

## LA COMEDIA PLAUTINA: CRITICAS Y PREJUICIOS

*Alfredo J. Schroeder*

Este humilde hombre de pueblo que es Plauto, este casi siervo en cierto momento de su vida, si debemos creer a Varrón, este 'sarsinate' llegado a Roma, sin nombre, sin recursos, sin círculos protectores ni Mecenas, ha ganado a lo largo de sus sesenta o más años de vida mortal los halagos del éxito y a lo largo de sus veintiún siglos de vida inmortal ha merecido los juicios casi unánimemente laudatorios de los autores antiguos, paganos y cristianos, y de los modernos, que se vuelven constantemente sobre esta fuente, de las más antiguas y a la vez más ricas y abundantes de la literatura latina, para estudiarla y para imitarla.

En la edición de Plauto de Götz Schöll está compendiada esta multitud de juicios favorables de los autores latinos, que parecen las notas de un himno polifónico, en que el tono más agudo lo da Varrón: "Musas, Aelii Stilonis sententia, Plautino (...) sermone locuturas fuisse, si latine loqui vellent" (Quint. X 1), y en que disuenan las duras frases de los dos únicos autores antiguos, Horacio y Quintiliano, que opinaron en forma distinta y decididamente contraria a Plauto y a la comedia latina.

Luego, desde los días del Renacimiento, a las voces laudatorias de los críticos y eruditos se une el elogio tácito del Cardenal Bibbiena, Machiavelo, Ariosto y Aretino; de Jodelle, Belleau, Larivey y Rotrou, que en forma más o menos directa toman sus temas de la comedia latina; se une también el elogio de las cincuenta y tres obras dramáticas inglesas que, según una detallada estadística de G. Norwood en **Plautus and Terence** (New York, 1932), se inspiraron en los dos comediógrafos latinos; y el de los numerosos autores españoles anteriores a Lope que fueron influenciados por Plauto, según el análisis de Raymond Leonard Grismer en **The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega** (New York, 1944).

Hasta que en 1932, en la citada obra de G. Norwood, el revolucionario profesor de Toronto hace la crítica más dura que nadie se atrevió a hacer jamás del respetadísimo comediógrafo latino.

Nos detendremos un poco en los tres citados adversarios de Plauto, para tratar de hallar las razones de su posición, como lo hará Norwood acerca del juicio de la generalidad de los críticos; pues resultará fundamental averiguar si no existen prejuicios previos o esquemas preconcebidos sobre Plauto de parte de alguna de estas dos corrientes.

Si se pretende aplicar a Plauto el concepto y la estructura de la nueva comedia griega o la concepción moderna de comedia o la definición ideal de drama; si se compara a Plauto con Menandro o con los grandes comediógrafos modernos; si se le mira como **dramatist** (en la expresión de Norwood); si se analizan sus comedias como piezas teatrales (**play as play**), es decir, "según la verdadera naturaleza del drama"; en este caso podrá afirmar Norwood con alguna razón que "el trabajo de Terencio es alta comedia, el de Plauto es en su mayor parte farsa" (p. 3), y aun cuando asegura que en el conjunto de su obra, con excepción de una séptima parte, que no sería personal, Plauto es "el peor de todos los escritores que alguna vez han conquistado fama permanente" (p. 4). Podrá quizá estar en lo cierto cuando juzga que "la peor historia de cine jamás exhibida tiene una sutileza sofóclea si se la compara con la **Asinaria**"

(p. 7); para agregar que "cuando sus piezas teatrales están fuertemente sofocadas por la propia personalidad y los intereses de Plauto, son principalmente deplorables; (pues) está escribiendo a la manera atelana; cuando meramente copia, dando poco de su propio material, el resultado es comparativamente bueno, a veces espléndido, según que el original griego fuera simplemente talentoso o un trabajo de genio" (p. 27).

También estará en lo justo, supuestas las precedentes condiciones, el severo Horacio, cuando dice que a Plauto sólo le interesa llenarse los bolsillos y que después, que la comedia marche bien o mal, poco y nada le importa:

... *Adspice, Plautus*  
*quo pacto partes tutetur amantis ephēbi,*  
*ut patris attenti, lenonis ut insidiosi,*  
*quantus sit Dossennus edacibus in parasitis,*  
*quam non adstricto percurrat pulpita socco:*  
*gestit enim nummum in loculos demittere,*  
*post hoc*  
*securus, cadat an recto stet fabula talo*

(Epist. I, libro II 170-6).

Será en tal caso aceptable el juicio de Horacio cuando en la Epístola *Ad Pisones* dice que los antepasados fueron demasiado pacientes y aun necios al ensalzar los versos y chistes de Plauto:

*At nostri proavi Plautinos et numeros et*  
*laudavere sales, nimium patienter utrumque,*  
*ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos*  
*scimus inurbanum lepido seponere dicto,*  
*legitimumque sonum digitis callemus et aure*

(270-4).

Estará también en lo cierto, siempre que se acepten aquellas condiciones, el retórico Quintiliano, al afirmar que la comedia latina es por demás floja: "In comoedia maxime claudicamus". "Vix levem consequimur umbram,

adeo ut mihi sermo ipse Romanus non recipere videatur illam solis concessam Atticis venerem, quando eam ne Graeci quidem in alio genere linguae obtinuerint" (Quint. X 1).

Pero si no se le aplican aquellos esquemas a Plauto, si se le considera único, plautino y, sin prejuicios, se busca en él el concepto de una comedia distinta, si se examina tan sólo lo que hizo o quiso hacer, tendrán razón los innumerales críticos antiguos y modernos: Plauto es merecedor del elogio casi unánime, por las múltiples cualidades de su comedia: lengua, estilo, gracia, ingenio, variedad de metros y de partes musicales, situaciones, temas...

En cuanto a la crítica de Norwood, parece claro que trata a Plauto con prejuicios, va a Plauto con un concepto ya formado de lo que debe ser la comedia, que naturalmente aquél no conoce. Dice él mismo que entre los admiradores de Plauto, los romanos, lo alaban porque "nunca tuvieron genuino sentimiento del drama", y los modernos, porque también "a menudo han conocido deplorablemente poco del drama en general" (p. 6). Hay a la vista normas y cánones preconcebidos en estas palabras: "que el **Mercator** sea leído sólo por un estudiante sobre cien que leen **Captivi**, es una fantástica perversión, posible sólo por una completa indiferencia hacia la verdadera naturaleza del drama (p. V). Es necesario aclarar aquí que considera a **Mercator** la mejor obra de Plauto, por la simple razón de que es una muy fiel traducción de una comedia griega.

