

PLAUTO Y LA ORIGINALIDAD*

Este trabajo se acerca al concepto de originalidad en Plauto desde dos perspectivas; por un lado, contextualiza las condiciones de producción de la obra plautina; por otro, explica la *vis comica* del lenguaje de Plauto, centrándose en los recursos de lengua más sobresalientes. Ambos puntos de vista explican la universalidad de la obra plautina.

This paper deals with the concept of originality in Plautus' comedies from two different points of view. On the one hand, it provides an analysis of the conditions of production of these works; on the other, it explains the Plautus' *vis comica*, paying attention to the most relevant linguistic means. Both approaches can explain the universality of plautine work.

PALABRAS CLAVE: Plauto, comedia romana, originalidad, *vis comica*.

KEY-WORDS: Plautus, Roman Comedy, originality, *vis comica*.

¡Qué difícil es hablar de Plauto! Incluso para repetir lo obvio. Y es difícil básicamente por el ensañamiento con que la crítica, en un primer momento, lo ha desposeído de sus cualidades para luego empeñarse en adornarlo con esas y otras más que discutibles. Es terrible lo desdibujado que ha quedado para la historia de la literatura occidental, a pesar de haber cultivado un género cuya vigencia se muestra aún hoy inagotable. Y no deja de ser sintomático del vaivén que ha sufrido la obra plautina el que su revalorización literaria llevara un título como el de *Elementos plautinos en Plauto* (1922), de E. Fraenkel, uno de los primeros en sentir la necesidad de recolocar la comedia plautina en un lugar destacado de la literatura latina. Desde entonces Plauto y la originalidad han estado en boca de unos y otros, como si fueran dos términos antagónicos que hubiera que ensamblar a cada momento¹.

En medio de la maraña crítica, siempre he creído que un lector moderno de Plauto lo entendería mejor si se le explica el contexto literario en el que se inscribe su producción. Parece tarea fácil y ciertamente muy difícil no es, aunque para insertar a Plauto en su contexto literario haya que aclarar otros fenómenos de teoría literaria que, evidentemente, afectan a otros géneros y

* Este trabajo es el fruto de una conferencia presentada en las *XIX Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León*, celebradas en octubre de 2005. Además se inscribe en el proyecto de investigación "La comedia romana. Estudio y tradición", subvencionado por el MEC y el FEDER (ref. HUM2004-04878).

¹ H. W. Prescott "Criteria of originality in Plautus", *TAPhA* 63, 1932, 103-125; R. Perna, *L'originalità di Plauto*, Bari 1955; N. Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus*, Göttingen, 1980, por poner algún ejemplo.

autores, a veces de más tradición, que ensombrecen su figura y obra. La situación que Plauto ha tenido históricamente en nuestra sociedad quedará ilustrada con una anécdota, que introduzco aquí a pesar de lo inadecuado del lugar, porque significó el comienzo de mi ya larga relación que el comediógrafo latino.

Así pues, hace mucho tiempo, 18 años para ser exactos, durante el 4º curso de carrera, había que traducir varias obras de Plauto; para ello decidí que mejor que hacer fotocopias merecía la pena invertir un poco más de dinero y comprar el volumen I de las obras completas de Plauto editadas por Lindsay en Oxford, ediciones proverbialmente caras para un estudiante. Bajé, pues, a la librería de la Autónoma y encargué el libro. Un mes después, pensando que ya habría llegado, me acerqué de nuevo a la librería y di mi nombre al empleado que me había tomado nota; éste me dijo textualmente: “Platón aún no ha llegado”. Más allá de una evidente homofonía entre los nombres de ambos literatos, está claro que el empleado de la librería no sabía quién era Plauto y sí quién era Platón, aunque probablemente no hubiera leído a ninguno de los dos. Conclusión: si no es griego ni trágico, no forma parte de la tradición llamada clásica que uno debe conocer.

De aquí parte el gran tópico y error de la tradición clásica que ha juzgado durante siglos a Plauto y lo ha considerado un plagiador de sus modelos griegos, por otra parte, bastante desconocidos ellos también y además casi enteramente perdidos. Pues a pesar de todo, la excelencia les es atribuida solo a ellos. El error del librero no se hubiera producido con Shakespeare ni con Molière o con Lope, insignes plagiadores ellos también, además de reconocidos genios de la comedia de Occidente. La pregunta surge sola: ¿por qué ellos sí obtuvieron reconocimiento y Plauto no? Y no me refiero al éxito en vida del que Plauto disfrutó hasta el final con más rotundidad, creo, que los citados, sino al reconocimiento de la tradición, es decir, la transmisión culta a lo largo de los siglos. En consecuencia, la invisibilidad de Plauto recorre toda la historia del teatro occidental; eso no quiere decir que no haya influido sobre el teatro posterior, más bien, por el contrario, su forma de escribir sigue dando buenos réditos, aunque a menudo bajo el discreto manto del anonimato.

La invisibilidad con que Plauto ha sido tratado a lo largo de los siglos es el resultado de varias censuras consecutivas, no todas ellas declaradas, contra él como autor, contra sus obras y contra la comedia como género. El resultado de todo ello es que apenas tenemos datos de su biografía (los pocos datos conservados son de carácter legendario), tal vez por ser latino, tal vez porque los críticos literarios romanos, Horacio y sus herederos básicamente, criticaron sin tapujos el estilo desmedido y desmadejado de su latín; porque sus obras han sufrido una lamentable transmisión (muchas de ellas se han perdido y otras han

llegado mutiladas) como consecuencia de la predilección que el canon escolástico sintió pronto por el humanista Terencio; y porque la comedia fue considerada un género popular y poco sublime, sobre todo la que escribió Plauto: franca, socarrona, paródica y con una sola finalidad: hacer reír, sin gran aparato moral. La censura sufrida por el género cómico es un fenómeno recurrente que salpica la historia política de Occidente; y digo bien, la historia política más que la literaria², y eso que en el caso de Plauto su talante conservador estaba en consonancia con la oligarquía reinante. Con todo, y aunque el asunto da para mucho, baste recordar que la asociación entre comedia y popular, además de perversa, ha tenido como primera repercusión una dificultosa fijación escrita de los textos cómicos³, como ocurrió con otras manifestaciones literarias, básicamente la lírica llamada popular, de cuya deficiencia textual dan prueba casi todas las literaturas occidentales.

La manera de escribir de Plauto estaba lejos de los cánones de la comedia nueva griega, *néa*, el referente obligado de la obra plautina, la comedia aburguesada o costumbrista, con seres mediocres y agobiados por la vida, que tienen un problema insignificante o económico o amoroso; la trama se ve a menudo complicada con malentendidos, pero se resuelve siempre felizmente, es decir, de acuerdo con el bien pensar de la época. Para entonces nadie se acuerda de la comedia de Aristófanes, irreverente, inorgánica y social, en la que personajes reales eran convocados a escena para resolver asuntos verdaderamente importantes: una guerra, la relación con los dioses, la valía de los políticos, el precio de la libertad, etc. Una temática social, con alusiones a personas reales y con un lenguaje franco y directo, dentro de una sucesión de escenas cuya lógica a veces es enloquecedora. Y no dejó por ello de ser producción poética.

