la concreción de un equívoco o el descubrimiento de un dato importante.

non cohaerent." (An. 353-361)³⁴

Conviene señalar que la explicación del esclavo de cómo sabe lo que sabe resulta, en realidad, la descripción de su propia secuencia. En efecto, nótese, por un lado, la ocurrencia del participio presente *properans* (v.355) y del modificado verbal *percurro* (v. 355) y, por otro, la imagen del esclavo yendo y viniendo. Ahora bien, hay que destacar que el acto de correr no figura en escena sino que es relatado por el propio Davo. Esto no significa que la secuencia pierda comicidad. Por el contrario, la comicidad se acrecienta, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de un procedimiento que pone a prueba la habilidad performativa del *servus* como *actor*³⁵ para realzar la parodia de sí mismo a través del relato, parodia que, sin duda, evoca la gestualidad propia de esta *persona* presente en la memoria de los espectadores.

Según es posible observar en *Andria*, Terencio rescata solo tres módulos, quizás los más tradicionales – el no reconocimiento del destinatario del mensaje, el mensaje, la interrupción - pero reducidos al mínimo. Sin embargo, lo más llamativo de esta escena no se relaciona con este uso minimalista de la convención, sino con la introducción de la carrera relatada como variante.

En *Phormio* Terencio despliega la secuencia del *servus currens* en los actos 1.4 y 5.6. En el primer caso la escena en cuestión (vv. 179-194) está a cargo de los *adulescentes* Fedria y Antifonte y del esclavo Geta.³⁶ Generalmente, el arribo del esclavo está anticipado por técnicas de preparación y anuncio. El anuncio cumple, básicamente, la función de direccionar la atención del público. En este caso es Antifonte quien en 1.3. (v. 177) anticipa que Geta es un *servus currens* (sed quid hoc est? Videon ego Getam currentem huc advenire?),³⁷ a la manera de un dispositivo metateatral³⁸ que hace referencia a una escena convencional. Efectivamente, en el

³⁴ “Tu padre hace un instante me llamó aparte y me dijo que te casabas hoy y otras muchas cosas que no es momento de referir ahora. Enseguida apurándome corro hacia vos al mercado para decírtelas. Como no te encuentro subo a un sitio elevado, miro a mi alrededor y no aparecés por ningún lado. Por casualidad veo allí a Birria, el de Carino; le pregunto por vos y me dice que no te vio. Me enojo y pienso qué voy a hacer. Mientras tanto, al volver, me surge una sospecha a partir de los hechos: ‘poco gasto para la fiesta, el propio padre triste, la boda de improviso, las cosas no encajan’.”

³⁵ El término *actor* remite a la función de actuar o representar (*agere*) una *persona* codificada. Es una figura lúdica, anónima, sin identidad que hace variar o no el código de la *persona* que debe actuar. En este caso, comentar el juego de Davo, no implica reconstruir la *performance* de un *histrion* físicamente presente en escena sino la puesta en juego de las convenciones. Cf. Faure Ribreau (2012, pp. 353-354).

³⁶ Geta es el esclavo al servicio de Demifón. Derivado de un gentilicio griego, su nombre caracteriza al esclavo por su origen extranjero. Aunque se presenta temeroso y duda respecto de qué hacer, instruye a Fedria, sobrino de Demifón, para que salga en defensa de su primo, y finalmente él mismo participa en esa defensa. Sin embargo, esta acción fracasa en su intento de calmar al padre de Antifonte, quien no desiste de su idea de anular la boda de los jóvenes. Existe un contraste entre la actitud decidida y confiada de Formión frente a la temerosa y dubitativa de Geta, que también muestra reparos frente a la posibilidad de engañar nuevamente a Demifón y a su hermano Cremes para sacarles el dinero que Fedria necesita para comprar a su amante, una tañedora de lira en poder de un lenón. Aunque el esclavo finalmente accede a ayudar al joven, le pide nuevamente ayuda al parásito para conseguir el dinero. Una vez más da cuenta de su carácter pusilánime cuando duda por el hecho de que la solución hallada – fingir que el dinero de los ancianos es para que Formión se case con Fania, cuando en realidad es para la cortesana amante de Fedria – es momentánea y no resuelve ambos conflictos. Por último, el esclavo tiene a su cargo narrar a Antifonte y a Formión el reconocimiento de Fania como hija de Cremes y el consentimiento de este último y de Demifón para que el matrimonio siga en pie. Cf. González Vázquez (s.v.).

³⁷ “Pero ¿qué es esto? ¿Veo a Geta, que viene corriendo hacia acá?”