Norwood está sin duda imbuído de preconceptos modernos de la comedia, cuando afirma que "es tiempo de que las comedias sean juzgadas y (cuando ello sea posible) alabadas como piezas teatrales, no como pedazos de momia" (p. VI). Tiene presentes a Menandro, a Terencio, pero también a Molière, Shakespeare, Ibsen, Bernard Shaw; y es bien claro que la aplicación a Plauto de aquellos esquemas será aniquiladora para el latino y parecerá lógico este juicio: "Terencio sobrepasa a todos los escritores de alta comedia, excepto Menandro y Molière, mientras que Plauto ocupa exactamente el nadir del arte dramático" (p. 8).

De este enfoque moderno resultarán injustas estas palabras sobre "el horror de la ineptitud" de Plauto, sobre



su ubicación "fuera de la esfera del arte y casi de la civilización", no por "su crudeza de ideas, su lenguaje o construcción, frecuente como es", sino por su práctica de poner juntos -no solamente en una misma pieza sino en una misma escena- modos de sentir y de tratar muy incongruentes" (p. 4), "por mezclar -en **Amphitruo**- chanzas pesadas, la dignidad de una mujer casada, depravadas burlas y celestial esplendor" (p. 5).

Norwood descalifica a Plauto por su osadía de no atenerse voluntariamente al concepto de la nueva comedia griega. Parece alegrarse cuando el latino sólo traduce: "En buena hora Plauto ha seguido el único camino por el cual el éxito le era asequible" (p. 53). No oculta su alborozo de que haya elegido el **Mercator** y no haya hecho absolutamente nada más que traducirlo literalmente, puesto que "no era capaz de distinguir una obra buena de una mala" (p. 53). "Cuando Plauto es nada más que traductor, el resultado es una comedia enteramente excelente y sutil (...); cuando escribe con libertad, el resultado es simplemente abyecto" (p. 99).

Pasando ahora a Horacio, uno de los autores latinos que ofrecen algún apoyo a Norwood, resulta claro, por el contexto, que su juicio de la **Epístola** I del libro II, es interesado, es parte de una defensa de los escritores de la época augustea; en la que, por contraste, hace desfilar con intención crítica a los poetas arcaicos, desde Livio Andrónico, que su maestro Orbilio le ha enseñado a fuerza de golpes, hasta Plauto, considerado un Epicarmo.

En consideración a Augusto, identificado con el interés nacional, y en defensa de su propia teoría estética, Horacio ironiza finamente, en la controversia, tan antigua como moderna, de los "perfectos veteresque" y los "viles atque novos" (vv. 36-37), contra los simpatizantes de los poetas antiguos ("Adeo santumst vetus omne poema", v. 54). No sólo Augusto, también su corte de poetas contemporáneos merecen la consideración del pueblo, sin ánimo de zaherir abiertamente a los antiguos, en quienes reconoce y especifica méritos. Horacio, dice Enrica Malcovati, en **Cicerone e la poesia**, Pavia, 1943, "se esforzaba por dar valor patriótico a su postura aparentemente antinacional",

"como si la poesía liberada totalmente de su antigua rudeza e impulsada a una perfección nueva, debiese servir de ornamento y de ayuda al estado" (p. 22). Si Horacio se detiene mucho en esta controversia es porque tiene seguramente presentes estas frases de otro autor, que mezcla motivos patrióticos en sus controversias literarias: Cicerón; quien juzga en *De Fin.* (I. 2.4) "inimicus paene nomini Romano" a quien desprecia a los antiguos poetas. Y poco después opina de sus desconocedores: "Mihi enim non illi satis eruditi videntur" (I. 2. 5).

En la Epístola **A los Pisones**, en cambio, se pronuncia contra Plauto por otros motivos, por sus versos en especial y por sus chistes, porque está criticando el verso yámbico recargado de espondeos, y acaba de proponer -exactamente en el verso anterior- como modelo el arte griego:

*vos exemplaria Graeca  
nocturna versate manu, versate diurna.  
At nostri proavi Plautinos et numeros et  
laudavere sales...  
...stulte mirati*

(v. 268 ss.) .

En el proceso de helenización que sufre Roma, Plauto y "nostri proavi" es claro que están todavía casi en pañales. Pero debería recordársele a Norwood que también Quintiliano critica a su preferido, a Terencio, por el metro de sus versos, claro que más suavemente, ya que está más cerca de la elegancia griega: "plus adhuc habitura gratiae, si intra versus trimetros stetissent" (*opera Terentii*) (Quint. X 1).

Puede concluirse -así lo estiman los modernos- que Horacio fue un tanto severo y parcial en su pronunciamiento sobre Plauto. Otto Ribbeck, en la versión francesa de Droz y Konz, Paris, 1891, escribe: "los partidarios rigurosos de los principios del arte griego, tales como Horacio y su escuela, habían perdido la inteligencia de esta poesía ingenua y más original; eran aún incapaces de ver en estos versos de los viejos dramaturgos, cuya estructura se les escapaba, otra cosa que los trazos de una torpeza bárbara.

Pues, sin hablar de las formas arcaicas de la lengua, la hechura de los versos de Plauto lastimaba los oídos delicados de los poetas de la corte de Augusto, porque aquél se había liberado de las reglas más sutiles de la rítmica griega y sobre todo porque había descuidado la construcción dipódica de los versos yámbicos y trocaicos" (p. 144).

En cuanto al juicio de Quintiliano, que es un retórico, que juzga más de una vez equivocadamente por valorar los géneros y los autores según la utilidad que le presten como rétor y por las enseñanzas que de ellos pueden extraer los oradores, tenemos, reunidas por Dosson, en su edición de Quintiliano, y analizadas por Michaud, en *Sur les Tréteaux latins*, (Paris, 1912, pp. 25-28) las posibles razones que incidieron en el pobre concepto de Quintiliano sobre la comedia latina en general:

1. "¿La comedia, digna de este nombre, había desaparecido de la escena romana?" se interroga Dosson. Quintiliano sólo la conocería por lecturas. Y además, responde Michaud, "Quintiliano admira la comedia griega y admira la tragedia latina".

2. "¿Quintiliano comparaba las comedias romanas con los originales griegos, evidentemente superiores por varias razones?" se interroga Dosson. Pero la "tragedia romana no es ni más ni menos original, ni más ni menos fiel a sus modelos; y Quintiliano la admira".

3. ¿Quintiliano "estaba ofendido por ciertas libertades de las comedias latinas?" -"Lo diría (dialogan Dosson y Michaud), porque bien que lo hace cuanto trata de Afranio". Además que, a pesar de sus libertades, a Aristófanes lo admira sin reservas.

4. Así concluye Dosson: Quintiliano "no encuentra en las comedias ninguna de las cualidades que alaba en la tragedia y que le parecen útiles para su propósito, a saber, la educación de los oradores". Claro está que ni en Plauto ni en Terencio encontrará, como en la tragedia, esa **gravitas sententiarum, verborum pondus, auctoritas personarum** (Quint. X 1).

Tales son, escuetamente, las razones de la opinión adversa de estos tres únicos críticos adversos a Plauto.