Pues bien, durante muchos años la crítica filológica decretó que Plauto había plagiado a unos y a otros al servirse de la forma de componer comedias de Aristófanes y de los comediógrafos burgueses. Efectivamente, de estos tomó sus temas, sus personajes, y de aquel su uso de la lengua y cierta tendencia a la falta de cohesión entre escenas. Pero hizo algo más: usó su experiencia teatral latina para concentrar la fuerza cómica en cada escena independiente, para crear algunos personajes-tipo burlescos y para trocar los asuntos políticos tan del gusto aristofánico por otros asuntos más acordes con el gusto del público

² Es muy útil al respecto la lectura del libro de Darío Fo *Misterio bufo*, Madrid, Siruela, 2004³.

³ Esto nada tiene que ver con la teoría de F. Dupont (*Le théâtre latin*, París 1999², 10) de la producción cómica ligada al evento y por tanto de una sola ejecución. Esta teoría, susceptible de aplicarse a otras producciones literarias, no ha impedido su fijación y transmisión posterior, aunque sea para crear literatura “fría” (también F. Dupont, *L'invention de la littérature*, París 1998, 21-22).

romano: la parodia mitológica y de la épica, la parodia del lenguaje de las mujeres, las largas tiradas que reproducen el lenguaje jurídico romano, la crítica en escena de los personajes más odiados por los romanos (los usureros, los chulos y los filósofos griegos) y un cierto mundo al revés impensable en la realidad. Y no por ello dejó de crear con gran fuerza poética.

Así, y en resumen, Plauto es la síntesis de todo cuanto hasta ese momento había subido a escena: un viejo y terrible Aristófanes, un acomodaticio y sutil Menandro y un desorganizado y satírico teatro rústico latino. Como es natural, Plauto se sirvió de la materia prima que ya había, los modelos griegos, y los usó según sus intereses. Esta conducta nos lleva a una breve reflexión sobre el concepto de originalidad en el mundo antiguo y a una matización sobre la falta de ella que se le achaca a Plauto, crítica anacrónica, basada simplemente en la apropiación de la obra de otros. Es cierto que Plauto adaptó las comedias griegas; ya veremos por qué lo hizo. Pero ni a sus contemporáneos ni a la crítica antigua scandalizó ni molestó tal proceder. De hecho, servirse de una obra anterior formaba parte de la forma de concebir la literatura, es decir, de respetar la tradición y de dotar de autoridad a toda creación nueva. Nadie pretendía ser original en el sentido moderno, es decir, rompedor gracias a algo nunca visto. Todo lo contrario: se trata de reconocer una tradición y asumirla y renovarla desde un planteamiento distinto.

Esta forma de actuar está en la médula misma de la literatura clásica, el uso del relato mítico, en el que cada poeta podía rehacer los detalles respetando la historia básica y consabida⁴. Lo curioso es que este concepto de originalidad permanece así a lo largo de los siglos, y de hecho, esta conducta explica que Molière no tuviera ningún pudor en componer comedias reutilizando el material plautino o terenciano, como tampoco lo tuvo La Fontaine en la reutilización de Fedro y Esopo, ni Shakespeare en su uso de Plutarco, lo que, por cierto, nunca les ha supuesto crítica alguna, como es natural. Esta tendencia de respeto hacia lo clásico ha permanecido funcional en la literatura europea hasta la famosa querella entre antiguos y modernos, donde por fin la conciencia occidental quiso zafarse del lastre que suponía calcar servilmente las obras tenidas por clásicas⁵.

⁴ Solo así se explica la fertilidad del mito griego y su reiteración literaria, básicamente teatral, pero no solo, hasta nuestros días. No me refiero ya a los autores franceses del siglo pasado, de los que se puede afirmar sin exagerar que crearon un movimiento nuevo que bien podría denominarse "mitologismo". E. O'Neill en Estados Unidos, G. Torrente Ballester o A. Gala en España, H. Bauchau en Francia o I. Kadaré en Albania, son buenos exponentes de esa versatilidad del mito griego. Cf., como ejemplo, el capítulo de recepción de la obra *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas* de R. López en E. Crespo et al, Madrid 2004, 57-72.

⁵ Para esta controversia, decisiva en el concepto de tradición occidental, resulta muy útil la lectura de G. Highet, *La Tradición Clásica*, Vol. I, trad. esp., México 1996 (reimp.) 1954, 411-449; como

Hasta ese momento, servirse de los clásicos era tenido por signo de erudición y formación, y es así como deberíamos entender el uso que hizo Plauto de las comedias griegas: fue un recurso consciente para introducir en la escena romana un tipo de teatro culto, normalizado, organizado, alejado de las formas inorgánicas y abruptas del teatro latino, el mimo y la *atellana*, contra las que él competía. El gusto del público romano era proclive a ese humor descarnado y satírico, a la risa fácil con un chiste sexual, a representaciones sin apenas cohesión, a los golpes e insultos; formas de hacer teatro que él conocía muy bien, como posible actor que fue antes de convertirse en autor. Logró su deseo de superar esa limitación orgánica con la introducción de las obras griegas (por eso precisamente revela el título del original en los prólogos, para demostrar que él no es un simple y vulgar juntapalabras, sino que se sirve de obras que le confieren autoridad y dignifican su tarea; también a este afán corresponden todas las alusiones de metateatro o teatro dentro del teatro), pero nunca renunció a aquellos recursos cómicos infalibles para gustar a ese público tan heterogéneo que acudía al teatro. Así, transformó sus modelos con el único objetivo que guiaba a su talento: hacer reír. Por otro lado, servirse de lo que existía formaba parte del modo de concebir la obra literaria: lo que ya estaba escrito pertenecía a todo el grupo. Además, el genio plautino supo ver en seguida que las obras de la *néa* griega le proveían de un material inmejorable sobre el que aplicar sus personalísimos planteamientos teatrales y, además, eran las obras que todo el mundo estaba habituado a ver: al fin y al cabo, los muchos años de estancia en la Magna Grecia hicieron de los soldados romanos un público especialista en teatro.