³⁸ El metateatro, término y concepto ampliamente debatido, se define, según Slater (1985, pp.13-15; 103-149), como “theatrically self-conscious theater”. Vincent (2013, p. 83) utiliza el término metateatro para hacer referencia a “character’s recognition of the dramatic artifice”. Cf. también Moore (1998, pp. 3-5) y Moodie (2009, pp. 146, 165 n.8, 11). De acuerdo con Wilson -Taplin (1993), el metateatro, que distancia a la audiencia del mundo ficcional de la comedia y le recuerda su rol de espectador, puede operar o ser detectado en diferentes niveles, grados o intensidad, por lo cual algunas marcas resultan más metateatrales que otras. Así, pues, es posible encontrar

v. 179 el esclavo que trae muy malas noticias para su amo asume su rol y aparece en aparte, mientras en escena se encuentran Antifonte y Fedria:

GE. Nullus es, Geta, nisi iam aliquod tibi consilium celere reperis,
ita nunc inparatum subito tanta te inpendent mala;
quae neque uti devitem scio neque quo modo me inde extraham,
quae si non astu providentur me aut erum pessum dabunt;
nam non potest celari nostra diutius iam audacia.

AN. quid illic commotus venit?

GE. tum temporis mihi punctum ad hanc rem est: erus adest. AN. quid illuc malist?

GE. quod quom audierit, quod eiu' remedium inveniam iracundiae?

loquarne? incendam; taceam? instigem; purgem me? laterem lavem.³⁹

heu me miserum! quom mihi paveo, tum Antipho me excruciat animi:

ei(u)s me miseret, ei nunc timeo, is nunc me retinet: nam absque eo esset,

recte ego mihi vidissem et senis essem ultus iracundiam:

aliquid convasassem atque hinc me conicerem protinam in pedes.

AN. quam hic fugam aut furtum parat?

GE. sed ubi Antiphonem reperiam, aut qua quaerere insistam via?

PH. te nominat. AN. nescioquod magnum hoc nuntio exspecto malum. PH. ah

sanus es? GE. domum ire pergam: ibi plurimumst.

PH. revocemus hominem. AN. sta ilico. GE. hem

sati' pro imperio, quisquis es. AN. Geta. GE. ipsest quem volui obviam.

AN. cedo quid portas, obsecro? atque id, si potes, verbo expedi.

GE. faciam. AN. eloquere. GE. modo apud portum... AN. meumne? GE. intellexti. AN. occidi.

(Ph. 179-198)⁴⁰

Algunos críticos consideran que el discurso de Geta presenta rasgos más cercanos al monólogo deliberativo que al discurso del *servus currens*. Sin embargo, los comentarios del

distintos mecanismos o dispositivos metateatrales, tales como las referencias a la escena y a las convenciones, la presencia del teatro dentro del teatro, la creación de distintos niveles de ficción dentro de la ficción. Hasta hace unos años la crítica consideraba que en el corpus terenciano el metateatro estaba relegado a los prólogos y a unos pocos pasajes. Sin embargo, en publicaciones recientes se ha subrayado que no solo los personajes del africano son conscientes de sus roles sino que el uso que hacen del metateatro es equivalente a un comentario sobre el género y sus convenciones.

³⁹ La exposición de un diálogo ficticio incrustado en el discurso, con preguntas y respuestas, se denomina en retórica *subiectio*. El orador puede dirigirse a sí mismo la pregunta y contestársela (cf. Lausberg, 1967, §§ 771-772). Terencio lo utiliza en *Eun.* 46-49; 549-552.

⁴⁰ GETA (*Aparte, sin ver a Antifonte y a Fedria.*) Estás muerto, Geta, si rápidamente no encontrás ya algún plan para vos, así ahora de repente tantos males te pesan, desprevenido; y no sé ni cómo evitarlos ni de qué modo me apartaré de allí, si no se prevén las cosas con astucia, nos arruinarán a mí o a mi amo; porque ya no se puede ocultar nuestra audacia por mucho tiempo. ANTIFONTE (*A Fedria.*) ¿Por qué aquel viene tan agitado? GETA. Además, para este asunto tengo muy poco tiempo: mi amo está aquí. ANTIFONTE. ¿Qué es esta desgracia? GETA. Cuando se entere, ¿qué remedio encontraré para su ira? ¿Hablarle? Lo irritaría. ¿Callarme? Lo provocaría. ¿Disculparme? Esfuerzo inútil. ¡Ay, pobre de mí! Por un lado, temo por mí; por otro, Antifonte me tortura el corazón, me compadezco de él, ahora temo por él, ahora me frena él; porque si no fuera por él, yo vería por mí atentamente y me vengaría de la cólera del viejo: embolsaría algo y saldría corriendo de aquí sin parar. ANTIFONTE. (*A Fedria.*) ¿Qué huida o qué robo está preparando? GETA. Pero ¿dónde puedo encontrar a Antifonte o por dónde puedo ir a buscarlo? FEDRIA. (*A Antifonte.*) Te nombra. ANTIFONTE. No sé qué terrible desgracia intuyo con esta noticia. FEDRIA. ¡Bah! ¿Estás en tu sano juicio? GETA. Iré a casa, allí está la mayor parte de las veces. FEDRIA. Llamémoslo. ANTIFONTE. Alto ahí. GETA. (*Sin verlo.*) ¡Eh! Demasiado autoritario, quienquiera que seas. ANTIFONTE. ¡Geta! GETA. El mismo al que quería encontrar. ANTIFONTE. Decinos, por favor, ¿qué te traés? Si podés, decímelo en una sola palabra. GETA. Lo haré. ANTIFONTE. Hablá. GETA. Hace un momento en el puerto... ANTIFONTE. ¿Mí padre? GETA. Has comprendido. ANTIFONTE. Estoy muerto.

esclavo acerca de la desesperanza frente a su situación son propios del discurso del *servus currens* pues el humor se activa por medio de la locuacidad del esclavo y la necesidad de transmitir el mensaje lo más rápido posible.⁴¹ Geta llega apresurado y los *adulescentes* en escena están cerca, pero él no los ve, lo cual permite poner en marcha el módulo de la detención, típico en esta secuencia. El esclavo está a punto de marcharse a buscar a su amo, cuando este lo detiene. En principio, Geta no lo reconoce, pero luego se da cuenta de que se trata de Antifonte, quien le pregunta por las noticias que trae. Geta le notifica la llegada de su padre. En el acto 5.6 lo vemos nuevamente en acción, corre muy excitado desde la casa de Demifón y entra en escena sin ver a Antifonte y al parásito Formión:

GE.O Fortuna, o Fors Fortuna, quantis commoditatibus,
 quam subito meo ero Antiphoni ope vostra hunc onerastis diem!
 AN. quidnam hic sibi volt? GE. nosque amicos ei(u)s exonerastis metu!
 sed ego nunc mihi cesso qui non umerum hunc onero pallio
 atque hominem propero invenire, ut haec quae contigerint sciat.
 AN. num tu intellegi' quid hic narret? PH. num tu? AN. nil. PH. tantundem ego.
 GE. ad lenonem hinc ire pergam: ibi nunc sunt. AN. heus Geta! GE. em tibi:
 num mirum aut novomst revocari, cursum quom institeris? AN. Geta.
 GE. pergit hercle. numquam tu odio t<uo> me vinces. AN. non manes?
 GE. vapula. An. id quidem tibi iam fiet nisi resisti'. verbero.
 GE. familiariorum oportet esse hunc: minitatur malum.
 sed isne est quem quaero an non? ipsust, congregere actutum. AN. quid est? (*Ph.* 841-852)⁴²

Es de notar que en este pasaje se incorpora el módulo del manto recogido,⁴³ indumentaria distintiva del *servus currens* y su performance.⁴⁴ El esclavo menciona la necesidad de salir pronto a buscar a su amo para darle el mensaje. Sin reconocer que es justamente Antifonte quien lo saluda, *salutatio* que por lo tanto rechaza, ironiza la convención al poner el acento en el hecho de que cada vez que inicia su marcha no puede avanzar porque es vuelto a llamar, según indica la ocurrencia del modificado verbal (*revocari*, v. 848). Geta decide entonces no detenerse, pero finalmente reconoce a su amo y le comunica el mensaje. Cabe subrayar que Terencio juega con el código y los módulos que integran la secuencia dado que, mientras en 1.4. (v. 179) el *servus* entra corriendo a escena para comunicarle a su amo malas noticias, en esta planea ir a casa de Dorión para transmitir buenas nuevas, esto es, una conversación secreta entre Demifón y Cremes (vv. 841-883) en la que se descubre que Cremes

⁴¹ Estos comentarios también figuran en *Adelphoe* 299 ss.

⁴² "GETA.(*Sin ver a Antifonte y Formión.*)¡Oh Fortuna! ¡Oh afortunada Fortuna! ¡Con cuántas bondades, cuán súbitamente colmaron a mi amo Antifonte con su ayuda en el día de hoy...

ANTIFONTE.¿Y este qué quiere? GETA... y nos liberaron a nosotros, sus amigos, del miedo! Pero me demoro al no cargarme el palio en el hombro y apurarme para encontrar a este hombre, para que sepa lo que ocurrió. ANTIFONTE. (*Dirigiéndose a Formión.*). ¿Vos entendés lo que dice este? FORMIÓN. ¿Y vos? ANTIFONTE. Nada. FORMIÓN. Yo, otro tanto. GETA. Me voy para la casa del lenón, ahora están allí. (*Empieza a irse.*). ANTIFONTE. ¡Ey, Geta! GETA. Ahí tenés. ¿Me voy a asombrar o me voy a extrañar de que se me haga volver, una vez que emprendí mi camino con rapidez? ANTIFONTE. ¡Geta! GETA. Insiste, por Hércules. Jamás me vencerás con tu fastidio. ANTIFONTE. ¿No vas a detenerte? GETA. Morite. ANTIFONTE. Eso mismo es lo que te pasará a vos, si no te quedás quieto, carne de látigo. GETA. Este debe ser de mucha confianza: me amenaza con un castigo. Pero, ¿es este el que estoy buscando o no? (*Reconociendo a Antifonte.*). Es él en persona. (*A Antifonte.*) Acercate inmediatamente. ANTIFONTE.¿Qué pasa?'"

⁴³ Acerca de la iconografía teatral provista por los textos y las piezas materiales en relación a la *performance*, cf. Csapo (1993).