¿Y las razones que tuvo la generalidad de los antiguos y modernos *—securus iudicat orbis terrarum—* que lo ensalzaron de variadas maneras y por múltiples motivos? Norwood es quien se hace la pregunta; y resumiré las cuatro respuestas que encuentra.

1. Los antiguos nunca tuvieron un genuino sentimiento del drama. Los cultos eran afectos a la retórica; los incultos a los gladiadores y anfitriones de **baudeville**.

2. Los modernos sólo imaginamos al romano defendiendo a sus clientes en el Foro o guerreando, en otros términos, rodeado de esa aureola de **gravitas** romana. De ahí nuestra sorpresa y nuestro gusto al encontrar a un romano que hace chistes y hace reír en su comedia. Poco después agrega además que quienes escriben sobre Plauto "han conocido a menudo deplorablemente poco sobre el drama en general".

3. El ataque de los últimos tiempos a las literaturas clásicas nos ha llevado a establecer una barrera infranqueable de defensa a todo lo antiguo, defensa ciega en que no distinguimos lo bueno de lo malo.

4. Sostiene, por último, que no debe decidir en esta valoración de las piezas dramáticas como tales, la mayor o menor originalidad de Plauto o Terencio. Es decir, que Plauto sería generalmente alabado por su mayor originalidad.

Hemos citado estas razones, no para discutir las o señalar la debilidad de alguna de ellas, sino para ser justos con Norwood y para sacar como conclusión que el citado autor parece reconocer que esta opinión casi universal favorable a Plauto se debe con frecuencia a un criterio muy simple e ingenuo; lo juzgamos sin un concepto claro "de la naturaleza del drama", en otras palabras, sin prejuicios. El sentido común, en cambio, aconseja ir a Plauto así, sin preconceptos sobre la comedia, sin los moldes estrictos de antiguas y modernas clasificaciones, tratando de percibir la concepción plautina de la comedia, sin imponerle otras, hurgando en sus propósitos, en sus textos y entrelíneas, para apresar, como dice Bowra en una conferencia de 1948 sobre "Una educación clásica" (Buenos Aires, 1948, p.p. 34 - 35), la experiencia del mundo antiguo con el fin de enriquecer

la nuestra; y no imponer la nuestra, como si aquél fuese "un pálido reflejo de nosotros mismos".

"El espíritu moderno, dice Jaeger en **Paideia**, (FCE, México, 1942, I, p. 373) sólo alcanzará a comprender el único encanto de la comedia aristofanesca desde el momento en que se libre del prejuicio histórico según el cual no es más que un primer estadio genial, pero todavía tosco e informe, de la comedia burguesa". Ya un siglo antes Fred. G. E. Rostius en **Commentationes Plautinae** (Lipsiae 1836, p. 1) sustentaba con respecto a Plauto esta liberación de prejuicios: "iniusti erga Plautum esse ii, qui ex saeculi sui sapientia suaque rerum informatione metiri et censere priscum poetam conantur".

Proponemos pues este claro planteo: ¿No convendrá, para juzgar sus comedias, profundizar en el pensamiento de Plauto, para preguntar si se propuso tan solo trasladar a Roma la nueva comedia griega, como hicieron sus predecesores y sucesores, es decir, trasladando el argumento y traduciendo libremente no su letra sino su espíritu? "Non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum..." (Cic. **Acad.** I 3.10). ¿O fue un innovador que se propuso romper los moldes e introducir en los viejos temas, tomados generalmente de la nueva comedia griega, una finalidad nueva? ¿Trasvasa vino añejo en odres nuevos o produce un vino nuevo con el viejo mosto helénico? ¿No fue conscientemente personal en la concepción o en la realización de su comedia?

Revertimos el razonamiento de Norwood. Si, como dice en el prólogo de **Asinaria** (v. 11), "Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare"; si lisa y llanamente traduce su comedia, es muy inferior, es mal traductor de la letra y del espíritu helénicos, no merece el lugar que la crítica universal -con las excepciones destacadas- siempre le ha reservado. Si, en cambio es personal, 'plautinísimo', inquieto buceador del **italum acetum**, consciente de sus innovaciones y crea una comedia distinta, Plauto es digno del encomio, que le negaron sólo unos pocos; ha triunfado y vive.

Para probar que Plauto tiene un concepto propio y original de la comedia, veremos, primero, cómo rompe con el viejo concepto que dan los gramáticos y cómo se sale de todos sus esquemas y clasificaciones; y, en segundo

lugar, cómo agrega y pone a modo de piedra angular un elemento primordial en Plauto y olvidado en la nueva comedia griega y en las antiguas definiciones, que es el **risus**, la risa o la gracia plautina.

Sobre la concepción de la comedia griega y latina, en el artículo de A. Körte en Pauly-Wisowa (**Real - Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft**) sobre "Komödie", se citan trece trabajos de autores griegos y latinos. No hace falta pues lamentarse tanto de que en la **Poética** de Aristóteles nos falte la parte en que seguramente trató de la comedia, y de que tan sólo nos hayan quedado unas pocas líneas sobre su naturaleza y origen; aunque ello pudo servir para curiosas disputas sobre la risa en el medioevo y para una original trama en **El nombre de la rosa** de Umberto Eco.

La concepción de la comedia de los gramáticos latinos está basada en los griegos. Consta en Evanthius: "Sat erit tamen velut admonendi lectoris causa quod de arte comica in veterum cartis retinetur exponere" (Ev. II 7). Este tiene muy presente la definición de Teofrasto, que es citada, pero sin especificación de autor. Teofrasto decía según sabemos por Diomedes: "Κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων) περιοχὴ ἀκίνδυνος" (comedia es el tratamiento exento de peligros de acciones comunes).

Cicerón y Livio, que también son tenidos en cuenta por Evanthius, dicen respectivamente que la comedia es "imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis" y "cotidianae vitae speculum". La cita de Cicerón que hace Evanthius, seguramente está sacada de un pasaje perdido de la **República**, en que habla de la comedia y del que conservamos resúmenes en San Agustín, **De Civ. Dei** II 9.

Evanthius, al desarrollar aquella concepción de la comedia, tiene en cuenta las definiciones anteriores y además la pretendida etimología "ἀπὸ τῆς κώμης" (de la villa), que ya se cita en Aristóteles, **Poética** 1448a. Sin dar una definición precisa, afirma: "νέαν κωμῳδίαν, hoc est novam comoediam reperere poetae, quae argumento communi magis et generaliter ad omnes homines, qui mediocribus fortunis agunt, pertineret et minus amaritudinis spectatoribus et eadem



opera multum delectationis afferret, concinna argumento, consuetudine congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro" (II 6). La reduce prácticamente a estas cuatro características: Es una comedia agradable, en metro adecuado, 1º) de sucesos comunes de la vida privada bien trabados; 2º) realizados por gente común; 3º) sin que daño grave amenace a los personajes; y 4º) con un objetivo que es la instrucción de los espectadores. Simple ampliación, como se ve, de la definición griega, con el agregado de una finalidad educativa. Recuérdese la definición de Teofrasto; y recuérdese que Aristóteles sostiene, sobre la segunda característica, que la comedia es reproducción imitativa de hombres inferiores (μίμησις φαυλοτέρων), pero no según cualquier especie de maldad, sino según la parte risible de lo feo (ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μόριον) (1449a).