Los cambios que introdujo Plauto sobre sus modelos son numerosos y están explicados en muchos manuales; los más llamativos son, tal vez, la introducción de la música (hay tres maneras de estar en escena: cantando, recitando y salmodiando); la enorme variedad de metros utilizados para marcar los distintos ritmos de las escenas y de los personajes; la eliminación de la cuarta pared, de modo que el público queda incorporado a la ficción y cobra además una dimensión omnisciente sobre los personajes y la trama que se representa (*vis comica*); el metateatro, variante del anterior, cuando se recuerda al espectador que aquello es una obra de teatro y está sujeto a un marco ficticio de actuación; el desarrollo del personaje del *servus callidus*, fundamental en el desenvolvimiento del argumento, bajo el cual muchas veces habla Plauto, expresa sus opiniones teatrales, su poética; la mezcla de géneros, con la puesta en escena de personajes propios de la tragedia, como ocurre en el *Amphitruo*,

ilustración de esta curiosa guerra, merece la pena leer el divertido cuento de J. Swift, *La batalla de los libros*, trad. esp. C. Serra, Madrid 2001.

que denomina tragicomedia; la introducción de personajes romanos en un mundo de ficción griego: la matrona romana, el *pater familias*, el usurero, el parásito o cliente pobre de un hombre rico, la prostituta pobre, los cocineros, etc.

Es evidente que el desajuste entre el mundo de ficción griego y la realidad romana es el contexto en el que Plauto se permite intercalar una tibia crítica social como, por ejemplo, la que se vierte contra los vicios de los jóvenes, que gastan la fortuna familiar en vino y mujeres, la irreverencia hacia los padres, la venalidad de las autoridades, la falta de lealtad en los amigos, etc., en una palabra, la imposición de la moral urbana frente a la moral rústica. Todos ellos son elementos que el censor podía considerar propios del ambiente griego de la obra y, por tanto, no considerar que debía censurarlos. Pero no nos equivoquemos: Plauto es un hombre de su tiempo, conforme con el sistema y los valores que le han tocado en suerte; no es ningún revolucionario social que clame contra la esclavitud, la tiranía de los padres, la injusticia de las autoridades, la precariedad de la vida o la dureza del trabajo. Estas injusticias aparecen en sus obras si sirven para caracterizar personajes y repetir tópicos que el público espera: el enamorado quejumbroso, el marido calavera, el parásito glotón, la meretriz avara, el chulo tramposo, son personajes que repiten en sus entradas en escena el consabido tópico que los caracteriza y que tanto gustaba al público.

Ahora bien, todo lo dicho no habría tenido ninguna trascendencia sin un ingrediente cuya originalidad y fuerza permanece a lo largo de los siglos y que nadie puede negar; la genialidad de Plauto es un todo que abarca la puesta en escena, la creación de personajes, el virtuosismo con la métrica, la versatilidad para ofrecer al público lo que este quería, el tratamiento de sus modelos, conservando lo útil y desechando lo inútil, la conciencia de la función catártica de la risa, etc., etc., a lo que hay que añadir de manera definitiva la plasticidad y la fuerza creadora del lenguaje. Sin ninguna duda, para un lector del original, lo más impactante de Plauto es su latín, el magistral manejo del lenguaje: su capacidad para la creación de palabras, la elaboración de metáforas, la creación de máximas y refranes, las asociaciones basadas en la formas (anáforas, aliteraciones, juegos de palabras) y en el contenido (polisemias, sinonimias). Su sentido de la lengua, su latín preciosista y expresivo, arriesgado y fecundo, es un placer para quien pueda leerlo en el original. Para quien no, solo quedan las pálidas traducciones que se esfuerzan por transmitir la fuerza cómica del conjunto. Reírse con Plauto es el primer y a veces único objetivo del traductor.

A partir de ahora ya no es tan fácil hablar de Plauto; y, sin embargo, no es honesto hablar de Plauto sin hablar de su latín. No creo que las obras de Molière tengan más valor literario que el de retratar una época, mofarse de ella y hacerlo

con un francés que aún hoy sorprende por su belleza⁶. Merece la pena el esfuerzo de recuperar a Plauto. Para ello voy a centrarme en varios recursos cómicos de lengua: las metáforas, la creación léxica, los refranes o máximas y las parodias de costumbres o elementos del mundo romano.

Voy a empezar por las metáforas, y voy a hablar de dos tipos, las metáforas literarias, construidas bajo la conciencia poética del autor, y las estructurales, aquellas con las que configuramos en mundo y lo categorizamos, aquellas de las que nos servimos constantemente para conceptualizar, pero de las que hemos perdido la noción de lo que son.

1. LA METÁFORA

1.1. Conformación de metáforas estructurales⁷

La conformación o acuñación de metáforas estructurales permite a Plauto provocar dos efectos, uno de orden dramático y literario, la configuración de los personajes, y otro de dramaturgia y dirigido al público: la sorpresa. El procedimiento es muy fecundo en la obra plautina y alcanza todo tipo de situaciones. Como ilustración, sirva la metáfora estructural “el amante es una presa”, que construye todo un elenco de comparaciones entre el oficio del pajarero y su presa, las aves y las relaciones meretricias. Esta metáfora, muy apreciada por Plauto, aparece en varias de sus comedias como un motivo que caracteriza a la meretriz de avara (en ocasiones la lena, como en el ejemplo de *Asinaria*) y al cliente de “pardillo”.

{Clear.} *Non tu scis? Hic noster quaestus aucupi simillimust. / Auceps quando concinnavit aream, offundit cibum: / aves adsuescunt: necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum; / saepe edunt: semel si sunt captae, rem solvont aucupi. / Itidem hic apud nos: aedes nobis area est, auceps sum ego, / esca est meretrix, lectus inlex est, amatores aves; / bene salutando consuescunt, compellando blanditer, / osculando, oratione vinnula, venustula. / Si papillam pertractavit, haud est ab re aucupis; / saviu[m] si sumpsit, sumere eum licet sine retibus.* (*Asin.* 215-225)⁸

“Cl: ¿No lo sabes? Nuestro oficio se parece muchísimo al del pajarero: una vez preparado el terreno, el pajarero esparce el grano; las aves se acostumbran: quien quiere ganancia, tiene que hacer gasto; a menudo van a comer: pero en cuanto son

⁶ No diré lo mismo de Shakespeare, al que hay que atribuir, además de su lenguaje, el hallazgo del personaje que evoluciona y, por tanto, que se muestra imprevisible para el espectador o el lector; cf. A. Nicoll, *El mundo de Arlequín*, trad. esp., Barcelona 1977, 30-33.

⁷ Mucho de lo que se dice en este apartado, junto con los ejemplos, está sacado de F. García Jurado-R. López Gregoris: “Las metáforas de la vida cotidiana en el lenguaje plautino como procedimiento de caracterización de los personajes”, *Studi Italiani di Filologia Classica* 13, 1995, 233-245.

⁸ Los textos latinos han sido tomados de la edición *PHI Workplace*, Silver Mountain, 1996, que, para Plauto, digitaliza la edición de F. Leo (1895).

cazadas, resarcen el gasto al pajarero. La casa es nuestra era, el pajarero soy yo, el cebo es la cortesana, la cama es el reclamo y los amantes los pájaros; saludándolos con alegría, diciéndoles dulces piropos, besándolos, con blandas y tiernas palabras se hacen confiados; si uno le aprieta una tetita, no perjudica al pajarero; si le roba un beso, se abre la veda para cazarlo sin redes”⁹

Este tipo de construcciones metafóricas, de gran contenido cognitivo, permite al autor crear una tupida red de asociaciones, léxicas y semánticas, cuya explotación, insólita en cada ocasión, da lugar a múltiples recreaciones o variantes:

{B.} *Eadem biberis, eadem dederō tibi, ubi biberis, savium.* / {P.} *Viscus merus vostrast blanditia.* {B.} *Quid iam?* {P.} *Quia enim intellego, / duae unum expetitis palumbem, perii harundo alas verberat.* (Bacch. 49-51).