⁴⁴ Csapo (1993) aporta una amplia variedad de mosaicos y gemas en los que se puede observar la figura del esclavo con el palio recogido sobre los hombros.

es el padre de Fania, la esposa de Antifonte (patruo' tuos est pater inventu' Phanio uxori tuae, v. 872),⁴⁵ por lo cual ambos deciden darle permiso al *adulescens* para que se quede con su enamorada (ait uterque tibi potestatem eius adhibendae dari. /denique ego sum missu' te ut requirerem atque adducerem, vv. 880-881).⁴⁶

En esta comedia la secuencia del *servus currens* que funciona como motivo introductorio a un diálogo cuasi-farsesco con otros personajes se desarrolla y se completa a través de dos escenas, lo cual permite reunir una mayor cantidad de módulos (la carrera, la interrupción, el manto, el rechazo de la *salutatio*, el reconocimiento y el mensaje) y confirmar de este modo el carácter combinatorio del conjunto y sus partes.

En *Adelphoe* la escena 2 del acto 3 está en manos de Geta, el *servus*, Sóstrata, la matrona y Cántara, la nodriza:

GE. Nunc illud est quom, si omnia omnes sua consilia conferant
atque huic malo salutem quaerant, auxili nil adferant,
quod mihi que erae que filiae que erili. vae misero mihi!
tot res repente circumvallant se unde emergi non potest:
vis egestas iniustitia solitudo infamia.
hoccin saeclum! o scelera, o genera sacrilega, o hominem inpium!
SO.me miseram, quidnam est quod sic video timidum et properantem Getam?
GE.quem neque fides neque ius iusiurandum neque illum misericordia
repressit neque reflexit neque quod partus instabat prope
quod miserae indigne per vim vitium obtulerat. SO.non intellego
satius quae loquitur.CA.propius obsecro accedamu', Sostrata. GE.ah
me miserum, vix sum compos animi, ita ardeo iracundia.
nil est quod malim quam illam totam familiam dari mi obviam,
ut ego iram hanc in eos evomam omnem, dum aegritudo haec est recens.
satis mihi id habeam supplici dum illos ulciscar modo.
seni animam primum exstinguerem ipsi qui illud produxit scelus;
tum autem Syrum impulsorem, vah, quibus illum lacerarem modis!
sublime[m] medium primum arriperem et capite in terra statuerem,
ut cerebro dispergat viam;
adulescenti ipsi eriperem oculos, post haec praecipitem darem;
ceteros ruerem agerem raperem tunderem et prosternerem.
sed cesso eram hoc malo in pertiri prope? SO.revocemus: Geta. GE.hem
quisqui's, sine me. SO.ego sum Sostrata. GE.ubi east? te ipsam quaerito. (*Ad.299-321*)⁴⁷

⁴⁵ "Se descubrió que tu tío es el padre de tu esposa, Fania."

⁴⁶ "Ambos dijeron que te darían permiso para quedarte con ella. Finalmente, me enviaron para que te buscara y te llevara allá".

⁴⁷ "GETA (*Hablando solo.*) Ahora es cuando, aunque todos nos ofrecieran todos sus consejos y buscaran una solución a esta desgracia que a mí y a mi ama y a la hija de mi ama nos sucede, no nos prestarían ninguna ayuda. ¡Ay, desdichado de mí! Nos rodean de repente tantas cosas de las que no es posible evadirse: la violencia, la pobreza, la injusticia, el abandono, la infamia. ¡Oh siglos! ¡Oh crímenes, oh sacrílegas estirpes, oh persona impía...! SÓSTRATA (*Aparte.*) Desgraciada de mí, pues ¿qué pasa que veo a Geta tan preocupado y apurado? GETA. (*Continúa hablando solo.*) ...a quien ni la buena fe, ni el juramento, ni la compasión contuvieron y doblegaron, ni siquiera la proximidad del parto inminente de aquella desgraciada a la que indignamente había violado. SÓSTRATA. No entiendo bien lo que dice. CÁNTARA. Por favor, acerquémonos un poco más, Sóstrata. GETA. (*Continúa hablando solo.*) ¡Ay, desdichado de mí! Apenas puedo contenerme; así ardo por la ira. Nada preferiría más que encontrarme cara a cara con toda aquella familia, para vomitarles toda mi ira, mientras está fresco mi disgusto. Me bastaría este castigo, hasta que, por lo menos, pueda vengarme de ellos: en primer lugar, mataría al anciano mismo, que crió a aquel criminal; luego a Siro, por ser su instigador, ¡ah, en cuántos pedazos lo destrozaría! Primero lo

Como ya se dijo, la llegada del esclavo es anticipada por técnicas de preparación y anuncio. En este caso, se trata de la técnica *lupus in fabula*, por medio de la que se alude a alguien que está ausente y luego aparece en escena, según se lee en el v. 291: SO. miseram me, neminem habeo (solae sumu' ; Geta autem hic non adest).⁴⁸

La condición de *servus currens* que asume el esclavo está mencionada por la propia matrona cuando dice *properantem Getam* (v. 305), lo cual se presenta nuevamente como un dispositivo metateatral que refiere a la secuencia.