Este concepto aristotélico de γελοῖον falta en Teofrasto; y en las definiciones latinas apenas se insinúa, porque se está pensando más en la nueva comedia griega. Sobre el tercer punto, Aristóteles también agrega a los conceptos anteriores la misma característica: αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φαρτικόν (una fealdad sin dolor y no perjudicial).

Corresponde aclarar que sobre la citada definición de Evanthius está planteada esta discusión: si corresponden ese capítulo V y los siguientes a Evanthius o si son elaboración de Donato. A. Körte se inclina por el primer nombre. Citaremos pues como de Evanthius lo que otros tal vez atribuyen a Donato.

Las características citadas de la comedia latina según Evanthius son, como puede apreciarse, más bien externas; y tienden especialmente a marcar el contraste con las de la tragedia, géneros estos dos, irreductibles y opuestos en sus caracteres externos, rigurosamente respetados en Grecia y en Roma.

También Aristóteles pone como barrera entre los dos géneros la calidad de los personajes; en la **Poetica** (1448a) leemos: ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν (uno busca imitar a los que son peores, otro a los que son mejores que los normales).

Plauto conoce estas limitaciones de cada género

y las plantea en los conocidos versos del prólogo de **Amphitruo** (51-63). Allí promete primeramente una tragedia. Ante la imaginada sorpresa de los espectadores promete cambiarla en tragicomedia, introduciendo junto a reyes y dioses los infaltables esclavos.

Este pasaje y otro de **Captivi** (61-62) parecieran indicar y probar la sujeción de Plauto a las exigencias formales del género. Y hay quien considera a **Amphitruo** no una comedia sino una pieza intermedia, por extraordinaria excepción, entre comedia y tragedia. Mas siempre es peligroso tomar en serio a Plauto, que la llama tragicomedia. En realidad, es una verdadera comedia y de las más plautinas, por más que no siga los esquemas de Aristóteles, Teofrasto y Evanthius, por más que esta parodia del mito sea tema desconocido en la nueva comedia griega, y según Schanz esté tomado de la comedia media, según otros, de la **rinthonamia** de Sicilia.

El mismo Plauto toma a risa esa invención de **commixta tragicomoedia**. ¿No se burla Mercurio en estos cómicos versos de las vallas entre comedia y tragedia, que, como dios, puede fácilmente quebrantar?:

*post argumentum huius eloquar tragoediae,  
Quid? contraxistis frontem quia tragoediam  
dixi futuram hanc? deu' sum, commutavero.  
Eandem hanc, si voltis, faciam[iam]ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.*

De lo contrario también habría que tomar en serio, en los versos que inmediatamente siguen, la estulticia de Mercurio, quien pregunta la voluntad de los espectadores para recapacitar de inmediato -con un golpe en la frente nos lo imaginamos al actor- llamándose **ego stultior**: "¿qué tonto soy! ya que como dios que soy conozco vuestra voluntad".

Plauto en **Amphitruo** quebranta las barreras infranqueables de los personajes comunes e inferiores y de los superiores; e invade además con cierta frecuencia los dominios de otros géneros, al echar mano -siempre para su finalidad cómica- de elementos y formas ya épicas, generalmente

parodiadas, ya líricas, ya novelescas, o, muy frecuentemente, trágicas. Recuérdense, para citar sólo el ejemplo de *Rudens*, el prólogo pronunciado por una divinidad, *Arcturus*, el sueño profético de *Démones*, el excepcional coro de los pescadores, la habitual *anagnorisis*, el lenguaje épico de la sacerdotisa *Ptolemocracia*, las varias situaciones de muerte y suicidio y aun las alusiones a tragedias de Eurípides (v. 86).

Claro está que esta invasión en la tragedia no es obra exclusiva de Plauto. Körte, en su citado artículo, habla de una influencia muy grande ("ausserordentlich gross") de la tragedia de Eurípides en la nueva comedia griega. Y cita en seguida para confirmarlo la obra de Leo: *Plautinische Forschungen* y la de E. Sehart: *De Menandro Euripidis imitatore*. Lo mismo sostiene Quintiliano (X 1): (*hunc Euripidem*) *ed admiratus maxime est, ut saepe testatur, et eum secutus, quamquam in opere diverso, Menander*. Y lo aceptan los más modernos autores. Michaud en su citada obra sobre el teatro latino (p. 156) dice que "Eurípides es el verdadero padre de la comedia nueva". E. Schlesinger, en *El Edipo Rey de Sófocles*, (La Plata, 1950) dice: Eurípides es "a través de la nueva comedia, de Plauto, Terencio y Séneca, el padre del moderno teatro occidental" (p. 16). F. L. Lucas, en *Eurípides y su influencia*, (Ed. Nova, Bs. As., 1947) desarrolla en extenso esta paternidad. Norwood es quien nuevamente disiente en la nota 28 de su comentado libro, al afirmar que "la deuda de Plauto a Eurípides ha sido discutida y probablemente exagerada por Leo". El hecho de que este autor emita ésta y otras opiniones citadas sobre Plauto justamente en una importante colección norteamericana que lleva por título *Our Debt to Greece and Rome* es sólo una sorpresa y una paradoja más.

La misma libertad que exhibe en estas excursiones por otros géneros, la muestra Plauto con respecto a las cuatro características de la comedia latina:

1º) Seríamos interminables si quisiéramos citar lugares de Plauto en que se presentan sucesos de la vida privada que no son comunes, y seríamos quizá breves si citáramos tan solo los bien contruidos, **concinna argumento**. Veremos más abajo algunos ejemplos para demostrar que las de Plauto no son primordialmente en su generalidad

verdaderas comedias de costumbres, ni de intrigas.

2º) Con respecto a sus personajes más de una vez no son comunes. Recuérdense Mercurio y Júpiter en **Amphitruo**, el citado mensajero de Júpiter, Arcturus, el noble Pleusidipo, acompañado de tres altos oficiales (**chlamydatos cum machaeris**, v. 315), y la sacerdotisa de **Rudens**. Además ¿ese submundo de esclavos, tramposos, atrevidos, amos de sus amos, esos parásitos y lenones horripilantes aun físicamente, las cortesanas tan distintas de las finas **hetairas** de Terencio, pertenecen realmente a esa generalidad de "omnes homines, qui mediocribus fortunis agunt"? ¿Es, por otra parte, ésa la única gente común? No es normal esa limitación a tipos y edades siempre inferiores a los veinte años o superiores a los sesenta. El **adulescens**, aunque legalmente se lo considere así hasta los treinta años, en Plauto casi siempre es apenas entrado en la adolescencia con sus quince florecientes abriles o poco más. El **senex** lógicamente, siempre pasa de los sesenta.