“Ba: De paso podrás beber y, conforme hayas bebido, te besaré. Pis: Añagaza pura es vuestro engatusamiento. Ba: ¿Por qué, pues? Pis: porque realmente me doy cuenta; sois dos las que tratáis de atrapar a un solo pichón. Estoy perdido. Una vareta con liga está azotando mis alas” (Trad. B. García-Hernández, *Plauto. Comedias. Anfitrión, Las Bأكuides, Los Menecmos*, Madrid 1993).

No solo se trata de asociar el mundo de la caza con el mundo amoroso, recurso que fijarán los poetas elegiacos como un *topos* literario, con cambio de perspectiva (la amada será la cervatilla o la liebre perseguida por el amante), sino de introducir y combinar ideas y léxico que, en principio, pertenecen a uno de los referentes; así, del mundo amoroso se desprenden alusiones al vino y al sexo, los dos placeres buscados por los clientes; del mundo de las aves, se desprenden alusiones a la rapacidad y codicia de las meretrices. Y es muy interesante que en el mundo amoroso plautino, el de la prostitución básicamente, la meretriz pueda ser la protagonista de acciones verbales específicas, creando conductas gramaticales fáciles de identificar.

1.2. Desmonte de metáforas estructurales

La reducción al absurdo de una metáfora dada en un idioma es uno de los recursos cómicos más efectivos. Veamos su aplicación en dos pasajes cercanos de *Amphitruo*; así, sobre la metáfora orientacional “arriba es bueno”, “abajo es malo”, se basan las palabras equívocas que Mercurio dirige como amenaza a Sosia, asegurándole que le hará superior si no se marcha de allí: {Merc.} *Faciam ego hodie te **superbum**, nisi hinc abis.* {Sos.} *Quonam modo?* {Merc.} *Auferere, non abibis, si ego fustem sumpsero* (Amph. 356-357). El equívoco se

⁹ Si no se cita al traductor, las traducciones pertenecen a la autora de este trabajo.

resuelve a continuación, tras la respuesta que Mercurio da a la pregunta del intrigado Sosia: “¿Cómo? Mer: Si cojo el látigo, te llevarán en volandas, porque no podrás ir por tu propio pie” (de la paliza, se entiende).

Poco después se reduce al absurdo una metáfora ontológica, que materializa una abstracción, “los embustes”: {Merc.} *Ne tu istic hodie malo tuo compositis mendaciis advenisti, audaciai columen, consutis dolis.* {Sos.} *Immo equidem tunicis consutis huc advenio, non dolis.* {Merc.} *At mentiris etiam: certo pedibus, non tunicis venis* (Amph. 366-369), “Mer: Te juro, colmo de la osadía, que hoy has venido aquí para tu desgracia, con esas mentiras tan bien tramadas, con esos engaños tan bien zurcidos. Sos: Te equivocas, vengo con la túnica zurcida, no con los engaños. Mer: Mientes otra vez: tú con lo que has venido es con los pies, no con la túnica”. El desmonte se produce cuando uno de los interlocutores rompe la metáfora para ceñirse al significado literal, en este caso de *venio*; el absurdo está basado en dos niveles de significación, el literal y el metafórico.

1.3. La metáfora para la tipificación de personajes

En efecto, algunas metáforas tienen un gran rendimiento tipificador, pues permiten que Plauto describa siempre de la misma manera el personaje afectado. Este tipo de metáforas fijas son también literarias, y ello es resultado de su alta rentabilidad; es más que posible que estas metáforas literarias procedan del mundo poético griego y que se encontraran en los modelos de Plauto, ahora bien, el recurso plautino de la repetición para fijar personajes tipo provoca que una metáfora literaria habitual se transforme en una técnica de caracterización.

Un caso prototípico es el del joven enamorado, el *adulescens amator*, cuya actuación obedece casi siempre a la metáfora “el amor es una locura”, fácilmente identificable en la literatura griega; en consecuencia, el enamorado plautino es un loco (*insanus, demens*) y lleva a cabo habitualmente acciones descontroladas y expresadas en un caudal exuberante de palabras:

Sed amori accedunt etiam haec, quae dixi minus: / insomnia, aerumna, error, terror et fuga, / ineptia stultitiaque adeo et temeritas, / incogitantia excors, immodestia, / petulantia et cupiditas, malevolentia, / inertia, aviditas, desidia, iniuria, / inopia, contumelia et spendium, / multiloquium et parumloquium (Mer. 24-31).

“Pero acompañan al amor otros males que antes no dije: insomnio, tristeza, vagabundeo, miedo y huida, estupidez, sandez y osadía, imprevisión, sinrazón, desmesura, insolencia y lujuria, malevolencia, pereza, codicia, desidia y violencia, indigencia, afrenta y derroche, el mucho hablar y el poco hablar”.

Y por supuesto, todos los enamorados están locos de amor: *insaniunt, deamant, depereunt*, etc.

En este mismo sentido, la metáfora “amor es guerra” caracteriza igualmente al *miles gloriosus*, siempre dispuesto a pegarse con quien sea para conseguir a la chica; la descripción de las armas de héroe, típica parodia épica, permite a Plauto crear una escena extravagante con la descripción de las armas del rival, en este caso, un proxeneta; desgraciadamente la enumeración de las armas del *miles* está perdida:

{Ter} *Leno minitatur mihi, / meaeque pugnae proeliares plurimae optritae iacent? / At ita me machaera et clupeus * / bene iuvent pugnantem in acie: nisi mi virgo redditur, / iam ego te faciam ut hic formicae frustillatim differant. / {Capp.} At ita me volsellae, pecten, speculum, calamistrum meum / bene me amassint meaque axitia linteumque extersui, / ut ego tua magnifica verba neque istas tuas magnas minas / non pluris facio quam ancillam meam quae latrinam lavat (Curc. 572-580).*

Ter: ¿Que yo me vea amenazado por un lenón y que todos mis hechos de armas queden pisoteados? Tan cierto como la espada y el escudo (*laguna*) me ayudan en el combate, yo haré que las hormigas te lleven de aquí hecho picadillo, si no me devuelves a la muchacha. Ca: Tan cierto como las pinzas, el peine, el espejo, las tenacillas, las tijeras y la toalla me asisten en el aseo, yo a tu grandilocuencia y a todas tus amenazas las tengo como a la criada que limpia las letrinas. (Trad. R. López Gregoris, *Plauto. Comedias. El gorgojo. El ladino cartaginés. Las tres monedas. El fiero renegón*, Madrid 2004).