Del mismo modo que en las restantes escenas analizadas, Geta, el *servus currens* más colorido en opinión de Goldberg (1986), pronuncia su monólogo sin ver a los demás personajes, quienes tampoco entienden lo que dice, tal como suele suceder, y después decide ir súbitamente a contarle a su ama lo que sabe. Su función dramática apunta a producir un cambio en la acción por la importancia de su comunicado: Geta le cuenta a Sóstrata que Esquino ha robado una cortesana de la casa de un lenón, creyendo equivocadamente que ésta es su amante. Esto causa la desesperación de su ama, porque implica que el joven ya no le es fiel a su hija Pánfila, a quien violó hace un tiempo y está a punto de dar a luz.⁴⁹ Se introduce entonces el módulo del llamado del destinatario del mensaje, en este caso Sóstrata, a quien en principio Geta no reconoce. En cuanto a las restantes unidades, no hay referencias ni al manto ni a la *salutatio* ni a la fatiga. Sin embargo, lo más notable de la secuencia está vinculado con el monólogo. En general, el *servus currens* suele insultar y amenazar a los transeúntes que se interponen en su camino. El discurso de Geta es un ejemplo palmario de cómo Terencio manipula el código y transfiere la agresión típica de la rutina a una situación específica: atacar a aquellos que el esclavo considera responsables de las malas noticias que trae. Así, pues, Geta desea que Mición y toda su familia salgan a su encuentro “so that he could realize the violence of the customary threats.” (CSAPO, 1987, p. 401).⁵⁰ En este caso, nos enfrentamos al reverso del motivo, ya que se trata de una transformación irónica de la convención. Dicha transformación revela la aspiración por parte del autor de explotar el conocimiento y expectación de la audiencia en cuanto a una secuencia codificada que se convierte en el blanco de sutiles variaciones.

Analizaremos finalmente la secuencia del *servus currens* en *Hecyra* liderada por la figura de Parmenón. Cabe destacar que la crítica en general no incluye a este esclavo dentro de la lista de los *servi currentes*, quizá porque ha prevalecido la idea de que su tratamiento apunta a demostrar su condición de innecesario. La función de Parmenón es meramente expositiva y al comienzo de la comedia se apoya en los personajes protáticos de las dos meretrices, Filotis y Sira, para ponernos en antecedentes de la comedia. Este esclavo se caracteriza por ser curioso e incapaz de permanecer callado. El mismo reconoce su defecto y se describe como charlatán. Es el único que sabe que Pánfilo ha interrumpido su trato con la cortesana Báquide y no ha tenido relaciones conyugales con su esposa Filomena. Dadas sus características, Terencio lo excluye del escenario y su ausencia posibilitará el desarrollo de la trama. Cuando Pánfilo se entera de que su esposa está de parto, decide mantener al margen a su esclavo porque su cercanía resulta peligrosa. Por ello, el *adulescens* le ordena entonces correr al encuentro del resto de los

levantaría por la cintura y lo arrojaría al suelo de cabeza, para que su cerebro se desparramara por la calle; al joven mismo le arrancaría los ojos, después lo tiraría de cabeza; a los otros, los empujaría, los perseguiría, los arrastraría, los golpearía y los dejaría tirados. Pero ¿por qué demoro en comunicar de inmediato esta desgracia a mi ama? SÓSTRATA. Llamémoslo. ¡Geta! GETA Eh... Quienquiera que seas, dejame. SÓSTRATA. Soy Sóstrata. GETA. ¿Dónde está? (*Viendo a Sóstrata.*) A vos precisamente te estoy buscando.”

⁴⁸ “SÓSTRATA. ¡Desgraciada de mí! No tengo a nadie (estamos solas, pues tampoco Geta está aquí).”

⁴⁹ En opinión de Duckworth (1936, p. 102), salvo en el caso de *Phormio* (179 ss.), el anuncio del *servus currens* terenciano no produce sorpresa porque la audiencia conoce lo que el esclavo viene a relatar.

⁵⁰ Según Sánchez Cristóbal (1989, p. 44), Geta “es el más cómico, pero no por un rasgo típico del *servus currens* sino por los castigos que dice querer aplicar a Esquino y a Mición”.

esclavos y buscar el equipaje que ha traído de su viaje a Imbros. Estas órdenes sorprenden al *servus*, sobre todo porque los otros compañeros de esclavitud conocen el camino de regreso:

PAM. Tu, pueris, curre, Parmeno, obviam atque eis onera adiuta.

PAR. Quid? Non sciunt ipsi viam domum qua veniant? (*Hec.*359-360)⁵¹

A partir de estos versos y hasta el final de la comedia Parmenón va a recibir órdenes de correr para llevar a cabo misiones urgentes y no tan urgentes. Quiere decir que, por razones dramáticas, Terencio va a explotar la secuencia del *servus currens* a partir de la cual el esclavo saldrá de la escena. Esto implica variar el código, pues normalmente el esclavo corre en escena para llevar un mensaje.⁵²

Ni bien Parmenón regresa con los esclavos, Pánfilo vuelve a ordenarle que vaya a la ciudadela:

PAM. in arcem transcurso opus est. PAR. quoi homini? PAM. tibi.