3º) Con respecto al tercer carácter, alguna vez verdaderas catástrofes caen o se ciernen sobre ciertos personajes, grave daño amenaza al amo, al lenón, al esclavo desgraciado, de manera que el tema se aproxima o identifica al de una tragedia. En realidad **Evanthius** sólo exige "minus amaritudinis", y Plauto además sabrá disminuir este 'amargor' de las situaciones más trágicas con su gracia y humor permanentes.

4º) Sobre la cuarta característica, instrucción del espectador, ¿Plauto es siempre **utilis sententiis**? ¿Es para instrucción del público que escribe **Casina**, **Bacchides**, **Asinaria** y tantas otras? Aunque hay autores (recordamos por ejemplo a Vendel-Heyl, en su libro de anticuario **Ensayos analíticos i criticos sobre la primera edad de la literatura romana i particularmente sobre Plauto**, Santiago, Chile, 1850), quienes sostienen, apoyados aparentemente en algún verso del mismo Plauto, que ese realismo de los cuadros más bajos de **Asinaria**, tiene oculta una intención moralizante; que algunas escenas son conscientemente recargadas para suscitar un efecto moralizador. ¿Habrà pensado Plauto efectivamente en esta forma de vacuna que inmuniza inyectando el mal? Algunos escritores -es el caso de Catulo,

Marcial, Ovidio- sostienen que la vida, no la obra, tiene que ser moral; otros -algunos comediógrafos, el mismo Ovidio y su discípulo del **Libro del Buen Amor**- declaran que del mal amor, enseñado y aprendido en el **Ars amandi** pueden extraerse los **Remedia amoris**, es decir buenas lecciones morales. Pero Plauto tiene en su mente otros fines, hacer reír; y en **Rudens** (1249 ss.) se muestra, en boca de Gripo, descreído respecto a la misión moralizadora de la comedia:

*Spectavi ego pridem comicos ad istunc modum  
sapienter dicta dicere atque is plaudier,  
cum illos sapientis mores monstrabant populo.  
Sed cum inde suam quisque ibant divorsi domum,  
nullus erat illo pacto ut illi iusserant.*

Es tan distinta y personal la comedia de Plauto que tampoco puede aplicársele la moderna tripartición en comedias de intriga, comedias de costumbres y comedias de caracteres. Esta clasificación podrá ser aplicada a Terencio y a Menandro, pero no a Plauto, aunque Lejay lo hace en su importante libro sobre Plauto, (Boivin, Paris, 1925), pero introduciendo un cuarto grupo y además reconociendo -son palabras textuales- que "es un poco arbitraria"(p.p-33, 214, 215).

Vayamos por partes:

1º) Plauto no es creador de verdaderos caracteres. Usa generalmente los personajes o máscaras de la Atelana, que se repiten constantemente. Los actores se especializaban en algunos tipos determinados, cosa que en verdad no resulta extraña ni aun para nuestros días. Los comediógrafos hacen resaltar alguno de esos caracteres archiconocidos mediante trazos fuertes, en unos pocos versos, muy recargados, que se repiten con pocas variantes. El lenón está pintado, siempre igual, en varias comedias de Plauto. En **Rudens** describe uno en el v. 317 ss. y comienza a describirlo otra vez en el v. 651 ss. para detenerse de inmediato. Después de dos versos, con ocho gruesos calificativos de un retrato moral -el físico no es necesario por conocido- dice:

*uno verbo absolvam, lenost; quid illum porro  
 praedicem?  
 "basta, es un lenón ¿para qué seguir describién-  
 dolo?"*

Plauto remarca tanto sus caracteres que los convierte a menudo en caricaturas. Dice al respecto O. Ribbeck, en su citada **Historia de la Poesía Latina** (p. 78): "La pintura de los caracteres en Plauto es aún poco individual. Diseña un carácter general, como las máscaras de sus roles, de una manera enérgica y llamativa mediante trazos fuertemente marcados".

En esa rudimentaria caracterización y en el gusto muy particular de Plauto por los contrastes y exageraciones, ideales para su comicidad, reside quizá la razón de esa modalidad ya notada de preferir los conocidos tipos del **adulescens** y del **senex**, junto al **servus**, al **leno** a la **meretrix**, etc. Apuleyo, en las **Floridas** (III 16) da una lista, seguramente muy divulgada, de las máscaras de la comedia latina:

*Ibi est leno periurus et amator fervidus et  
 servulus callidus,  
 -et patruus obiurgator et sodalis opitulator et  
 miles proelior,  
 -et parasiti edaces et parentes tenaces et me-  
 retrices procaces.*

Terencio mismo nos pinta en tres versos un cuadro de esos estereotipados caracteres, contra los que desea rebelarse:

*Ne semper servus currens, iratus senex,  
 edax parasitus, sycophanta autem impudens,  
 avarus leno, assidue agendi sint mihi*

(**Heaut.** 37-39).

Estos personajes (**personae**) están calificados con los mismos adjetivos en **Eunucus** 36-39.

El trabajo de caracterización era pues mínimo, espe-



cialmente en Plauto, en quien no encontramos ni un título que ayude a fijar un carácter, un vicio, una virtud. Cuando mucho, una velada cualidad en los nombres de **Pseudolus** o de **Miles Gloriosus**. Se diferencia en esto de Terencio y de la nueva comedia. Ya en los títulos descubre el rasgo predominante de su comedia: no se propone con ellos caracterizar, ni asomará la idea de 'avaro' en el título de **Aulularia**, como en Molière o en los nombres de las comedias griegas. Ni los traduce, ni mantiene los originales griegos, como hará Terencio, siempre más fiel a sus modelos. Procura, en cambio, provocar la risa, o exhibir ingenio o agudizar el de su público mediante enigmas, verdaderos instrumentos de publicidad y suspenso. Tierfelder, en su edición de **Rudens** (Heidelberg, 1949, p. 10) explica este título **El cable** como un **Witz** (agudeza) de Plauto a su público, que, tiempo antes enterado por los anuncios esperaría con interés el **Rätsel** (adivinanza). Una técnica similar emplea en la composición del nombre de los personajes.

En el ejemplo clásico de comedia de caracteres, la **Aulularia**, juzgada por el mesurado Schanz como "una pieza de carácter **Charakterstück** de gran belleza", pero tan diversa en ese aspecto del **Avaro** de Molière, presenciamos la creación de un 'tipo', Euclión, en que los trazos de caracterización, a veces de tensa humanidad, se multiplican hasta fragmentarse -traspasando los límites que separan carácter de caricatura- en un grotesco bufón que sirve tan sólo, como en el motivo del gallo, a un propósito de comicidad irreprimible. Bignone, en su capítulo "L'Aulularia, differenza dalla commedia di carattere" (**Storia della Letteratura Latina**, Firenze, 1945, I p. 230 ss.) coincide en esta apreciación.