2. LA ACUMULACIÓN EXPRESIVA

La acumulación expresiva se usa sobre todo para ridiculizar el lenguaje de los amantes; se basa en la metáfora “la amada es alimento”, sustentada a su vez en una identificación entre dulce como positivo y amargo como negativo; además, el ridículo del lenguaje amoroso se logra imitando el lenguaje infantil que los amantes tienen en la intimidad, plagado de diminutivos afectivos, un código personal que suena ridículo a oídos ajenos:

{Mil.} *Mea voluptas, mea delicia, mea vita, mea amoenitas, meus ocellus, meum labellum, mea salus, meum savium, meum mel, meum cor, mea colustra, meus molliculus caseus (Poen. 365-367).*

“Mil: Monada mía, delicia mía, vida mía, alegría mía, ojito mío, boquita mía, amparo mío, beso mío, miel mía, corazón mío, calostros míos, dulce quesito mío” (Trad. R. López Gregoris, Madrid 2004).

Este es un recurso profusamente empleado por Plauto, que caracteriza, además, la estulticia proverbial del joven enamorado, además de la astucia de la meretriz de turno, como en el ejemplo que sigue, donde el esclavo lee una carta de la meretriz dirigida a su amante:

{Ps.} *'Nunc nostri amores mores consuetudines, / [iocus ludus sermo suavisaviatio] / compressiones artae amantum corporum, / teneris labellis molles morsiunculae, / [nostrorum orgiorumiunculae] / papillarum horridularum oppressiunculae, / harunc voluptatum mi omnium atque itidem tibi / distractio discidium vastities venit, / nisi quae mihi in test aut tibist in me salus.* (Ps. 64-71)

“Ps (leyendo una carta): ... Ahora nuestro amorío, nuestra rutina, nuestras costumbres, juegos, diversiones, conversación, besuqueos, los estrechos abrazos de cuerpos que se aman, los delicados mordisquitos con los tiernos labios, las delicadas caricias de nuestras veladas de amor, los apretoncitos de mis pequeños pezones excitados... de todos estos gozos a mí e igualmente a ti nos llega la separación, el alejamiento, la devastación, a no ser que mi salvación resida en ti, o la tuya en mí” (Trad. de C. González Vázquez, *Plauto. Comedias. Los prisioneros, El sorteo de Cásina, El Persa, Pséudolo o El Requetementirosillo*, Madrid 2003).

La acumulación expresiva, a veces bímembre, a veces trimembre, reproducía y parodiaba ciertas fórmulas compositivas del lenguaje religioso y jurídico romano, muy ritualizado y repetitivo, como en la famosa oración a Marte que reproduce Catón: *uti tu morbos visos invisosque, viduertatem vastitudinemque, calamitates intemperiasque prohibessis defendas averruncesque* (Cato Agr. 141, 2), “que alejes, quites y persigas las enfermedades conocidas y desconocidas, los periodos de esterilidad y destrucción, las desgracias y las desdichas”.

3. RUPTURA DE LA CUARTA PARED

Habitualmente, Plauto se dirige al público para hacerle partícipe de su inquietud y reflexión sobre la obra y su representación; los prólogos son buen ejemplo de ello. Pero en ocasiones, se dirige al público en mitad de una escena para indicarle hasta qué punto ha cambiado la manera tradicional de componer comedias; sirva al respeto el pasaje de *Poenulus*, donde se indica con claridad que sus comedias llevan tras de sí un proceso de aprendizaje textual y ensayo que garantiza su éxito, además de la necesidad de un organizador de las intervenciones. Se trata, en suma, de hacer ver que antes de cada función todo un equipo de actores ha realizado un trabajo; esa profesionalidad, que se intuye en pasajes como el que sigue es, precisamente, uno de los ejes de la revolución dramática plautina.

{Adv.} *Omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant; / horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula: / hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas sciant. / Nos tu ne curassis: scimus rem omnem, quippe omnes simul / didicimus tecum una, ut respondere possemus tibi* (Poen. 550-554)

“Testigos: Nosotros sí lo conocemos, pero falta por saber si lo conocen estos espectadores; por ellos se representa aquí y ahora esta comedia: más vale que los instruyas a ellos para que sepan qué estás representando cuando actúes. No te preocupes por nosotros: nos sabemos todo el argumento, como que lo aprendimos

contigo todos a la vez para poder darte la réplica” (Trad. de Rosario López, Madrid 2004).

Llama la atención que los críticos de Plauto hayan pasado por alto durante décadas este aspecto tan particular y posiblemente originario del teatro autóctono latino; muerto Plauto, su sucesor en escena, Terencio, volvería al código de la *néa*, al reinado de la ficción absoluta. Esta característica teatral, la cuarta pared, ha llegado a convertirse en la historia del teatro en clave para saber si una comedia representada pertenecía al género culto o al subgénero popular de la bufonería. Sin embargo, en las últimas décadas, se ha tenido por un rasgo del teatro llamado vanguardista.

4. LAS SENTENCIAS

La obra de Plauto está plagada de máximas y dichos proverbiales, que aúnan concisión y cierto escepticismo, como corresponde a la moral rústica que profesaba este autor. Algunas son muy conocidas y famosas, *lupus est homo homini, non homo* (Asin. 495), otras no tanto, *qui volt cubare, pandit saltum saviis* (Curc. 56), pero todas certeras. Los ámbitos de la vida elegidos son el amor: *Ipsus se excruciat qui homo quod amat videt nec potitur dum licet* (Curc. 170), la esposa odiada: *sed uxor me excruciat, quia vivit* (Asin. 227), el dinero: *necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum* (Asin. 221), los usureros y las leyes: *quasi aquam ferventem frigidam esse, ita vos putatis* (Curc. 509), el matrimonio y la dote: *<divites puellae> quo lubeant, nubant, dum dos ne fiat comes* (Aul. 491), la codicia femenina: *postremo modus muliebris nullus est* (Poen. 230), la diferencia social: *facinus audax incipit qui cum opulento pauper homine coepit rem habere aut negotium* (Aul. 460-461), etc.

Todos son aspectos de la vida cotidiana, y la óptica adoptada es, claro está, la masculina. Pero no solo: el hombre que habla por estas sentencias es pragmático, emprendedor, negociante, hombre de orden y ley, es decir, un hombre de mentalidad romana, con un apego casi enfermizo por el dinero, que defiende la guerra sin cuartel contra la esposa con dote, la defensa a ultranza de la libertad del joven para visitar prostíbulos, la dureza contra las prostitutas de élite e insaciables, la desconfianza innata hacia aquellos que pueden trastornar la esencia romana: filósofos griegos, usureros fenicios, mercenarios helenísticos, etc. No se trata, claro está, de defender una filosofía en Plauto, sino el esbozo de una mentalidad típicamente romana y rural.