PAR. in arcem? quid eo? PAM. Callidemidem hospitem

Myconium, qui mecum una vectust, conveni.

PAR. perii. vovisse hunc dicam, si salvos domum

redisset umquam, ut me ambulando rumperet.

PAM. quid cessas? PAR. quid vis dicam? an conveniam modo?

pam. immo 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:

magnum rubicundum' crispum' crassum' caesium

cadaverosa facie. PAR. di illum perduint!

quid si non veniet? maneamne usque ad vesperum?

PAM. maneto: curre. PAR. non queo: ita defessum' sum. (*Hec.* 431-443)⁵³

Según ya hemos señalado, la secuencia típica del *servus currens* combina una serie de módulos: la carrera, el palio sobre los hombros, el monólogo, el mensaje, la fatiga, entre otros. En la escena 3.4. dicha secuencia sufre transformaciones pues, como es de notar, está compuesta solo por tres módulos: la carrera, el mensaje y la fatiga.⁵⁴ En este sentido, Faure Ribreau (2012, p. 199) afirma: “les modules et scènes conventionnels permettent plusieurs types de variations, mais toutes sont liées au fonctionnement de la persona.”

⁵¹ “PÁNFILO. Corré, Parmenón, al encuentro de los esclavos y ayúdalos con el equipaje. PARMENÓN. ¿Qué? ¿No saben el camino para volver a casa?”

⁵² Entre los *servi currentes* terencianos Sánchez Cristóbal (1989, p. 44) menciona a Geta (*Phormio, Adelphoe*) y Davos (*Andria*), pero no hace referencia a Parmenón.

⁵³ “PÁNFILO. Es necesario ir corriendo a la ciudad. PARMENÓN. ¿Quién va a ir? PÁNFILO. Vos. PARMENÓN. ¿A la ciudad? ¿Ir para qué? PÁNFILO. A encontrarte con Calidémides, mi huésped de Míconos, el que hizo la travesía conmigo. PARMENÓN (*aparte*). ¡Estoy muerto! Diría que este hizo una promesa: reventarme yendo y viniendo, si alguna vez él volvía a casa sano y salvo. PÁNFILO. ¿Qué estás esperando? PARMENÓN. ¿Qué quieres que le diga? ¿O solo voy a su encuentro? PÁNFILO. No, que no puedo encontrarme hoy con él como había concertado, para que no me espere en balde. ¡Volá! PARMENÓN. Pero no conozco la cara del fulano. PÁNFILO. Bueno, haré que lo conozcas: grande, rojizo, crespo, gordo, ojos azules, rostro cadavérico. PARMENÓN. ¡Que los dioses lo destruyan! ¿Y qué si no viene? ¿Me quedo hasta el anochecer? PÁNFILO. Quedate, corré. PARMENÓN. No puedo, estoy muy cansado.”

⁵⁴ La fatiga es uno de los módulos que retrasa la entrega del mensaje.

Después de invertir el clásico módulo del esclavo que entra corriendo a escena, Parmenón regresa de su corrida a la ciudadela para pronunciar su monólogo de entrada (5.3):

PAR. Edepol ne meam erus esse operam deputat parvi preti,
qui ob rem nullam misit frustra ubi totum desedi diem,
Myconium hospitem dum exspecto in arce Callidemidem
itaque ineptus hodie dum illi sedeo, ut quisque venerat,
accedebam: "adulescens, dicdum quaeso mi, es tu Myconius?"
"non sum." "at Callidemides?" "non." "hospitem ecquem Pamphilum
hic habes?" omnes negabant: neque eum quemquam esse arbitror.
denique hercle iam pudebat: abii. sed quid Bacchidem
ab nostro adfine exeuntem video? quid huic hic est rei? (*Hec.799-807*)⁵⁵

Nótese que el esclavo se queja de que su amo no estima sus servicios. Se siente molesto y es consciente de que no ha entregado su mensaje, porque el huésped de Pánfilo no existe, es un personaje ficticio, una caricatura, una invención incoherente⁵⁶ que no forma parte del stock de caracteres, lo cual también implica llevar al extremo la variación del código, si tenemos en cuenta que el destinatario del mensaje siempre se encuentra entre los personajes de la comedia.