2º) En las comedias de intriga muchas veces la irrealidad (comparada por Plauto con las invenciones del poeta en **Cas.** 860-1 y en **Pseud.** 313 ss.), las complicaciones sin anudamiento sirven sólo al realismo de jocosas y populares comparaciones (**Pseud.** 312, **Rud.** 732), de diálogos de agilidad incomparable, de situaciones equívocas denominadas **quid pro quo** (**Men.** 351 ss.; **Aul.** IV, 11, citada por Norwood entre las mejores escenas de Plauto; **Merc.** III 1; II, 3; etc.), mientras la trama se deshace, aunque Plauto pide al público

**cave dirumpatis (Poen. 117)**, mientras los hilos de la intriga, generalmente visibles, se hacen toscos y la tarea mecánica del esclavo tramoyista y titiritero sale de los entretelones y desciende al escenario (confesándolo él mismo en **MIL. GL. 811: quantas res turbo! quantas moveo machinas!**); mientras la ficción del 'aparte', convención tan discutida que sólo debe ser para el público, se hace diálogo oído y correspondido por los actores (**Cas. III. 3**) y el secreto del monólogo, convención para revelar tan sólo al espectador o lector las reconditeces del alma, se hace secreto a voces también para los protagonistas. A tal fin bastará que un actor escondido lo oiga para construir sobre la endeble base de un monólogo lírico la intriga o el desenlace del argumento (**Aul. IV. 2**).

3º) Finalmente, en algunas comedias de costumbres, a Plauto podrá aplicársele el nombre de creador de títeres disfrazados a la usanza griega, sin vida latina, ni griega, ni humana quizá, cuya única y rudimentaria vitalidad está en los gestos y danzas o en sus bárbaros diálogos e insultos. No es pintor de costumbres al estilo del drama burgués. Si Aristófanes de Bizancio, el autor del conocido epitafio de Menandro, pudo decir que "la vida imita a Menandro", Plauto, por lo general, está lejos de imitar a la vida, aunque se sirva de Menandro.

Y cuando hay algo de vida real, cuando "la imagen de la verdad se ilumina con colores, con costumbres y sentimientos humanos, esta "imitación de la vida" lo es primordialmente de la vida griega, apenas conocida en la Roma del tiempo de Plauto, aunque no en la inmediata posterior. Plauto no pinta su época, a pesar de los esfuerzos que se hacen por latinizarlo totalmente; más bien caricaturiza una época helenizante que está iniciándose en Roma. Algún reflejo (**speculum**) de costumbres romanas tendería sin dudas a insinuarse, para ir haciéndose cada vez más patente en las tablas. Pues Cicerón parece afirmarlo paladinamente en **Pro Roscio 16: "Etenim haec conficta arbitrator esse a poetis ut effictos nostros mores in alienis personis expressamque imaginem nostram vitae cotidianae videremus"**. En lo que a Plauto atañe, el texto ciceroniano hay que tomarlo con la debida cautela. Esta romanidad moral de

costumbres y sentimientos estaría muy velada y reducida a una expresión mínima, ya que Cicerón cree hacer una revelación y no está muy seguro (**arbitror**). Era además muy grande la distancia que mediaba entre el mundo helénico de la nueva comedia y el romano de la época de Plauto. Se ha observado con acierto por ejemplo el abismo que hay entre las cortesanas de Plauto y las **hetairas** de Terencio, pese a que las separan pocos años. "Nuestras costumbres (**nostros mores**) se verían muy esfumadas (**effictos** = desfiguradas, borradas) y "nuestra imagen de la vida cotidiana" estaría apenas insinuada (**expressam** = copiada, representada) bajo máscaras y ropajes griegos. Resultarían, en cambio, nítidas en la época más helenizada de Cicerón. Plauto vive en el filo de un conflicto armado con Aníbal en las puertas de Roma, y en el hilo tenso divisorio de dos mundos también en conflicto, en que Catón se ha jugado por entero resultando derrotado. En las tablas conserva las apariencias de la comedia griega, pero es personal. Su audacia de introducir aspectos romanos arraiga en la plebe y le produce dividendos. Este éxito, la nueva moda de la reposición o re-presentación, la cantidad de comedias apócrifas que pronto aparecerán bajo su nombre, la índole del itálico, tan inclinado a la acción dramática y a la comicidad, la posterior aceptación de las togadas, como también la legislación que traba de regular las audacias escénicas, el ejemplo de Nevio encarcelado que Plauto recuerda (**Mil. GL II. 2. 56**), prueban que la comedia de Plauto no es todavía cómodo espejo de las costumbres romanas, como en las generaciones siguientes, pero que los primeros pasos ya están dados.

4º) En lo que atañe a la construcción de su comedia, también allí Plauto vuela libremente, para escándalo de Norwood. Está sin dudas circunscripto en el marco de la nueva comedia griega, con la cuádruple partición (que puede verse en Evanthius, **De Fab. IV, 5**; **De Comoed. VII. 1**) en a) **prologus**, b) **protasis** (nuestra exposición o prólogo), c) **epitasis** (el nudo), d) **catastrophé** (desenlace).

Estas partes son respetadas en líneas generales, pero cada una es desarrollada -con más acierto la exposición, según señala Norwood (p. 71), seguramente porque se

presta a su libre vena cómica- de acuerdo con su gusto, con la extensión y modalidad que las necesidades de su tema y los objetivos buscados requieren.

Dentro del irregular tratamiento de cada una de estas partes -sin hablar de la división todavía discutida en actos, sorprendentemente desproporcionados- llama la atención la poca importancia atribuida al desenlace, que se ve o es repetidamente anunciado y se produce con frecuencia antes, en el tercer acto o, como en **Casina** y **Cistellaria**, en los entretelones al final del quinto, es decir, prácticamente no existe.

Esto puede parecer atentatorio contra la unidad de la obra, para un juez de nuestros días, que no concibe una comedia sin un perfecto desenlace, desencadenado en forma imprevista y por la gravitación de las acciones y los caracteres.

El interés humano de la intriga o del carácter culmina en el desenlace; pero el humor, la sal más plautina, culmina a menudo en escenas de fiesta o **ballet** junto a mesas repletas. Tal es el final, poco comprendido, dice Lejay, de un conjunto de seis comedias, de ese cuarto grupo, el más plautino, denominado "à divertissement final" (**Cas.**, **Pers.**, **Bacch.**, **Pseud.**, **Asin.**, **Stich**), agregado a la clásica división en "d'intrigue, de peintures morales, psychologiques". En todas las demás esta característica está menos desarrollada, o aparece en el comienzo, o se manifiesta -en algunas más serias o menos gastronómicas- en escenas bufonescas de azotes o en escenas coreográficas jocosas apenas sugeridas por las palabras (**Rud.** 290 ss. y 780 ss.).