5. LA CREACIÓN LÉXICA

La riqueza expresiva y la capacidad de Plauto para crear nuevas palabras se manifiesta en los nombres de los personajes y en algunos insultos dirigidos normalmente a los criados; además, estas creaciones recuerdan a los larguísimos compuestos altisonantes trágicos, tan al uso por aquel entonces: los *longa nomina contortuplicata* de los géneros nobles, como *tabificabilis*, *horrificabilis* de Accio.

Los insultos son especialmente gráficos para ilustrar la fuerza creadora de Plauto y la fuerza expresiva de su lenguaje. Como en el punto anterior de las sentencias, unos cuantos ejemplos servirán para dar una idea de la productividad de este recurso y ejemplificarán, de paso, las dificultades de su traducción.

-Así, cuando el avaro Euclión de *Aulularia* se dirige a su criada Estáfila y le ordena salir de casa, lo hace de este modo: *Exi, inquam. Age exi. Exeundum hercle tibi hinc est foras, circumspectatrix cum oculis emissiciis* (Aul. 40-41), “Sal, te digo, venga sal. Por Hércules, que salgas de ahí, miralo todo con esos ojos espías”; *circumspectatrix*, un compuesto típicamente plautino, se documenta aquí por primera vez al igual que *emissicius*, creada a imagen de la forma adjetival *emissarius*, “el que se envía”; de modo que *oculi emissicii* vendría a ser “ojos fuera de sus órbitas para espiar”.

-Cuando el pedagogo Palinuro en *Curculio*, muerto de sueño, increpa a la amada de su señor Fédromo, una prostituta que los retiene durante la noche, dice: *Tuam fidem, Venus noctu vigila* (Curc. 196), “Ayúdame, Venus duermévela”, un compuesto de resonancias órficas¹⁰, que, además, funciona de reproche dirigido a la joven que los tiene despiertos hasta altas horas de la noche; un poco antes la ha llamado *ebriola, persollae nugae*, algo así como “borrachuza y tontorrón de nada” (Curc. 192).

-Uno de los pasajes más curiosos de la producción plautina es la aparición en escena de un personaje extranjero, un cartaginés cuya apariencia provoca un torrente de insultos en Milfión: *At hercle te hominem et sycophantam et subdolum, qui huc advenisti nos captatum, migdilix, bisulci lingua quasi proserpens bestia* (Poen. 1032-4), “Y tú, por Hércules, un embustero y un mentiroso, venido hasta aquí para tratar de engañarnos, guiri, como una serpiente con lengua de doble filo”. El término *migdilix* parece de otra lengua,

¹⁰ M. A. Marcos Casquero, “Venus, una diosa del amor en el teatro plautino”, en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, G. Moroch Gayo (Coord.), León 1987, 136 (123-142).

probablemente púnico, pero posee un evidente valor peyorativo¹¹. Por tanto, en este caso estamos ante un préstamo introducido a propósito en la lengua.

-Alguna creación plautina pretende ser ridícula, como es el caso de los seres inventados por el *miles gloriosus* de *Poenulus* para exagerar su valor y heroicidad: *Ita ut occepi dicere, lenulle, de illa pugna Pentetronica, quom sexaginta milia hominum uno die volaticorum manibus occidi meis* (Poen. 470 ss.), “Siguiendo, querido lenón, con la batalla Pentetrónica que te estaba contando, fue cuando maté con mis manos en un solo día sesenta mil hombres-pájaro”. En fin, el término *Pentetronica* esconde una alusión difícil de precisar, pero que, en cualquier caso, es griega, bien sea el término “ala” o bien sea el término “pájaro”. Y con respecto a los hombres voladores o pájaro, *volaticorum*, ni siquiera pretende ser una acuñación ingeniosa, sino un pastiche que ridiculice las fantasías del soldado.

-A esta incompleta lista hay que añadir, para terminar, la facundia expresiva de los nombres propios, todos ellos parlantes y casi en su totalidad formados sobre palabras griegas. No es este el lugar para explicar este recurso¹², uno de lo más originales y productivos de Plauto, cuya clave reside en encontrar la *ratio*, el porqué del apelativo, dentro de cada comedia; solo ofrezco algunos nombres y sus traducciones, esperando que estas arrojen luz sobre aquellos: FÉDROMO, joven de *Curculio* (*Paseacandilides*); MILFIÓN: esclavo de *Poenulus* (*Legañón*), LESBÓNICO: joven de *Trinummus* (*Multivicio*); DINIARCO: joven urbano de *Truculentus* (*Superás*).

6. LA PARODIA

La parodia de algunas costumbres sociales profundamente romanas, con imitación del lenguaje propio de esas manifestaciones culturales, como las invocaciones a los dioses, las acciones de gracias, los juramentos, los fórmulas jurídicas, etc., forman un elenco inmejorable para calibrar el gran conocimiento que Plauto tenía de su sociedad y su capacidad para reírse de ella: valgan de ejemplo tres arias cantadas por un solo personaje, representando tres variantes de oración religiosa:

6.1. La exhortación a las puertas del burdel adonde acude el amante, Fédromo, para ver a su amada. La escena se desarrolla en medio de la noche y el joven rocía de vino el umbral de las mismas. Tras hacerlo canta de esta guisa:

¹¹ G. F. Franko, “Characterization of Hanno in Plautus’ *Poenulus*”, *AJPh* 117, 1996, n 15 (425-452); cf. al respecto §8.

¹² Trabajo que, además, ya ha sido realizado por M. López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérida 1991.

{*Phaed.*} *Agite bibite, festivae fores; potate, fite mihi volentes propitiae.* (*Curc.* 88-89), “Fe: Venga, bebe, alegre puerta; echa buenos tragos, séme favorable y propicia”. Evidentemente, el absurdo de dirigirse a la puerta no es desaprovechado por el esclavo Palinuro para reírse de su amo: {*Pal.*} *Voltisne olivas [aut] pulpamentum [aut] capparim?* (*Curc.* 90), “Pa: ¿Tal vez te apetezcan unas aceitunas, o un guisito, o unas alcarras?”.

6.2. Atraída por el olor del vino derramado, aparece la vieja borracha que entona un canto, más bien un himno, en honor del dios del vino, Liber. Este canto, lleno de aliteraciones, resonancias fónicas y repeticiones ha dado lugar a muchas interpretaciones, pero yo creo que se trata de una parodia de una invocación épica a las almas del infierno:

Flos veteris vini meis naribus obiectust, / eius amor cupidam me huc prolicit per tenebras. / Vbi ubi est, prope me est. euax, habeo. / Salve, anime mi, Liberi lepos. / Vt veteris vetus tui cupida sum! / Nam omnium unguentum odor prae tuo nausea est, / tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa, / tu crocinum et casia es, tu telinum, / nam ubi tu profusu's, ibi ego me pervelim sepultam (*Curc.* 96-104),

Le: “El aroma de un vino añejo me ha golpeado las narices, las ganas me arrastran ávida hasta aquí en medio de las tinieblas. Allí donde esté, está cerca de mí. ¡Bien! ¡Ya es mío! ¡Te saludo, alma mía, encanto de Liber! ¡Viejo añoso, con lo vieja y añosa que soy, cuánto te deseo! Pues el olor de todos los perfumes, que no sea el tuyo, me resulta nauseabundo: para mí eres mirra, cinamomo, rosa, eres azafrán y canela, eres alholva, pues allí donde te derraman, allí anhelo ser enterrada” (Trad. de R. López Gregoris, Madrid 2004).