A continuación, es la propia Báquide la que le da la orden de ir corriendo a ver a Pánfilo, lo que habilita una vez más la secuencia del *servus currens*⁵⁷ integrada aquí solo por dos módulos: la carrera y el mensaje:

BA. Parmeno, opportune te offers: propere curre ad Pamphilum.
PAR. quid eo? BA. dic me orare ut veniat. PAR. ad te? BA. immo ad Philumenam.
PAR. quid rei est? BA. tua quod nil refert percontari desinas.
PAR. nil aliud dicam? BA. etiam: cognosse anulum illum Myrrinam
gnatae suae fuisse quem ipsus olim mi dederat. PAR. scio
tantumne est? BA. tantum: aderit continuo hoc ubi ex te audi<v>erit.
sed cessas? PAR. minime equidem; nam hodie mihi potestas haud datast;
ita cursando atque ambulando totum hunc contrivi diem. (*Hec.808-815*)⁵⁸

⁵⁵ "PARMENÓN. (*solo*). Por Pólux, mi amo valora poco mi trabajo, porque por una tontera me envié inútilmente a estar sentado todo el día en la ciudadela a la espera de Calidémides, su huésped de Míconos. Y así mientras estaba allí sentado como un tonto, cada vez que alguien venía me acercaba: "muchacho, decime, por favor: ¿sos de Míconos? No. ¿Sos Calimédides? No. ¿Tenés aquí algún huésped llamado Pánfilo?" Todos me decían que no y yo creo que el fulano no existe. Por Hércules, al final ya me daba vergüenza; me fui. Pero ¿cómo? Estoy viendo a Báquide salir de la casa de nuestro vecino. ¿Qué la trae por aquí?"

⁵⁶ Cf. Cèbe (1966, p. 119).

⁵⁷ Es de notar pues que esta secuencia provoca la ausencia de Parmenón en un 40% de la obra. Cf. Cabrillana (2000).

⁵⁸ "BÁQUIDE. Parmenón, llegás en el momento oportuno. Corré enseguida a ver a Pánfilo. PARMENÓN. ¿Para qué? BÁQUIDE. Decile que yo le pido que venga. PARMENÓN. ¿A tu casa? BÁQUIDE. No, a la de Filomena. PARMENÓN. ¿Qué pasa? BÁQUIDE. Dejé de preguntar lo que no te importa. PARMENÓN. ¿No voy a decir ninguna otra cosa? BÁQUIDE. Sí, que Mírrina reconoció que era de su hija aquel anillo que él mismo me había dado hace tiempo. PARMENÓN. Entiendo. ¿Nada más? BÁQUIDE. Nada más. Va a venir enseguida cuando te escuche decir esto. Pero te quedás parado... PARMENÓN. No, de ninguna manera, porque hoy no tuve esa posibilidad: me pasé todo este día corriendo y caminando."

Ahora bien, cabe destacar que en la escena siguiente el esclavo tampoco transmite ningún mensaje. Esto supone variar nuevamente uno de los módulos típicos de esta secuencia, en virtud de que es el propio *adulescens* quien, con la intención de corroborar que ha entendido bien, repite el contenido del mensaje que logra cambiarle el ánimo:

PAM. Manedum sodes: timeo ne aliud credam atque aliud nunties.

PAR. Maneo. PAM. Sic te dix[iss]e opinor invenisse Myrrinam

Bacchidem anulum suum habere. PAR. Factum. PAM. eum quem olim ei dedi:

Eaque hoc te mihi nuntiare iussit. itanest factum? PAR.ita, inquam. (*Hec.*844-847)⁵⁹

La variación se da, pues, en el módulo del mensaje: en el primer caso no hay mensaje porque el destinatario no existe y en el segundo el mensaje es referido por el propio *adulescens*. Así, entonces, la secuencia del *servus currens*, prevista según la codificación genérica, logra su máxima transformación no solo por el juego operado en los módulos sino por el hecho de exponer el aspecto ridículo del *currere* que desata el *geloion* frente a la situación absurda de un *servus* obligado a correr para nada.⁶⁰

CONCLUSIONES

De acuerdo con lo señalado oportunamente, en *Eunuchus* Terencio tematiza el problema de “no ser el primero” y se lamenta de que no haya nada nuevo para decir. Es que con frecuencia las convenciones teatrales se naturalizan gracias a la repetición y forman una subestructura inconsciente. Sin embargo, a lo largo de este recorrido por *Andria*, *Phormio*, *Adelphoe* y *Hecyra* hemos asistido a un proceso de transformación creativa de la secuencia cómica del *servus currens* en el que el africano, consciente de trabajar con un género altamente codificado, introduce variaciones. Así, pues, la parodia del propio *servus currens* a través del relato de la carrera, el desdoblamiento de la secuencia en dos escenas, el reverso irónico y la inversión de la convención son los procedimientos que activan y potencian la comicidad de la escena. Tal como afirma Moore (1998, p. 15), la audiencia romana “liked to see old routines executed well, but they appreciated novelty even more.” De ahí que, a menudo, las fugas de originalidad tengan mayor fuerza en un contexto conocido e, incluso, trillado. Terencio lo sabe y por ello no ha hecho otra cosa que jugar y sorprendernos con lo trillado a partir de la reinención y reinterpretación del código genérico.

⁵⁹ “PÁNFILO. Quedate un momento, por favor; tengo miedo de haber creído una cosa y que vos me digas otra. PARMENÓN. Me quedo. PÁNFILO. Si no me equivoco vos dijiste que Mírrina descubrió que Báquide tenía su anillo. PARMENÓN. Tal cual. PÁNFILO. ¿El que le había dado en una ocasión? ¿Y ella misma te ordenó que me lo dijeras? ¿Es así? PARMENÓN. Sí, es así.”

⁶⁰ Cf. Cavallero (1996).

REFERENCIAS

Ediciones y Comentarios

AELI DONATI. Quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina. Recensuit Paulus Wessner. Lipsiae: Teubner, 1902.

P. TERENCE AFRI. Comoediae. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt R. Kauer et W. Lindsay, supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii: e typographeo clarendoniano, 1958.

TÉRENCE. Eunuchus, edited by J. Barsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Traducciones

PUBLIO TERENCE AFRO (2014). *Los Hermanos (ADELPHOE)*. Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Mariana Breijo, Verónica Díaz Pereyro, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, María Luz Pedace, Marcela Suárez y Romina Vazquez. Texto espectacular a cargo de Rómulo Pianacci. Colección: Textos y Estudios. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

PUBLIO TERENCE AFRO (2017). *Formión (Phormio)*. Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Mariana Breijo, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Marcela Suárez y Romina Vazquez. Texto espectacular a cargo de Rómulo Pianacci. Colección: Textos y Estudios. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

PUBLIO TERENCE AFRO (en prensa). *El eunuco (Eunuchus)*. Introducción, traducción filológica y notas a cargo de Mariana Breijo, Enzo Diolaiti, Violeta Palacios, Nerina Palermo, Marcelo Perelman, Marcela Suárez y Romina Vazquez. Colección: Textos y Estudios. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

TERENCE (2006). *The Comedies*. Translated with Introduction and Notes by Peter Brown. Oxford: Oxford University Press.

TERENCE (2015). *L'Eunuque*. Texte établi par J. Marouzeau. Traduction et Commentaire par Bruno Bureau et Christian Nicolas. Paris: Les Belles Lettres.

Estudios

AMERASINGHE, C. (1950). "The Part of Slave in Terence's Drama". *G&R* 19.56, pp. 62-72.

BEARE, W. (1949). "Slave Costume in New Comedy". *CQ* 43.1/2, pp. 30-31.

CABRILLANA, C. (2000). "Virtualidades del espacio extra-escénico en la *Hecyra* de Terencio". *Pallas* 54, pp. 269-287.

CAVALLERO, P. (1996). *PARADOSIS. Los Motivos Literarios de la Comedia Griega en la Comedia Latina. El Peso de la Tradición*. Buenos Aires: Instituto de Filología Clásica.

CÈBE, J. P. (1966). *La Caricature et la Parodie dans le Monde Romain Antique des Origines à Juvénal*. Paris: Éditions E. de Boccard.

CSAPO, E. (1987). "Is the Threat Monologue of the *servus currens* an Index of Roman Authorship?". *Phoenix* 41, pp. 399-419.

CSAPO, E. (1993). "A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting". *AK* 36, pp. 41-58.

DUCKWORTH, G. (1936). "The Dramatic Function of the *servus currens* in Roman Comedy". En: *Classical Studies presented to E. Capps*. Princeton: Princeton University Press, pp. 93-102.

- FAURE RIBREAU, M. (2012). *Pour la beauté du jeu*. Paris: Les Belles Lettres.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2004). *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (Dir.) (2016). *Diccionario de personajes de la comedia antigua*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- GOLDBERG, S. (1986). *Understanding Terence*. Princeton: Genesis Library.
- GUARDI, T. (1974). "I precendenti greci della figura del *servus currens* della commedia romana". *Pan* 2, pp. 5-15.
- LAUSBERG, H. (1967). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LEGRAND, P. E. (1910). *Daos: tableau de la comédie grecque pendant la periode dite nouvelle*. *Annales de l'Université de Lyon* 11.22, pp. 429-431.
- LOWE, N. (2009). "Terence and the running slave routine". *RhM* 152, pp. 225-234.
- MARSHALL, C. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MOODIE, E. (2009). "Old Men and Metatheatre in Terence: Terence's Dramatic competition". *Ramus* 38.2, pp. 145-173.
- MOORE, T. (1998). *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin: University of Texas Press.
- ROTHAUS CASTON, R. (2014). "Reinvention in Terence's *Eunuchus*". *TAPA* 144, pp. 41-70.
- SÁNCHEZ CRISTÓBAL, M. (1989). "Función dramática del *servus* en Terencio". *Faventia* 11.2, pp. 29-48.
- SCHILD, E. (1917). *Die Dramaturgische Rolle der Sklaven bei Plautus und Terenz*. Giessen: Buchdruckerei zum Hirzen.
- SLATER, N. (1985). *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*. Princeton: Princeton University Press.
- VINCENT, H. (2013). "*Fabula Stataria*: Language and Humor in Terence". En: AUGOUSTAKIS, A.- TRAILL, A. (eds). *A Companion to Terence*. Oxford: Blackwell, pp. 69-88.
- WAGNER, J. (1913). *De nuntiis comicis*. Breslau: Officinae Fleischmann.
- WEISSMANN, C. (1911). *De servi currentis persona apud comicos romanos*. Giessen: Kindt.
- WILSON, P.; TAPLIN, O. (1993). "The Aetiology of Tragedy in the *Oresteia*". *PCPhS* 39, pp. 169-180.