Pone pues la unidad y la esencia de su comedia en su ingenio predominante o subrepticamente infiltrado, en el alborozo de su risa, más que en el argumento o en el desenlace. Todo gira alrededor de su comicidad. Lejay, en su citado libro (p. 7), sostiene que Plauto aporta una concepción que transforma la naturaleza y la composición de la comedia, aunque conserve los temas tradicionales. ¿Cuál es, para el autor francés, la esencia de esa nueva concepción? La hace residir en tres cosas:

a) en los personajes de Plauto, que son, no de humanidad común como en la nueva comedia, sino de trazos reunidos

en una pintura más vigorosa y típica, y generalmente sobre un personaje central que da impulso a las peripecias de la intriga.

b) su segunda novedad es su comicidad, de una fuerza, abundancia, espontaneidad y júbilo, que no han sido superados sino por Molière; mientras que la nueva comedia es seria y provoca más bien la sonrisa, o alguna vez la risa con las insípidas truhanerías tradicionales, legado de la comedia media. "Plauto -son palabras de Lejay- ha devuelto el movimiento y la vida. Ha restituido la risa a los espectadores".

c) El tercer ingrediente es la comedia musical u ópera cómica, con canto y baile, con casi las dos terceras partes acompañadas de música, como término medio.

Pero si observamos que el tercer elemento toca más bien a la técnica y composición de la comedia que a su naturaleza, aunque coadyuva a su alegría vital dando participación a otras artes y a todos los sentidos, vemos que el segundo elemento inspira, envuelve al primero, sobre cuya humanidad se apoya, y es tan predominante que transforma a veces aquellos caracteres en caricaturas al servicio del **risus**, quedando centrada en esta palabra la característica esencial de la comedia plautina.

Ese **risus**, de variable graduación y matices varios, producido de distintas maneras, inherentes a los distintos sentimientos, se insinúa o estalla aun en las circunstancias menos esperadas y en los temas más serios. Será incluso, para Amatucci, un medio educativo al servicio de los más graves contenidos, una **captatio** de las masas populares, para introducir en ellas simientes de humanidad y romanidad. Así dirá, en su trabajo **Per la cronologia del Rudens di Plauto**, en "Melange... à Marouzeau", Paris, 1948: "Pero toda esta alegría sirve para hacer penetrar en el espíritu de la masa la simiente de lo que será la **humanitas** de Roma".

Es posible que Plauto no sea consciente de este servicio, pero no puede dudarse de que esta alegría lo inunda por completo y que se propone por encima de todo esta meta definida que es hacer reír, con el humanísimo material de la comedia griega, seleccionado y combinado libremente y con los medios dramáticos y técnicos incorporados por



él, puesta siempre su mira en este objetivo primordial.

Esta propuesta plautina no ha sido siempre bien visualizada y bien recibida. No obstante hay coincidencias. Ahrens, en *De Plauti Asinaria*, Ienae, 1907: **Constat enim Plautum celeriter fabulas composuisse id imprimis secutum, ut delectaret spectatores.** Lejay, en su citado libro fundamental, p. 177: "Después de todo, aquél era el fin que se proponía". Ribbeck, en su obra citada (p. 78): "Plauto sacrifica las finuras del arte al objetivo momentáneo de lo cómico y lo satírico". También Sellar, en *The Roman Poets of the Republic*, London, 1932, p. 167. Y el mismo Plauto en *Pseud.* 720: **horum causa haec agitur spectatorum fabula**; y en *Captivi*, 52: **haec res agetur nobis, vobis fabula.**

A las definiciones antiguas de comedia les falta este carácter fundamental. No se habla de la **vis comica** o del **risus**. Pero Plauto los sitúa como piedra angular de su comedia y se acerca en ello a Aristófanes, el mago de la risa.

Plauto, reacio a toda confidencia, no nos enseña el secreto de su arte; apenas nos dirá, en el prólogo de *Capt.* (54-58) que no son cosa esencial a su comedia ni los versos obscenos, ni menos los personajes degradados; y en el prólogo de la *Asinaria*, **inest lepos ludusque in hac comoedia, / ridicula res est.** Es tal vez aquí donde mejor se ha definido: llama comedia a su obra, contra los que la llaman farsa. Es **res ridicula** y está llena de **lepos** y **ludus**, quedando a los traductores la búsqueda del sentido exacto y etimológico de **ridicula** (de **rideo**), risible antes que ridículo. De los ingredientes **lepos**, **-oris** y **ludus**, el primero representa una gracia o gracejo, que implica cierta elegancia y urbanidad -muy particular e inusual en Plauto- expresada en palabras, muy semejante a **facetia** y a **iocus**, frente a **ludus** que es juego expresado con acciones y gestos.

Algo más explícito es el prólogo de *Pseud.* (v. 11), en que define la comedia de Plauto como un espectáculo para los ojos, para los oídos y para el corazón (**Aureis, oculi, animus ampliter fient saturi**), definición que, si no es como parece de Plauto, representa la comprensión inmediata que de su comedia se tuvo. Así también define a Plauto el autor de su epitafio -Plauto mismo según el testimonio



de Varrón- en el que con tanto acierto y síntesis se hacen resaltar sus dos características y méritos principales, que son su comicidad, representada por el trío: **risus-ludus-iocus**, y la variedad de ritmos musicales y líricos:

*Postquam est mortem aptus Plautus,  
Comoedia luget,*

*Scena est deserta; dein Risus, Ludus, locusque  
et numeri innumeri simul omnes collacrumarunt.*

(A. Gel. 1.24)

Dos de estas cinco personificaciones, **locus** y **Ludus**, fueron divinizadas ya antes por el mismo Plauto en **Bacch.** 116, **sed per jocum**, dice Forcellini (**Lexicon**, Onom. II).

Esta concepción de la comedia plautina como espectáculo, armado para la risa del espectador, se diluye bastante, cuando, con el correr de los siglos, sus obras se conocieron más por lecturas que por representaciones. Así es como pronto se pone el acento de la risa más en el texto, en el lenguaje plautino, el **stilus**, **sermo**, **facetia**, casi velados y apenas sugeridos en las propias definiciones de Plauto por las expresiones **iocus** del epitafio y **lepos** en el prólogo de **Asinaria**.