6.3. El tercer canto es, en mi opinión, uno de los más extraños y peor interpretados de la producción plautina; se trata, al parecer, de una serenata ante la puerta de la amada o *paraclausithyron*, tópico de la poesía amorosa, interpretación alejada del mundo de la religión.

{*Phaed.*} *Pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens, / vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro, / gerite amanti mihi morem, amoenissumi, / fite causa mea ludii barbari, / sussilite, obsecro, et mittite istanc foras, / quae mihi misero amanti ebibit sanguinem. / Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi / nec mea gratia commovent se ocios!* (*Curc.* 147-154)

Fe: ¡Cerrojos, ay cerrojos!, con qué alegría os saludo,
os amo, os quiero, os pido y os ruego,
dad gusto, gratísimos amigos, a este enamorado,
convertíos por mi bien en saltimbanquis extranjeros,
saltad, os los ruego, y dejad que ella salga,
la que ha apurado al triste enamorado que soy cada gota de su sangre.

¡Mira cómo duermen estos cerrojos cerriles!

¡No tienen prisa por hacerme el favor! (Trad. de R. López Gregoris, Madrid, 2004)

La otra interpretación posible, más en consonancia con el ambiente religioso que se pretende parodiar, es también más arriesgada, pues propone ver en estos versos un *carmen magicum*¹³ o encantamiento, fórmula ritual mágica para lograr un deseo, en este caso saltar los cerrojos de la casa de la amada; ello nos remite al mundo de la magia, un mundo alejado de los tópicos literarios y cercano al de la vida cotidiana, donde caben bien las viejas alcahuetas, algo brujas, o los conjuros amorosos. No sería de extrañar que Plauto se burlara de estas prácticas supersticiosas y de la credulidad de sus usuarios.

Con este *carmen* se acaba con los ejemplos que ilustran las parodias de la sociedad romana; además de las citadas, merece la pena leer la acción de gracias que el viejo Cármides dirige a Neptuno tras un largo viaje lleno de incidentes (*Trin.* 820-826). Además de la retórica al uso, con epítetos majestuosos y el lenguaje ceremonioso que la ocasión requiere, Cármides no se calla la recriminación que, en su opinión, se merece la divinidad: la de ser cruel, vengativa y feroz, a pesar de que se le consagran todo tipo de ofrendas. Escena de mentalidad romana en donde se constata la ley que rige el espíritu religioso romano, *do ut des*, la reciprocidad de las relaciones con los dioses, obligados ellos también a cumplir con su parte del trato.

7. LAS RÉPLICAS

Todo comediógrafo que se precie ha de dominar el arte de la réplica; y en él Plauto sobresale. A la agudeza verbal se añaden la pertinencia y el ingenio cómico; y, como no hay mejor manera de mostrar lo dicho que con sus palabras, sólo cabe reproducir un fragmento traducido, típicamente plautino, que refleje esa capacidad de réplica y contrarréplica:

CALICLES: Salud, amigo y compañero. ¿Qué tal Megarónides?

MEGARÓNIDES: Lo mismo digo, Calicles, salud, por Pólux.

Ca: ¿Cómo te va? ¿Cómo te ha ido?

Me: Me va y me ha ido muy bien.

Ca: ¿Y tu mujer, qué tal? ¿Está bien?

Me: Mejor de lo que quería.

Ca: Mucho mejor para ti, por Hércules, que ella esté viva y con salud.

Me: Creo, por Hércules, que te alegras de las desgracias que tengo.

Ca: Deseo a todos mis amigos lo mismo que a mí.

¹³ Cf. R. López Gregoris, "El diminutivo en el lenguaje prescriptivo latino. Los *carmina magica*", *Latomus* (en prensa).

Me: Bueno, y tu mujer, ¿qué tal?

Ca: Es inmortal, vive y seguirá viviendo.

Me: Me traes buenas noticias, por Hércules, y ruego a los dioses que te sobreviva sobradamente.

Ca: ¡Por Hércules, si fuera tu esposa, no me importaría!

Me: ¿Quieres que nos las cambiemos, yo me llevo a la tuya y tú a la mía? No me sentiría estafado lo más mínimo

Ca: En efecto, te aprovecharías de mi imprudencia, estoy seguro.

Me: No, por Hércules, haría que supieras lo que pierdes.

Ca: Para ti lo tuyo: más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer. Pues si yo ahora me casara con otra no sabría cómo me iría.

Me: ¡Claro, por Pólux, vive bien y vivirás más!¹⁴

Algunos expertos en Plauto han llegado a ver, en este y en otros fragmentos semejantes, restos de los antiguos *lazzi* de las *atellanas*, las composiciones rurales autóctonas latinas que insertarían tiradas como ésta, fijas, reclamadas por el público, sujetas a la improvisación de los actores y de longitud variable¹⁵. Llenas de estereotipos y chistes esperables, estas tiradas hacían las delicias del público y suponían un momento de gloria para los actores; pero, sobre todo, dan una idea de la fuerza cómica que las compuso.

8. LAS OTRAS LENGUAS

La introducción de las lenguas extranjeras es también una peculiaridad del lenguaje plautino; sin embargo, no están al mismo nivel el griego y las otras lenguas presentes. Aunque el griego era considerado una lengua extranjera en Roma, sin embargo, tenía consideración de lengua culta para las élites romanas y de lengua franca para el resto de los ciudadanos y esclavos; como ya se ha dicho, los soldados romanos pasaron mucho tiempo en contacto con la lengua griega en las luchas de la Magna Grecia, de modo que casi todo el mundo tenía un conocimiento básico, pero suficiente, de esta lengua para entender y hacerse

¹⁴ En latín dice así: {Cal.} *Quid tua agit uxor? ut valet?* {Meg.} *Plus quam ego volo.* {Cal.} *Bene hercle est illam tibi valere et vivere.* {Meg.} *Credo hercle te gaudere, si quid mihi mali est.* {Cal.} *Omnibus amicis quod mihi est cupio esse idem.* {Meg.} *Eho tu, tua uxor quid agit?* {Cal.} *Immortalis est, vivit victuraque est.* {Meg.} *Bene hercle nuntias, deosque oro ut vitae tuae superstes suppetat.* {Cal.} *Dum quidem hercle tecum nupta sit, sane velim.* {Meg.} *Vin commutemus, tuam ego ducam et tu meam? faxo haud tantillum dederis verborum mihi.* {Cal.} *Namque enim tu, credo, me imprudentem obrepseris.* {Meg.} *Ne tu hercle faxo haud nescias quam rem egeris.* {Cal.} *Habeas ut nactus: nota mala res optumast. nam ego nunc si ignotam capiam, quid agam nesciam.* {Meg.} *Edepol proinde ut diu vivitur, bene vivitur* (Trin. 51-65).