Por este **stilus** plautino, por la **facetia sermonis Plauto congruentis** que dice Aulo Gelio, se guiaba Varrón para reconocer como **plautinissimi** versos de comedias atribuidas a otros, como se lee en **Noctes Atticae** de A. Gelio, libro III, en el capítulo tercero titulado: **De noscendis explorandisque Plauti comoediis, quoniam promiscue verae atque falsae nomine eius inscriptae feruntur; atque inibi, quod Plautus (in pristino) et Naevius in carcere fabulas scriptarint.**

La **facetia** plautina es muy particular y dista de la muy espiritual elegancia que dice Quintiliano en el capítulo de sus **Institutiones**, dedicado a la risa: **Facetum...non tantum circa ridicula opinor consistere; neque enim diceret Horatius facetum carminis genus (S. I. 10.40) natura concessum esse Vergilio. Decoris hanc magis et excultae cuiusdam elegantiae appellationem puto (Inst. Or. 6. 3). Facetum**

dista también del pretendido sentido etimológico (de *facio*) que le da Plauto, como sinónimo de *perfectum* y *magnificum* (Mil. GL. 147, Most. 43, Asin. 350, Stich. 656 y 729, Epid. 412).

Pero A. Gelio insiste en el uso del término. En el mismo capítulo, mencionado arriba, cuenta cómo Favorinus, por la *faceta verborum antiquitate* de un solo verso, exclamó: **Vel unus hercle, inquit, hic versus Plauti esse hanc fabulam satis potest fidei fecisse.** Eran muchos los que se animaban a reconocer a Plauto por su particular lenguaje, específicamente verbal. Servio Clodio, yerno de Elio Estilón, según una carta de Cicerón (Fam. IX. 16. 4), también sabía discernir por las mismas razones: **Hic versus Plauti non est, hic est.**

La 'plautinidad' que originariamente apuntara al *risus* a través del movimiento total, musical, métrico y mímico, que toca los ojos, los oídos, el corazón, se ha centrado muy pronto en su *facetia*, su *sermo*, en la expresión sólo verbal de su vivacísimo diálogo y de sus salacísimos chistes, pese a lo inapropiado del término *facetus* y las limitaciones de *sermo*. Por esta *antiquitate faceta verborum* se caracterizó a Plauto. En ella quedó radicada la elocuentísima trilogía *risus-ludus-iocus*, y no en los argumentos o en los caracteres. Es por su *sermo* por el que se lo distinguió en el juicio de Varrón: **In argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesi Terentius, in sermonibus Plautus.** Debe entenderse por *sermo* su léxico deslumbrante como fuegos de artificio más bien que la *variatio* sintáctica de la parataxis y la hipotaxis en que Terencio también lo supera; debe pensarse en su diálogo desenvuelto, fresco, directo y fácil, de ingenio inagotable, de hilaridad chispeante. Y debe agregarse -a menudo con el solo argumento de la imaginación- el lenguaje de las situaciones, de los gestos, el lenguaje mudo de las escenas coreográficas. Es lenguaje plautinísimo el de las llamadas figuras etimológicas, el equívoco del **quid pro quo**, el de las referencias oscuras, aclaradas sólo por gestos entre obscenos o intencionados, que tanto la abundancia de textos defectuosos como la de pronombres demostrativos y adverbios de lugar comprueba.

Tan enraizada en el *risus* está esta amplia gama

de su **sermo** que quizá pudiera recrearse este nuevo módulo varroniano, tan opuesto al de Norwood: si la lectura de Plauto nos resulta incomprensible o nos deja serios, no se debe siempre a que el texto es corrupto, o que la comicidad de Plauto y del romano es burda, sino a que no hemos captado el lenguaje intencionado del autor o no hemos imaginado el gesto del actor.

La salacidad o gracia o **facetia** verbal, ahora entroncada en aquel **risus-ludus-iocus**, no sustituibles en su protagonismo, es de un tipo particular, que poco tiene que ver con la sal ática, con la sonrisa de Terencio o con el humor moderno. La vena cómica explotada por Plauto no era exclusiva de una clase social más o menos baja o elegida para determinado público. En la obra de A. M. Guillemin sobre **El público y la vida literaria de Roma**, (Paris, 1937) se rehabilita en cierta medida a ese público de Plauto, contra un descrédito generalizado. Cicerón no ocultaba su simpatía y gusto por ese aspecto jovial del espíritu romano. Incluso lo declara superior al de los griegos: **Accedunt non Attici, sed salsiores quam illi Atticorum Romani veteres atque urbani sales** (Fam. IX. 15). Sidonio Apolinar dirá también: **Graios, Plaute, sales lepore transis** (XXIII. 149). Cicerón juzgaba **persalsum** y **salsissimus** a Novio, autor de atelanas (**De orat.** II. 69 y 63). Le divertían los bufones llamados **sanniones**. En este pasaje de **De orat.** (II. 61. 251) lo demuestra y a la vez sienta una diferenciación entre **ridicula** y **faceta**: **Hoc etiam animadvertendum est, non esse omnia ridicula faceta. Quid enim potest esse tam ridiculum quam sannio est? sed ore, vultu, imitandis moribus, voce, denique corpore ridetur ipso. Salsum hunc possum dicere atque ita, non ut eiusmodi oratorem esse velim, sed ut mimum.** Lo **facetum** representa una especie dentro de lo **ridiculum**, algo refinado y vinculado al gracejo, producido por la palabra. El orador deberá buscar más bien lo **facetum**; el comediógrafo y el mimo, lo **ridiculum**.

Podemos pues con estos términos ciceronianos especificar el **risus** de Plauto; es más bien **ridiculus** que **facetus**. Repetidamente usa Plauto sus derivados **ridibundus**, **ridicularis**, **ridicularia**... Para Menandro y aun para Terencio, el **dimidiate Menander**, como lo llama César, cuadrará

más bien el vocablo **facetus**. Con equivalentes castellanos: Plauto produce la risa, Menandro y Terencio, la sonrisa, -el primero más que el segundo- denominada **vis** o **virtus comica** por César en los versos citados por Suetonio en su **vita Terenti**.

También los griegos tuvieron dos términos para diferenciar parecidos matices: γελοῖος y καταγέλαστος. Así Platón (**Conv.** 189b) dice: γελοῖα εἶπεῖν ἀλλὰ μὴ καταγέλαστα (decir cosas risibles pero no ridículas). Cabe recordar que en su caracterización de la comedia Aristóteles usa γελοῖον (1449a), que David García Bacca, en la edición mexicana de la **Poetica** (UNAM 1945) traduce poco felizmente por 'ridículo'.

Tal es en resumen lo esencial en Plauto: escribir contra las reglas y centrar sus puntos de mira en ese **risus**, logrado con la materia prima de una **humanitas** greco-latina, ofrecida por la nueva comedia griega y amasada con su ingenio, sus recursos y expuesta con su particularísimo **sermo**.

Plauto no ha escrito, como Lope, un "arte nuevo de hacer comedias", pero, como él, antes que él y más que él, las escribe contra el arte y las reglas, y, valga la paradoja, Lope lo cita como regla en su "arte nuevo".

En el triángulo de la nueva comedia, llegada a nosotros, constituido por Plauto, Terencio y Menandro, estos dos últimos están dentro de las líneas tradicionales de la comedia, pero el ángulo de Plauto, al agudizarse su comicidad, se aleja de aquellos, ganando en originalidad y en risa.