¹⁵ Cf. al respecto R. López Gregoris, *Plauto. Comedias*, Madrid 2004, 32.

entender. Por eso, grecismos que aparecen por doquier no deben entenderse como un uso culto, sobre todo si reparamos en que casi siempre aparecen en boca de esclavos¹⁶.

Un caso completamente distinto es el de *Poemulus* (930-949), donde aparece en escena un cartaginés hablando en púnico. En realidad, se trata de una lengua inventada, falseada, en la que el público entendía algunas palabras y lograba hacerse una vaga idea de lo que allí se decía; el impacto cómico se fiaba a la extravagancia de que un actor en escena recitara en una lengua extranjera. Es difícil hacernos una idea de lo insólito de la escena, sobre todo si consideramos que un cartaginés ya era para entonces ejemplo de mentiroso y engañador, enemigo proverbial de Roma. Por tanto, aparecer en escena de cartaginés y hablar en una lengua ininteligible solo podía querer decir que el personaje tramaba un engaño, como, en efecto, resulta ser. El experimento era, sin duda, arriesgado; para lograr una impresión parecida, nunca igual, me pareció oportuno proponer una traducción en latín macarrónico, que, salvando las distancias, provocara sorpresa y, espero, cierta gracia en el lector.

HANÓN: Rogo deis et deabus qui vivunt in hac civitate me optime sacare ex questo atollatero qui me traxit qui. Permittermini, o deos misericordes!, d'incontrare filias meas qui m'illas rapuerunt, atque meum sobrinum de passu. In illo tempore habui Antadamantem hic hospedatum. Dicitur ultimam horam illic arribari. Videtur Agorastoclem, filium suum, hic stare. In signo nostrae antiquae hospitalitatis hanc tabulam illi trago. Dicunt quod vivit per hanc regionem. Eo ad preguntandum questibus salientibus de illa casa.

El texto del original es, como he dicho, un remedo de lengua, un guiño al público, que debía entender a medias algunas de las palabras de ese lenguaje inventado sobre el púnico, el griego y el latín. Su presencia en escena cumple, además, un papel importante en la estructura dramática de la comedia: demostrar que el extranjero que llega a escena habla varias lenguas y, por tanto, esconde un espíritu falaz. Todos los rasgos negativos que desvirtúan el carácter piadoso y tranquilo de un viejo padre que recorre el mundo en busca de sus hijas secuestradas son, casi sin duda, la contribución plautina a un original griego más dramático y equilibrado. El adorno de la lengua extranjera es eso, un exceso ornamental especialmente ingenioso.

¹⁶ Así lo entiende H. Petersmann, "Zur mündlichen Charakterisierung des Fremden in der Komödie des Plautus", en *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Benz, L.-Stärk, E.-Vogt-Spira G. (eds.), Tübingen 1995, 123-136, quien, además, subraya que el uso de grecismos en boca de los esclavos reproduce el ambiente romano, rompiendo así la ilusión escénica de las *palliatas*, de ambiente griego (129 ss.).

* * *

Al final de este trabajo, surge la pregunta del principio, a saber: por qué Plauto es tan desconocido para el público en general. La respuesta es un poco paradójica, pues tal vez sea ignorado de nombre, pero su forma de hacer reír ha traspasado los siglos, ha sido imitada por los grandes de la comedia ya citados y, asombrosamente, ha vuelto a escena con gran éxito de audiencia. ¿Dónde está Plauto? Se hace oír en las comedias televisivas de producción nacional conocidas de todos, como *Aquí no hay quien viva*¹⁷. Si nos fijamos en los personajes, retratan con humor y parodia tipos humanos que, salvando las distancias, se perpetúan en nuestras sociedades. Se reconoce en seguida al *servus callidus* de la serie, es decir, el que está enterado de todo, al que se le pide ayuda en todas las situaciones comprometidas, el que dice las verdades como puños, pero el que ocupa una posición inferior en la escala social: el portero. Y es él el que más libertad tiene para forzar la lengua, para resultar el más gracioso, por supuesto. Él ha introducido una expresión nueva, agramatical, pero fácil de entender y, por ello, de gran éxito: *tengan uds. un poquito de porfavor*, donde se cuantifica un marcador de discurso, cuando se trata de una regla fundamental de los marcadores de discurso, que no pueden ser cuantificados, y desde luego, *porfavor* todo junto. Por cierto, este tiene a sus espaldas un parásito insaciable, el padre. Supongo que sabrán quién es la agria *uxor romana*, siempre insultona y de mal humor, que no deja al marido en paz, quiénes son las prostitutas, y entre ellas, cuáles las ricas y hermosas y cuáles las pobres y feas, quiénes son los *adulescentuli*, o jóvenes enamorados, que se desdoblán según el día en amigos o enemigos; hay un *miles gloriosus* paradigmático; un joven rico y tontorrón; y también aparece un coro de lenas o viejas alcahuetas y chismosas, alguna de las cuales hasta tiene el vicio plautino de la bebida, otra, el de la tacañería, y otra el de la eterna juventud. Hay maridos cornudos, homosexuales fuera y dentro del armario, niños rebeldes y otros tipos humanos que retratan nuestra sociedad. Se me dirá que este tipo de comedia recrea los tipos cómicos universales en el sentido de occidentales. Pero es que la influencia de Plauto es decisiva para que se produzca este tipo de humor televisivo: fue quien fijó para la posteridad los tipos humanos cómicos, quien dibujó un mundo cerrado de personajes con sus inclinaciones y antagonismos y sin evolución psicológica, quien normalizó el uso de la lengua para la descripción de los personajes; quien determinó la intranscendencia de la trama escénica; quien detectó el valor escénico de las vidas miserables y grises de la gente corriente; quien eliminó la moral y el contenido ético del divertimento

¹⁷ Cf. R. Irigoyen, "Plauto viene en auto", en *ABC*, 27 de octubre de 2004.

momentáneo. Todas estas características no se dieron juntas antes de él y tengo mis dudas de que se hayan dado de nuevo hasta ahora; la comedia del arte, otro agujero negro en la historia del teatro, hizo suyos muchos de estos rasgos, pero desgraciadamente no hay textos que nos permitan un estudio a fondo de la producción escénica, aunque seamos conocedores del éxito de público que obtuvieron algunos actores.

La invisibilidad de Plauto lo hace universal; la universalidad de Plauto no consiste en la radicalidad de una revolución formal, sino en la asimilación y adaptación de unos esquemas atemporales.

UNIV. AUTÓNOMA DE MADRID

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS