

# LA PARADOJA DEL AISLAMIENTO Y LA INCOMUNICACIÓN DEL SUJETO EN 'PLAUTINA'. DE JULIO TORRI

Elena Madrigal Rodríguez\*

—¿Cuál cree que es la función del escritor?  
—Hacer más inteligentes con agudezas a  
los lectores y ampliarles sus opiniones.

JULIO TORRI<sup>1</sup>

De entrada, el título de "Plautina", la aparente inconexión entre sus segmentos y su profusión de nombres extraños excluyen al lector que no tenga formación específica en literatura latina del entendimiento de este texto de Julio Torri. En otras palabras, "Plautina" conlleva la paradoja de que, a pesar de poseer el lenguaje, herramienta de comunicación, su hermeticidad impide la dialogicidad autor-lectores y la convierte en ejemplo de la tensión entre ensimismamiento y necesidad de contacto con los "otros", siempre a través de la palabra.

En un intento por acceder a sus significados, notamos el prefijo latino "a" en su título, el cual nos remite a las "cosas de" o "cosas sobre",<sup>2</sup> en este caso Plauto, dramaturgo romano. Es decir, "Plautina" se nos presenta como un ejemplo de lo que Helena Beristáin llama "architextualidad", una relación

"completamente muda"<sup>3</sup> cuyos referentes involucran elementos retóricos, culturales, ideológicos y de conocimiento del mundo no explícitos. Por ello, mi propósito es tender puentes hipotéticos para salvar algunas de las distancias entre los horizontes culturales de Plauto y Torri, y el de estos dos escritores de los horizontes de una lectora de finales del siglo xx para participar de la conversación que establece un escritor de 1889 con uno del 250 a.C.

La opacidad del texto en cuestión nos obligaría a empezar por su tema, a diferencia de obras cuyos referentes son obvios. Sin embargo su fragmentación invita a adjudicarle una lógica o un sentido mediante la inferencia.<sup>4</sup> En mi caso, concibo a "Plautina" como una brevísima pieza dramática basándome en la presencia de la pleca, indicadora de conversación, que precede —en la publicación de 1934 de la revista *Fábula*— a las cuatro últimas divisiones o "actos" o que, en la de 1996<sup>5</sup> marca dos "actos" seguidos por una reflexión intermedia y un segundo par de "actos"; en su división en 5 trozos,

<sup>3</sup> *Diccionario*, 1997, p. 271.

<sup>4</sup> Lo cual no es novedoso en el estudio e interpretación de fragmentos de textos antiguos en los que se "rearmen" las historias a veces hasta contradictoriamente, como es el caso de los sofistas, por ejemplo.

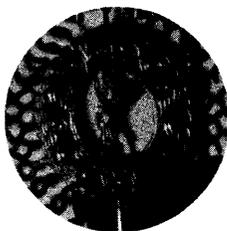
<sup>5</sup> Ésta no difiere de la primera edición en *Lecturas Mexicanas* de 1984, ni de la primera edición en *Letras Mexicanas* de 1964.

<sup>1</sup> Carmen Galindo, "Julio Torri", en Zaitzeff, *Julio Torri*, 1981, p. 43.

<sup>2</sup> Viveros, entrevista personal, 1998.

equiparables con los 5 actos en los que se dividía la comedia plautina; en las mayúsculas cerradas iniciales que me permiten recrear el llamado de atención del narrador de las comedias para hacer una “[p]lena y minuciosa descripción del tema, con lo cual el auditorio rudo, impuntual y poco atento no requeriría de atención fija a lo largo de toda la representación”<sup>6</sup> y en el recurrir a la técnica de la *contaminatio* (la combinación abierta de otras obras para crear una nueva). Gracias a tales elementos convierto a Torri en un narrador que interpela a los personajes que habitan “Plautina”.<sup>7</sup>

Un momento importante del análisis es el estudio de los personajes plautinos que resucitan en el texto de Torri. En el caso de Plauto, los personajes son unidades completas y bien delineadas, “parte de la esencia del teatro plautino”<sup>8</sup> que buscan la interacción social para satisfacer sus necesidades y se nos presentan como “células humanas de la comunidad, descritas en su interconexión con otras” (Viveros, t. III, XI). En contraste, para Torri, los personajes interpelados son motivo para la reflexión sobre el ser humano en aislamiento.



Las etimologías de los nombres plautinos resultan especialmente atractivas en una época en que da lo mismo llamarse “Jennifer Guadalupe” o “Iván Derek”, en la que el nombre “en sí” evade la idea tradicional de nombre como límite e identidad, dificultando comprender la relación elegantemente conocida como *res/verba*, o “el signo de alianza entre *nomen* y *numen*”<sup>9</sup>, una dualidad, al parecer, enteramente cotidiana

para la audiencia de Plauto pero que nos aleja de la complicidad entre el comediante y su público.<sup>10</sup> Tal situación también nos aleja de Torri, quien dirige su discurso a los pocos versados en griego clásico o en literatura latina.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Viveros, en *Comedias*, t. IV, 1986, XIII.

<sup>7</sup> Hago notar que no me detendré a examinar las influencias de Plauto sobre otros autores de épocas anteriores a Torri. Remito a las introducciones de Mason Hammond y José-Ignacio Ciruelo como un primer paso para descubrir indicios de la comedia plautina en autores como William Shakespeare o Ben Jonson. Otro aspecto en el que este trabajo no abunda es el latín de Plauto. Tanto Hammond como Ciruelo son buenas fuentes para iniciarse en el aprecio del ritmo, metro, ironía y humor de la obra plautina. En cuanto al uso del griego en la comedia plautina, la obra de Matías López López resulta ampliamente recomendable, especialmente en el apartado sobre la etimología de los nombres de los personajes plautinos.

<sup>8</sup> Viveros, *Teatro*, 1985, p. 361.

<sup>9</sup> López, *Los personajes*, 1991, p. 13.

<sup>10</sup> Para mesurar el posible entusiasmo y las deducciones cuestionables que el descubrimiento de la riqueza semántica de los personajes de “Plautina” pudiera levantar, agregaré una advertencia que hace Viveros: “como en el caso de todas sus comedias, Plauto trató de dar idea del carácter de los personajes a través de sus nombres [...] empero no siempre es posible precisar [su] valor semántico [...] por esto invariablemente hemos preferido su transcripción literal”. (Notas al texto español, *Comedias*, 1980, t. II, n. 11, a “Los cautivos”, c). En este sentido, Adrian Gratwick señala que las sutilezas etimológicas seguramente quedaban fuera del alcance del romano común, y sólo podrían percibir las *cognoscenti* debido a la precisión de Plauto al escoger sus morfemas. (“What’s in a Name?”, 1990, p. 306, mi traducción e interpretación). William M. Seaman comparte también la idea de que “la pertinencia del nombre escapaba a la mayoría de la audiencia [plautina]” (“On the Names”, 1969, p. 121, mi traducción e interpretación).

<sup>11</sup> La postura elitista de Torri ante el arte en general no es novedad. Sin embargo, no está por demás recordar declaraciones como la que cita Beatriz Espejo. Cuenta Espejo que, en ocasión de la aparición de *Ensayos y poemas*, el primer libro de Torri, (y en el que por cierto no aparece “Plautina”) “un día claro de noviembre” de 1917 Torri escribió al intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña, uno de sus

En cuanto a audiencia encontramos otro punto de tensión entre Plauto y Torri. Estudiosos como Mason Hammond o Germán Viveros señalan repetidas veces que Plauto poetizaba el lenguaje de la clase media romana sin afectar su carácter coloquial y, mediante juegos de palabras y otros recursos, lograba el delineamiento cabal de todos sus personajes y el aplauso de su heterogéneo público. En contraste, Torri se aleja del lenguaje cotidiano y dirige su escritura al reducido grupo de los conocedores de la lengua latina y castellana<sup>12</sup> tal vez no buscando su aplauso, sino sólo la expresión de su propio aislamiento a través de la cuidadosa recreación de la obra de Plauto.

Así que dispongámonos a imaginar al maestro Torri con peluca negra y en *pallium* morado<sup>13</sup> (como

---

amigos y corresponsales más constantes: “[t]ienes muchísima razón en no aprobar mi desdén por el vulgo. A mí también me choca esto, pero tal vez en todo mi libro hay demasiada reacción contra las cosas ambientales” (*Julio Torri*, 1986, 33). Al respecto, también se sugiere ver el apartado 1 “El oficio de escritor”, del Capítulo II “Ideales estéticos”, en Sergio Zaitzeff, *El arte*, 1983, pp. 23-28.

<sup>12</sup> Según Espejo, Torri traducía del latín hacia el año de 1910 (*Julio Torri*, 1986, p. 117), y no sería de extrañar que las comedias de Plauto hayan formado parte de sus ejercicios de traducción que, a su vez, hayan sido los antecedentes para la aparición de “Plautina” en mayo de 1934.

<sup>13</sup> Viveros cuenta que los actores de la Comedia Nueva usaban el *pallium*, un vestido común entre los griegos del siglo III precristiano (Plauto, *Comedias*, 1978, t. I, p. xxviii). Hammond relata que “había bastante libertad para escoger los colores del vestuario, aunque algunos estudiosos hablan del color blanco como apropiado para los ancianos de clase, del morado para los jóvenes de clase también, del gris para los parásitos, del blanco o del amarillo para las damas, del naranja para las cortesanas y de colores oscuros para los esclavos” (Plauto, *Miles*, 1970, p. 20); más adelante dice que “los viejos aparecían [en escena] con pelucas blancas, los jóvenes con pelucas negras y los esclavos con pelirrojas” (*ibid.*, p. 133, n. 631). Ésta, y todas las traducciones e interpretaciones de Hammond, son absoluta responsabilidad mía.

hubiera correspondido a un joven narrador) interpellando a los personajes plautinos e indirectamente a Plauto, tratando de establecer un doble vínculo de comunicación con un corpus, un autor y una tradición por un lado, y con su audiencia propia, por el otro; intentando, en pocas palabras, ser escuchado y recibir una respuesta.

## Los cinco actos de “Plautina”

Enseguida, se sintetiza la intertextualidad de “Plautina” con la mención a las comedias de referencia, a su fecha de composición,<sup>14</sup> así como a la etimología<sup>15</sup> de los personajes recreados.<sup>16</sup> Inmediatamente después, en cada “Acto”, se considera la función de cada personaje en su comedia o en abstracto y se abunda en otros puntos de tensión entre Plauto y Torri.

---

<sup>14</sup> Viveros, *Teatro*, 1985, p. 21. Las fechas que da Ciruelo difieren por uno o dos años (Plauto, *El militar*, 1975, pp. 13,14).

<sup>15</sup> López dice que, según Donato, gramático y comentarista de Terencio,

los nombres deben tener, en primer lugar, una etimología [...] pero, además, deberán tener una razón de ser, habrán de estar justificados. El meollo de la cuestión está en que razón de ser y justificación de los nombres propios no son exactamente una y la misma cosa [...] Plauto ajusta los nombres de sus personajes a lo que éstos son o bien representan. Dicho de otro modo: hay nombres cuya razón de ser es el mero tipo o el papel en abstracto [...] y hay nombres cuyas etimologías están explícitamente justificadas en el texto plautino a través de versos más o menos alusivos a ellas (*Los personajes*, 1991, p. 246).

<sup>16</sup> Doy consistencia a los nombres de los personajes de acuerdo con “Plautina”, aunque Viveros o Ciruelo difieran en su castellanización.

**Primer "Acto", "La olla" (*Aulularia*), 194 a. c.**

**Lycónides.** "Hijo del hombre lobo" o "lobónida". "Se ha comportado como si proviniera de lobos: ha violado a [Fedria,] la hija de Euclión[,] cual lobo que apresa a traición a su víctima indefensa" (López 119 y Seaman 120).

**Fedria.** Hija de Euclión. "Plácida, pura, serena, gozosa" (López 149). El término contrasta con el sufrimiento que le ha provocado Lycónides y con su angustia al estar a punto de dar a luz, sin otro apoyo que el de su nodriza.

**Euclión.** "Responder cicateramente a una proposición", "rebajar", "regatear". "Bienesconde" "traslada la idea general de tacañería contenida en el nombre griego a la anécdota escénica concreta, dado que alude a la acción de esconder y Euclión, en efecto, no hace otra cosa que disimular permanentemente ante todos la existencia de una olla que contiene todo su oro" (López 252).

**Estróbilos.** Esclavo de Lycónides. "Trompo" o "torbellino". "Ciclón" "es un esclavo astuto e imparables en el cual prontitud de ideas y de piernas constituyen una trepidante coincidencia" (López 192).

**Lucina.** "Juno Lucina" en Plauto. "Galana", "acaso con un sentido próximo al de 'moza casadera'" (López 108). Juno Lucina era la reina de los dioses, esposa y hermana de Júpiter, protectora de las mujeres, venerada para auxiliarlas durante el parto.<sup>17</sup>

**Megadoro.** "Gran obsequio" (Seaman 116). "Magnánimo" (López 123), apelativo muy apropiado por cuanto costea los preparativos para casarse con Fedria, aunque la muchacha no lleve dote al matrimonio.

**Segundo "Acto", "El soldado presumido" (*Miles Gloriosus*), 206-205 a. c.**

**Periplectómenes.** "Recoge todos los sentidos de [...] *plecto* e *implico* ('maquinar', 'enredar', 'meter en



líos', 'embrollar') [...] Se puede explicar por su relación con el adjetivo 'entrelazado' y con el sustantivo 'objeto trenzado'" (López 147). También asociado con el abrazo erótico (López 148).

**Tercer "Acto", "Asnal" (*Asinaria*), 210 a. c.**

**Clereta.** Nombre compuesto de "fama", "nobleza" y "virtud" (López 67).

**Argiripo.** "Caballodeplata", "Adinorado" (López 41), al parecer, nombre totalmente inventado por Plauto. Se atribuye este apelativo a que, hacia el final de la comedia, el joven le hace "caballito" a su esclavo Libano con tal de obtener el dinero que le permitirá comprar un año de amor junto a Filenio. De acuerdo con G. Meautis, el elemento *hippo* es característico de personajes jóvenes y connota aristocracia dada la importancia de estos animales para la juventud ateniense acaudalada.<sup>18</sup>, recalca el "uso intrínseco adecuado del término *argentum*" (Seaman 119, traducción mía) propio de toda la comedia "Asnal".

**Cuarto "Acto", "Los cautivos" (*Captivi*), 191-190 a. c.**

**Ergásilo.** "Laborioso", "actividad", "eficacia", "esfuerzo" (López 91). Podría significar "El intrigante" (Viveros, *Comedias*, t. II, n. 11, c).

**Quinto "Acto", "El soldado presumido" (*Miles Gloriosus*), 206-205 a. c.**

**Pyrgopolinices.** "Polivencedordetorrelefantina" o el "Conquistafortalezasicidades" (López 168), "Rimbombantepeleonero Ilustreguiamalandón" (Viveros *Comedias*, t. IV, 4), "Escuadrón muy victorioso" (Ciruelo *El militar* n. 1, 72-73). Un juego fonético permitiría a la audiencia plautina asociarlo con pa-ladines como Polynices,<sup>19</sup> Aquiles "o a algo

<sup>17</sup> *Enciclopedia Encarta 96*. CD ROM.

<sup>18</sup> *L'Aristocratie athénienne*, París, 1927, pp.42ff. Citado en Seaman, "On the Names", 1969, p. 118.

<sup>19</sup> En *Perseus*, de acuerdo con los índices para las obras de Apolodoro, Herodoto y Pausanias, se menciona que Poly-

por el estilo” (López 170). En concordancia con su “rango”, su enemigo se llama Bumbomachides Clutomestoridysarchides, es decir, “Zumbacom-bátida Bienconspiramaljéfida” (*Comedias*, t. 4, 4).

**Artrótogo.**<sup>20</sup> “Tragapanes”.

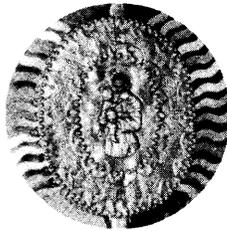
*Acto 1, o primera interpelación: “Del aislamiento”*

Si observamos la transcripción del primer acto de “Plautina”, según la versión de 1934 y según la impresión de 1996, notaremos dos diferencias. La primera es la ausencia de pleca en la primera versión. No la considero trascendente porque la función de las mayúsculas cerradas bien puede suplir el signo de puntuación. La segunda diferencia es la omisión del nombre del esclavo en la versión de 1996, cambio que Torri hizo, tal vez, para no alargar más la lista de personajes en este pasaje.

Torri narra aquí el argumento de la “Comedia de la olla” que él refiere como “de la marmita”, término cuya precisión alude a un utensilio de cocina —a manera de olla de metal, con tapadera ajustada— y aclara los propósitos del avaro por salvar su oro con la mayor seguridad posible. La introducción del término “marmita” dentro de la narración de la anécdota, y no como un suceso especial, da cuenta del alejamiento de Torri de la traducción que favorece la llaneza del lenguaje a costa de la pertinencia y la precisión. Otro indicador más de la escrupulosidad con la que Torri asimiló la obra plautina y trabajó su propio texto es el juego implícito en la palabra “congrios”, bien un tipo de pescado o una referencia a Congrión,

nices contaba, entre otras hazañas, ser vencedor olímpico, uno de los campeones en los juegos nemeicos y uno de los Siete contra Tebas.

<sup>20</sup> Castellanzado por Viveros como Artrótogo (*Comedias*, 1986, t. iv, p.3) y traducido por Ciruelo como “Devorador-de-pan” (*El militar*, 1975, p. 73, n. 1).



el cocinero de la comedia, personaje enviado a preparar el banquete de bodas.

Por lo que se refiere a los momentos de acercamiento/distanciamiento entre el sarsinante y el coahuilense encuentro seis que se dan alrededor de los personajes. El primero sucede hacia el final de la comedia. En él Plauto hace parecer justificable el comportamiento de Lycónides al culpar “[al] vino y [al] amor”<sup>21</sup> y resarce al joven mediante el matrimonio con Fedria y el reconocimiento de su hijo en un final ligero. En contraste, Torri parece adoptar un tono sentencioso y se limita a señalar el mal comportamiento del joven, lo que nos permite atisbar la actitud última de Torri en “Plautina”: la reflexión sobre el egoísmo y el aislamiento del ser humano.

El segundo es la omisión del nombre de Fedria por su contenido antifrástico<sup>22</sup> para no contradecir el tono sentencioso de “Plautina”. Para López, Fedria sólo “[s]e limita a pedir socorro cuando le sobrevienen los dolores del parto” (149).<sup>23</sup> Sin embargo, su valor simbólico dentro de la comedia es fundamental durante el malentendido entre el avaro Euclión y Lycónides. Para los personajes plautinos masculinos, Fedria posee un significado disémico cuya ambigüedad permite a Euclión ha-

<sup>21</sup> *Comedias*, 1978, t. 1, p. 159.

<sup>22</sup> En el caso de los nombres, la antífrasis *kat' antiphrasin* (Seaman, “On the Names”, 1969, pp. 116-117) se da en la oposición a las etimologías con lo que los personajes son o parecen ser en escena. López explica que ya Donato la consideraba un recurso “para atribuir a un personaje un *nomen incongruum* o bien un *officium a nomine diversum*” (*Los personajes*, 1991, p. 248).

<sup>23</sup> Concretamente en la escena iv, 7, Fedria, en voz muy alta, dice a Eunomia: “Estoy perdida, nodriza mía. Te suplico, me duele el útero. ¡Juno Lucina, tu protección!” (Plauto, *Comedias*, 1978, t. 1, p. 156).

blar de la propiedad de su oro y a Lycónides referirse a la castidad de la muchacha.

La ironía y la agresión contenidas en el juego con la idea de la virginidad como riqueza propiedad del género masculino, nos remiten a la reflexión sobre la distancia y los desniveles de solidaridad con el ironista que median entre Plauto, Torri y mi lectura de Fedria. Plauto y su audiencia seguramente encontraban divertida la idea de la mujer como objeto de posesión; Torri tal vez prefirió guardar silencio ante el asunto al dejar al personaje innominado, y yo creo que la violación o la virginidad no son temas para ironizar.

En el tercer momento, Torri nombra a Euclión en su faceta de padre, pero sólo lo menciona como “el avaro” cuando se refiere a su tacañería. Es decir, Torri irónicamente le esconde el nombre al personaje y el personaje a su lector.

En cuarto lugar, la versión de 1934 nos da a conocer a Estróbilo por su nombre, aunque en las posteriores resulte innominado. Con esta supresión, Torri logra un efecto de concentración en la anécdota y no así en el personaje.

En quinto sitio viene Lucina, figura cuya significación cultural original plautina se pierde casi totalmente al ingresar al texto de Torri pero que se beneficia con otra nueva. Por ejemplo, pudiese ser vista como la indiferencia divina ante la renovación cotidiana de la vida, donde puede significar una tragedia personal, como para Fedria.

Finalmente Torri nos tiende una trampa al llamarle “burlado” a Megadoro, puesto que, finalmente, Lycónides, su sobrino, se casa con Fedria, evitando así que el anciano acepte un hijo ajeno y desperdicie su dinero en una boda de consecuencias imprevisibles.

#### *Acto II, o segunda interpelación: “De la convivencia”*

Al contrastar la versión de 1934 con la de 1996, observamos tres diferencias de puntuación: el dos puntos y seguido adelantado hacia “prudente”, la eliminación del punto y seguido y la eliminación de la coma después de “banquete”. En cuanto a sinta-



xis, la frase “de un prudente varón” ha cambiado por “en un varón prudente” y el segmento “y sólo meditas, reclinado,” por “y reclinado sólo meditas”. Otra modificación se da en las preposiciones de las frases “En el banquete” y “durante el banquete”. Como atinadamente lo señala Zaitzeff,<sup>24</sup> estas variaciones casi imperceptibles en la puntuación alteran positivamente el ritmo de la composición al otorgarle fluidez.

Dichos cambios también inciden en la intención del acto. Si aceptamos que Periplectómenes es el único personaje merecedor de los adjetivos positivos de “Plautina” por ser un modelo de filósofo (aunque en la comedia sea más bien un anciano afable y vital),<sup>25</sup> la primera versión, gracias a su cadencia pausada y a la llamada de atención del dos puntos y seguido, recalca el estado meditativo de la situación filosófica.

Empero, la velocidad de la segunda versión se inserta mejor dentro del ritmo general de “Plau-

<sup>24</sup> Zaitzeff sólo menciona el cambio de “un prudente varón” por el de “un varón prudente” (“La elaboración”, 1981, n. 18, p. 94).

<sup>25</sup> Pleusicles, el joven enamorado, le agradece su “benignidad [...] completamente de un jovencito” (*Comedias*, 1986, t. IV, p. 37) y las “fechorías pueriles, y no dignas de [él] ni de [sus] virtudes” (*ibid.*, p. 36) con las que le ayuda a unirse con su amada Filocomasio. El personaje dice de sí mismo: “y todavía tengo algo de amor y de humor en el cuerpo, y aún no he desaparecido de cosas amenas y voluptuosas” (*ibidem.* p. 38). P. E. Legrand aclara que un *senex* no es precisamente un anciano como lo pudiésemos pensar en 1998, sino un hombre “en plena madurez”. (Citado en Seaman, “On the Names”, 1969, p. 117, traducción e interpretación mía). Seaman agrega que la soltería era la condición para distinguir a un joven de un hombre mayor y cita a Walter Miller para aseverar que los varones griegos se casaban a partir de los treinta años. También indica que Periplectómenes tiene 54 años (*ibid.*).

tina” como unidad total y nos da la impresión de una levedad más afín con el tono vibrante de la comedia. Tal celeridad atenúa la severidad de las interpelaciones que Torri narrador hace a Plauto y sus personajes, como Periplectómenes.<sup>26</sup>

Periplectómenes es una innovación plautina cercana a la idea de título (López 147). De ello podemos inferir que el sentido de autoridad implícito en el nombre dio pie a Torri para elevar al personaje a la jerarquía de filósofo, amén de considerar comentarios como el de Palestrión: “Tú eres hombre capaz de mirar sabiamente, tanto por otro como por ti”.<sup>27</sup> Al proceder de dicha manera, Torri descontextualiza al personaje de la anécdota chusca y cotidiana para convertirlo en signo de aislamiento de “los otros”, de mesura en las relaciones sociales y de reflexión sobre sí mismo y los valores más allá de la superficialidad de sus acciones.<sup>28</sup>

En el fondo, y al igual que Plauto, Torri busca la esencia del personaje más allá de la apariencia. Adrian Gratwick señala que “en la Nueva Comedia el nombre pertenecía a la máscara, pero en Plauto [pertenece] a un individuo prototípico”.<sup>29</sup> Aventura decir que Torri incluso jugó con la disemia del nombre de Periplectómenes: tanto “enredado”, por la complejidad de la convivencia humana, como “abrazador”, por la vastedad de la disciplina filosófica.

---

<sup>26</sup> Viveros lo castellaniza como Periplectomeno. José-Ignacio Ciruelo lo traduce como “Rodeado-de-enredos” (Plauto, *El militar*, 1975, p.73).

<sup>27</sup> *Comedias*, t. iv, 40. Palestrión es el “arquitecto” de todos los enredos y soluciones de “El soldado presumido”.

<sup>28</sup> En este caso, en el amor, la sabiduría, la inteligencia, la prudencia, la vida humana, el destino. La mención a las Gracias nos hace pensar en Torri intentando vincular tradiciones de la poética hispánica, tales como la clásica o la barroca. Le agradezco al Dr. Viveros sus valiosos comentarios al respecto.

<sup>29</sup> De acuerdo con *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge, 1983, t. ii, p. 104. Gratwick, “What’s in a Name?”, 1990, p. 308.

Este acto parafrasea un pasaje de “El soldado presumido” en el que Periplectómenes dice de sí mismo:

convidado oportuno, del mismo modo seré, y no soy yo interruptor de otro en un convite. Abstenerme de la incomodidad entre convidados, oportunamente lo he recordado, y proseguir mi justa parte de plática, e igualmente callar mi parte cuando hay plática ajena. [...] De mi gentileza te daré más de lo que pregonaré. Y yo nunca acaricio ramera ajena en un convite, ni arrebató la pulpa, ni adelanto mi copa; y nunca por el vino surge de mi parte la división en un convite: si allí alguien es odioso, me voy a casa, corto mi conversación. Estando a la mesa, me dedico a Venus, al amor y a la amenidad.<sup>30</sup>

En oposición a la cercanía de la paráfrasis, Torri se distancia de Plauto, por ejemplo, en el giro que va de la primera persona en la comedia hacia la segunda persona en “Plautina” cuando Torri narrador interpela al personaje adueñándose de las palabras del mismo Periplectómenes. Infiero, en este retozo, que la cuasi-literal apropiación de la palabra del “otro” se pone a prueba a ver si de esa manera el personaje plautino y lo que representa responde a la interpelación de Torri narrador. La

---

<sup>30</sup> Viveros, *Comedias*, t. iv, p. 38. En la traducción de Ciruelo, Periplectómenes se describe a sí mismo en los siguientes términos:

De mi amabilidad te daré más muestras que palabras:  
no me procuro yo nunca en un convite cortesana  
ajena;  
ni me lanzo a la tajada ni alzo primero mi copa;  
(p. 155)  
ni sale de mí ninguna inconveniencia en la mesa  
por culpa del vino.  
Si alguien allí me es odioso me voy a casa, dejo  
de hablarle;  
en la mesa me dedico a Venus, a la amistad y al gozo.  
(Plauto, *El militar*, 1975, p. 156).

inmediata y abrupta aparición del tercer pasaje nos reafirma la idea del confinamiento de los personajes y de los autores en sus propios mundos lingüísticos.

*Acto III, o tercera interpelación, (o tercer apartado):  
"De lo erótico"*

Al comparar las versiones de 1934 y de 1996, apreciamos que la frase "es como" ha sido sustituida por "se parece" y "Nada más" por "Sólo". Los cambios no alteran sustancialmente el acto mas le agregan precisión y elegancia. En la versión de 1996, cabe hacer notar los dos errores en la transcripción del verso 224 de *Asinaria* ("Asnal"): uno en la minúscula de *si* y otro en la "m" de *papillam*,<sup>31</sup> así como la omisión de la pleca al inicio del pasaje. Apunto como significativa esta diferencia por considerarla una errata que rompe con la unidad de "Plautina". Si observamos la versión de 1934, apreciaremos las cinco interpelaciones cimienta de mi análisis. Por el contrario, la edición de 1996 nos ofrece la visión de un conjunto interrumpido por el tercer apartado.

El tercer apartado tiene su origen en unos parlamentos de Clereta, lena de "La comedia asnal", dirigidos a Argiripo, el enamorado de su hija Filenio. Los localicé en un momento epifánico en el que se me ocurrió consultar la palabra *pertractavit* a través de la herramienta *lexica* de *Perseus*. Si tomamos en cuenta la versión de 1934, podremos seguir imaginando a Torri narrador interpellando, ahora al "apasionado mozalbeta" que, una vez leída la comedia, identificaremos como Argiripo. Cito ahora los pasajes correspondientes y subrayo las frases traducidas en "Plautina":

¿Por qué me acusas, si hago mi oficio? En efecto, en ninguna parte se ha moldeado, ni pintado, ni escrito en verso, donde una alcahueta se porte bien con el amante que quiere ser moderado? [...] Como un pez, del mismo modo es el amante para una alcahueta: inútil es excepto fresco, éste tiene jugo, éste suavidad, a éste condimentarías de cual-

quier modo, o a la cacerola o asado, lo moverías como te plazca (*Comedias*, t. I, 75).

Y un poco más adelante:

*¿No sabes tú?* Aquí nuestra ganancia es muy semejante a la caza de aves. Puesto que el cazador ha arreglado el terreno, esparce el alimento, las aves se acostumbran: el que busca lucro, es necesario que haga gasto. Muchas veces comen; si alguna vez son cogidas, satisfacen el negocio del cazador. Del mismo modo aquí, entre nosotras: para nosotras, el terreno es la casa, el cazador soy yo, la meretriz es la comida, la cama es el atractivo, los amantes las aves. Saludándolos bien, se acostumbran, dirigiéndolos cariñosamente la palabra, besándolos, con lenguaje dulce, gentil. *Si tocó una teta, no es por cuestión del cazador [...]* (*ibid*, 77).

En la recreación de Torri hay una alteración del orden plautino, una selección de frases y una pérdida total del contexto en el que Clereta las dice. Ya no es posible imaginar al ansioso amante de Filenio soportando el discurso cínico de la lena, con su "lenguaje procaz e impúdico, y en ocasiones matizado por frases coloquiales [...] de manifiesta ordinariéz".<sup>32</sup> Ahora nos encontramos frente a una táctica de ventriloquismo similar a la del acto anterior que nos lleva a ponderar la capacidad de Torri para interrelacionarse con las voces de los personajes de la comedia plautina y así adueñarse no sólo de sus palabras, sino de sus conciencias.

El gesto de apropiación trasciende en la intención de Torri como autor por hacer un planteamiento original. En el caso de este acto, considero que su propósito fue llamar a la reflexión cuando el ser humano es movido por la pasión amorosa y

<sup>31</sup> Viveros, entrevista personal, 1998.

<sup>32</sup> En el t. v de *Comedias*, 1989, Viveros hace un análisis del lenguaje de los personajes paradigmáticos y, en la p. VIII en especial, se refiere en estos términos al lenguaje de los lenones.

olvida, entre otras muchas cosas, que el amor es efímero por su materialidad –como nos lo hace suponer la figura de los peces nuevos; que el aná lisis frío, irónicamente hecho con las palabras de Clereta, puede y debe sobreponerse al frenesí y que, en los lances amorosos, se puede acabar la “vida” y el “dinero”, lo espiritual y lo material.

En cuanto a la cita en latín (traducida por Viveros como “si tocó una teta, no es por cuestión del cazador”), en labios de Clereta connota el manoseo, el contacto físico con la amante previo pago. Para la selecta audiencia de Torri ha de haber sido conocida la disemia del término *papillam*, (teta y pecho), así como el que “[l]os antiguos romanos consideraban al corazón sede de la inteligencia, y al pecho de los afectos y sentimientos”.<sup>33</sup> Entonces, la inserción de la frase en “Plautina” parece indicar que, si bien los seres humanos requerimos de un aparato biológico para conocer el placer erótico simbolizado por la teta, esa misma habilidad puede permitirnos el acercamiento a la inteligencia, a los afectos y a los sentimientos.

En otras palabras, Torri, en un gesto aposiopésico o de reticencia, elimina la postura materialista de aquéllos cuyas “manos siempre están dotadas de ojos, creen lo que ven”<sup>34</sup> y aprovecha el efecto hiperbólico de la omisión para sugerir la posibilidad de alejarnos de lo material y cotidiano y así acercarnos a la reflexión espiritual, como Periplectómenes en el segundo acto. La interpelación referida al amor humano entendido, igual que Plauto lo hacía, como un suceso temporal, cotidiano



y material,<sup>35</sup> recalca el planteamiento de que el contacto entre los seres humanos es finito y quimérico.

*Acto IV, o cuarta interpelación: “Del egoísmo”*

Es una recreación de un parlamento del parásito Ergásilo, precisamente el personaje que abre la comedia “Los cautivos”, calificándola como una “tragedia con decoración de comedia”.<sup>36</sup>

La interpelación es un eco del Acto III, Escena III, 1, en la que Ergásilo se lamenta de las dificultades que tiene un parásito para sobrevivir:

En efecto, como no hace mucho que me fui de aquí: me acerqué a unos jóvenes en el foro. “Salud”, les digo. “¿Adónde vamos juntos?”, les digo: [al almuerzo]. Y ellos se callan. “¿Quién dice «allá», o quién se ofrece?”, les digo. Guardan silencio como mudos, y no se burlan de mí. “¿Dónde cenamos?”, les digo. Y ellos hacen señas de que no. Digo un solo dicho chistoso, de los mejores dichos, con los que antes solía conseguir comidas mensuales: nadie se ríe.<sup>37</sup>

En lo referente a las diferencias entre las versiones de 1934 y 1996, observamos la eliminación de la expresión “oh” y el nombre de Ergásilo en un lugar de entrada. El cambio acelera el ritmo del fragmento ya que resulta innecesario esperar casi hasta el final para conocer el nombre del parásito o detenerse a aspirar para leer la onomatopeya. La extirpación del “oh” evita remitir a una teatralidad artificiosa contraria a la intención de la comedia plautina en general y a la invitación a la reflexión mesurada de “Plautina”.

<sup>33</sup> Viveros, en su introducción a Plauto, *Comedias*, 1986, “El soldado”, t. IV, n. 139 al texto español, p. cxi.

<sup>34</sup> Palabras de Clereta (*Comedias*, 1978, t. I, p. 76) que pueden hacerse extensivas a otras instancias por provenir de un símbolo de una postura humana. Viveros, por ejemplo, recalca repetidas veces que los personajes plautinos son una inmejorable caricaturización de los tipos humanos.

<sup>35</sup> En sus cinco introducciones a las comedias plautinas, Viveros hace notar que, tal vez con excepción de “Los cautivos”, un amor material e inmediato es común denominador en todas ellas.

<sup>36</sup> Plauto, *Comedias*, t. II, 1980, p. 70.

<sup>37</sup> *Ibid*, pp. 91-92.

Nuevamente observamos la apropiación de la palabra ajena para revertirla, al estilo psicoanalítico, casi en los mismos términos. La palabra de Plauto ha viajado temporal y espacialmente para dar voz, por lo menos, a tres sujetos: Plauto autor, Ergásilo personaje y Torri narrador. Aunque indirectamente sean mutuamente útiles, su interacción histórica no conlleva una réplica directa debido a sus momentos situacionales distintos, lo que los deja, finalmente, aislados dentro de su propio discurso.

Como sucede con los personajes de los actos anteriores, Ergásilo es sacado del contexto plautino para dejar de ser el personaje sobre el que recae la comicidad de “Los cautivos”<sup>38</sup> y convertirse, dentro de “Plautina”, en un motivo para la ponderación de la pérdida de la capacidad para compartir el pan y la risa con los otros. En congruencia con la tesis de que “Plautina” propone una reflexión sobre el aislamiento del ser humano, “los mozos en el foro”<sup>39</sup> simbolizan a una sociedad cada vez menos dispuesta a dar. Considero que es contra ella que Torri narrador dirige su crítica, ya que parece no condenar la condición de parásito de Ergásilo sino adoptar una actitud de empatía melancólica hacia la candidez y la inventiva del personaje, gracias que le hacen merecedor a un acto completo de “Plautina”, en fino contraste con la tacañería de los mozos en el foro.

<sup>38</sup> Por ejemplo, Ergásilo, que ya se ha desenmascarado ante la audiencia, se finge ante los demás personajes –y sobre todo ante Hegión– como digno de lástima y apoyo. Para apreciar su ingenio habría que imaginarlo bien comido y diciéndole a su huésped: “Yo, que con tu tristeza me consumo, enflaquezco, envejezco y, desgraciado, languidezco; hueso y piel desgraciada soy [...] por la flacura; ni jamás me sirve cosa alguna que como en casa; afuera, incluso un poquito que pruebe, eso me satisface” (*Comedias*, 1978, t. I, p. 72).

<sup>39</sup> El foro o plaza era el espacio abierto público más importante de la ciudad, donde se conglomeraban servicios como la venta de vinos o la barbería.



*Acto v, o quinta interpelación: “De la historia y el poder”*

Considero que el último pasaje de “Plautina” critica ríspidamente a la historia, a la educación y al poder a través del significado y papel de Pyrgopolinices y Artrotogo, personajes de “El soldado presumido”,<sup>40</sup> de los “mejor conocidos y delineados del teatro plautino”<sup>41</sup>. Plauto caracteriza en Pyrgopolinices al líder político y militar con todos los defectos clásicos: prepotente, posesivo, altanero y vanidoso al extremo de creer en su hermosura como irresistible a mujeres y hombres por igual. Por extensión, este personaje representa la historia inventada y falseada. En cuanto a Artrotogo o “Tragapanes”, su monólogo en el primer acto lo revela como interesado y adulador, preocupado únicamente por vivir a costa del poder y la vanidad de su jefe.<sup>42</sup>

Una vez descubiertos los nombres y la función de ambos personajes no se requiere de mucha sagacidad para suponer que Torri está exponiendo su desencanto por todo un sistema de convivencia/

<sup>40</sup> Ciruelo traduce el título como “El militar fanfarrón”.

<sup>41</sup> Viveros, *Comedias*, 1986, t. IV, p. VIII. Ver especialmente las pp. XVI y XVII en las que el traductor abunda sobre el trazo de Pyrgopolinices. En la p. XIX en particular Viveros señala a Artrotogo como un buen ejemplo de la capacidad de Plauto para caracterizar incluso a los personajes secundarios “con tan sólo unos plumazos”.

<sup>42</sup> Cabe aclarar que el nombre tal vez no tenía estas connotaciones para la audiencia de Plauto. Resulta probable que, para el espectador de esta comedia, la asociación no rebasara el límite impuesto por el término, compuesto por “torreta que se coloca en el lomo de un elefante de guerra” y por “vencedor muchas veces”. Ciruelo indica que “no hay que descartar que el soldado apareciera en escena ataviado con este aparejo bélico” y que “los elefantes de batalla eran muy familiares al público romano en tiempos de la segunda guerra púnica, durante la cual Plauto escribió esta comedia” (Plauto, *El militar*, 1975, p.68).

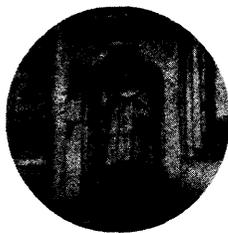
conveniencia humana sustentado en la hipocresía y que el tono fatalista de este acto resulta *ad hoc*. Con pesimismo, el narrador de “Plautina” no ve la solución ni en el futuro ni en las generaciones que le sucederán, ya que la escuela –implícita en la idea de “implacable”<sup>43</sup> y “férula” como sinónimo de dependencia– producto y resultado de la convivencia/conveniencia humana, se encargará de la supervivencia de los grandes mitos a través de la palabra, sobre todo la que circula en libros.

Resumiendo, el Acto v de “Plautina”, en contra del discurso tradicional que alaba la naturaleza convivencial del ser humano, califica la asociación humana como dependencia dañina e inevitable y expresa la desilusión por los entramados sociales producto de la interacción humana; señala la inevitabilidad de la falacia en las grandes narraciones y así, resignada y amargamente, delata a la palabra como portadora de falsedades. Envuelto en esta atmósfera, el narrador de “Plautina” queda solo en escena. Ni Pyrgopolinices, ni Clereta, ni Periplectómenes le han respondido a sus interpelaciones. Ha quedado solo y terriblemente aislado dentro de mundos verbales que sólo tomó prestados.

## Entrecruzamientos

Desde el siglo XVIII hasta entrado el XIX, preceptivas literarias hispánicas como la *Poética* de Ignacio Luzán condenaron la imitación y recreación de la obra plautina por considerarla soez y malsana para

<sup>43</sup> Entre las versiones de 1934 y 1996 hay sólo un cambio: el del adjetivo “implacable” por el de “plagosa”, con el que se añade la idea de abundancia a la de dañino y despiadado. Una vez más se confirma la pertinencia de las modificaciones de Torri a su texto.



el desarrollo ético de la sociedad.<sup>44</sup> Aunado a este fenómeno, el decaimiento general de los estudios clásicos en México causó la casi desaparición de Plauto hasta que Torri, isla del archipiélago ateneista,<sup>45</sup> le “reauriza”, le saca del “museo imaginario que aún los tesoros [...] de lo temporalmente distante o espacialmente ajeno” (Jaus, 25) y rearma los elementos más representativos de sus más de doscientas

comedias entre sólo las 216 o 214 palabras (versiones de 1934 y 1996, respectivamente) de “Plautina”.

Pero si bien la conciencia estética de Torri le lleva a converger en cuanto a la técnica, temas, recursos e intenciones de un escritor, un “otro” tan ajeno y tan distante como pudo haberle sido Plauto y le ubica como rehacedor de un pasado clásico y como voz contestataria a una tradición preceptiva que le dio la espalda a Plauto, también le lleva a divergir para dar cuenta de su propia presencia autorial en todos los sentidos ya mencionados. Más que buscar los puntos o momentos de distanciamiento entre Plauto y Torri, este cierre pretende dar cuenta de la tensión que corre de un extremo al otro, entre-

<sup>44</sup> Acallar la comedia plautina se dio como parte de un proyecto histórico en el que la moralización de la sociedad española se veía como un imperativo al que la literatura debía contribuir. Fue por eso que autores como Luzán ensalzaron la figura de Terencio, dramaturgo sucesor de Plauto que, a diferencia del de Sarsina, orientaba sus obras hacia la crítica social y la sanción moral de las costumbres, en lugar de ubicarlas dentro de la cotidianidad.

<sup>45</sup> Si bien Torri compartía el interés del grupo por los clásicos, su finalidad no era la misma de, por ejemplo, Alfonso Reyes. Yo pienso que los clásicos para Torri significaban una fuente para la creación literaria, un parámetro para el enjuiciamiento crítico de la literatura y un motivo para la reflexión filosófica. También creo que, en casos como el de Reyes, el interés por los clásicos era más un asunto de curiosidad ontológica, dado que la mexicanidad también se ha nutrido de la cultura clásica.

cruzándolos y destejéndolos continuamente, a semejanza de un quiasmo.

*De la técnica y la apariencia*

Ya desde su título, "Plautina" se declara ser un discurso acerca de otro discurso. Sus pasajes, lenguaje y personajes son "originalmente" plautinos. Contrariamente a las ideas contemporáneas de propiedad intelectual y versatilidad autorial, "Plautina" no es un "refrito" sino un resurgimiento del sistema compositivo de la *contaminatio*. La *contaminatio* consistía en reunir escenas, argumentos, personajes, oposición de idiosincrasias y formas de expresión de obras griegas en la comedia latina. Los autores no sólo declaraban abiertamente sus fuentes, sino que las utilizaban para avalar la calidad de sus propuestas literarias.<sup>46</sup> En el caso de Plauto, él no se limitaba a la copia o a la traducción.<sup>47</sup> Por el contrario, a través de un tratamiento novedoso del lenguaje y de la invención de los nombres de los personajes imprimía a sus obras "un carácter y vigor propios".<sup>48</sup>

En cuanto a Torri, la recuperación de la *contaminatio* como recurso inventivo se manifiesta en la conjunción de argumentos, personajes, ideas y un lenguaje no exclusivos de Plauto, sino de toda la riqueza cultural que en él se sintetiza. Incluso la apariencia de fragmentación de "Plautina" nos trae ecos de la suerte de la obra de Plauto (y de muchas otras creaciones clásicas). Sus comedias fueron transformadas, omitidas, construidas y reconstruidas

---

<sup>46</sup> Sobre la idea de propiedad intelectual en el mundo latino de Plauto y sobre la *contaminatio*, ver Ciruelo, en la sección "Plauto y su obra. Originalidad" (Plauto, *El militar*, 1975, pp. 22-29). También se recomienda esta introducción para una descripción breve y general de los recursos estilísticos y retóricos del comediante.

<sup>47</sup> Para una interesante discusión de la originalidad de la obra plautina, en la que incluso se acusa a Plauto de ser "imitador de sí mismo", se recomienda consultar el ensayo de José Antonio Correa "Plautus, sui imitator?". *Estudios de literatura latina*, 1969, pp. 44-68.

<sup>48</sup> Hammond, en Plauto, *Miles*, 1970, p.12.

una y otra vez desde su composición hasta el siglo XIX. La aparente inconexión entre los "actos" de "Plautina" también hace revivir las peripecias sufridas la comedia de Plauto de la que, a veces, sólo se conocen retazos de sus urdimbres.<sup>49</sup>

*Del contrapunto y el contratexto*

*La cotidianidad*

Plauto orientó su escritura hacia el logro del efecto catártico a través de la risa envuelta en la trivialidad de la vida diaria de personajes que distan mucho de la heroicidad o la singularidad. Torri redescubre que la cotidianidad no es tan intrascendente como parece, por ser la esencia de la existencia humana donde se gestan, pero también denuncian, los falsos valores; donde la individualidad se pierde en "las masas", pero donde también se regalan los lenguajes que le han de permitir al individuo aislarse y hacerse único aunque solo; donde —a semejanza de la Nueva Comedia— se dan las transacciones comerciales o los asuntos amorosos y despegan las más refinadas expresiones de la grandeza humana.

En "Plautina", el uso del tiempo como marca de la intertextualidad y como forma gramatical también contribuye a la dinámica de acercamiento y aleja-

---

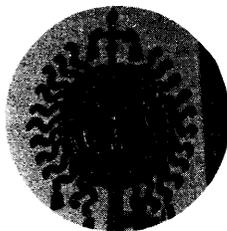
<sup>49</sup> Hammond especula que las comedias supuestamente plautinas fueron alteradas antes, durante y después de sus representaciones hasta que, entre los siglos II y I a. C., el enciclopedista latino Marco Terencio Varro emprendió la tarea de sistematizarlas y excluir a las que, por sus características estilísticas y lingüísticas, resultaban de dudosa procedencia (Plauto, *Miles*, 1970, p. 59). En la p. 20 y ss. de *Teatro*, Viveros habla también de estos sucesos. Ciruelo y Hammond cuentan la anécdota de cómo Angelo Mai, prefecto de la Biblioteca Ambrosiana y luego Cardenal, rescató una buena parte de "El soldado presumido" y otras comedias al tratar químicamente las hojas de las que habían sido borradas estas obras para copiar el "Libro de los Reyes" y las "Crónicas" de la Biblia (Ciruelo, en Plauto, *El militar*, 1975, pp. 26 y 64, y Hammond, en Plauto, *Miles*, 1970, p. 57). El Tomo V de las *Comedias* editadas por la UNAM incluye los fragmentos plautinos que se conocen.

miento de la cotidianidad plautina. Por ser un trabajo de diálogo con un corpus textual antiguo, “Plautina” conlleva “la calidad activa y creativa de la permanencia del pretérito en el presente, y de la inclusión del futuro en el tiempo localizado”.<sup>50</sup>

La acción de las comedias de Plauto está circunscrita a un lugar y un día, a una sola unidad dramática<sup>51</sup> que aparentemente Torri imita. Aunque en “Plautina” también hay una unidad y una secuencia temporal (empieza en pasado en el segmento de Lycónides, luego sigue en presente en el de Periplectómenes, en el de Clereta, y en el de Ergásilo, para concluir en futuro en el de Pyrgopolinices) hay un dominio del presente, que enfatiza lo cotidiano, el aquí y el ahora. En otros términos, el tiempo, en manos de Torri, se convierte en un recurso para enfatizar lo importante y maravillosa que es la cotidianidad, simplemente porque es vivir.

#### *De los nombres*

Para Plauto, la pertinencia de los nombres de sus personajes repercute en dos niveles. Primero, conlleva la oportunidad de reforzar la anécdota de la comedia y de establecer un vínculo de comunicación con un sector importante de su audiencia por corresponder acódigos de valores sociales comunes. Segundo, involucra “toda una serie de cuestionamientos sobre el ‘verdadero significado’ ετυμολογία y la identidad de los nombres y las cosas, área para la que Plauto acuña el término *ververbium* [en “Los Cautivos” 568]”;<sup>52</sup> situación en la que “‘cambiarse el nombre’ equivale a ‘cambiar la sustancia propia’ en algo distinto o en nada”.<sup>53</sup>



En la reelaboración de Torri, los nombres caracterizan una posición humana pero, en sí, dicen muy poco o nada al lector que no sepa de griego clásico o que no conozca la obra de Plauto. Han perdido el contexto que le daba vida al personaje que los portaba. En Plauto, “todos los tipos humanos que se [movían] sobre el escenario se [revelaban] actuando; es decir, precisamente de ellos [surgía] la definición de su idiosincracia. Teatralmente [existían] y [tenían] personalidad por sí mismos” (Viveros, *Teatro*, 370). En “Plautina”, pierden su carácter de agentes para convertirse en objetos de conocimiento y reflexión sobre sus atributos. Si en las comedias hablaban de sí, con otros, de otros en total heteroglosia como parte del “circo” que el gobierno romano ofrecía al pueblo, en “Plautina” hablan de sí y a sí, para unos cuantos. Si no, observemos cómo “Plautina” seguiría siendo un misterio para el desconocedor de Plauto, incluso si sustituyésemos los nombres de sus personajes por las traducciones de López:

#### PLAUTINA<sup>54</sup>

[JOVEN HIJO DEL HOMBRE LOBO], sedujiste a la [doncella Plácida] hija [del anciano Bienesconde] en tanto que tu esclavo [Ciclón] hurtaba la marmita con el tesoro [de Bienesconde]. Y mientras ella invocaba con grandes voces a Lucina, el burlado [Magnánimo] hacía comprar [cocineros, peces] y vino para celebrar el sacrificio nupcial.

— Comedido [Enredado], la flor de los filósofos: tienes cuanto puede desearse de un prudente varón. En el banquete, no arrebatas el mejor manjar; ni al beber acaricias a la amante ajena; ni empinas el vaso de otro, y sólo meditas, reclinado, en Venus, el Amor y las Gracias.

<sup>50</sup> “Cronotopo”, en Beristáin, *Diccionario*, 1997, p. 119.

<sup>51</sup> Hammond atribuye esta limitante a las circunstancias en las que se representaban las comedias, “generalmente después del medio día, de modo que no se requiriera de iluminación artificial”, en Plauto, *Miles*, 1970, p. 19.

<sup>52</sup> Gratwick, “What’s in a Name?”, 1990, p. 309. Traducción mía.

<sup>53</sup> E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, 1960, pp. 26-35, en Gratwick, *ibid.*

<sup>54</sup> *Fábula* 5, 1934, p. 90.

— La profesión de [Virtudes,] la le-  
na[,] es com la del pajarero: *si pa-  
pillam pertractavit, haud id est ab re au-  
cupis*. Los enamorados son como los  
peces. Nada más aprovechan los  
nuevos. No hay tallas, ni pinturas, ni  
escrituras de poeta donde las alca-  
huetas obren bien. ¿No lo sabías, [Ca-  
ballo de plata –desbocado–] apasio-  
nado mozalbete, hermano nuestro en  
la propiciación de tu vida y tu dinero?

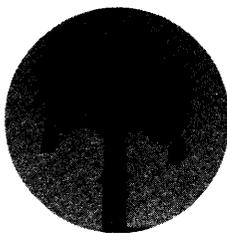
— Parásito que aguzas sin medida el ingenio  
con el hambre: los mozos en el Foro, tras reír  
tus donaires, quedarán callados cuando les in-  
terrogues donde es la cena. La sutileza, oh [La-  
borioso], no recibe ya estímulo del rico.

— Y tú, [Polivencedordetorrelefantina], cu-  
yas hazañas inventa el acomodaticio [Tragapa-  
nes], mañana las aprenderán de coro nuestros  
pobres nietos, bajo implacable férula, en los  
libros de historia contemporánea (43).

En otras palabras, el estudio del *nomen loquens* no  
es suficiente.<sup>55</sup>

#### *De la ironía*

A pesar de la persistencia de la opacidad, la carga  
antifrástica de nombres como el de Clereta o “Vir-  
tudes”, Periplectómenes o “Enredado” o Ergásilo  
o “Laborioso” queda manifiesta y, con ella, la iro-  
nía de Torri. De esta ironía *in absentia*<sup>56</sup> podemos  
decir, junto con Zaitzeff, que es “triste y melancó-  
lica”<sup>57</sup> y que, en lugar de relacionarse con la exa-  
geración de los nombres de los personajes para  
apuntar al objetivo risible como en Plauto, parece



acercarse a la idea determinista del  
nombre como portador de gracias y  
desdichas, cualidades y defectos, per-  
diéndose así, casi por completo, eso  
que López llama “un primer estrato”: el  
del ingenio verbal independiente del  
argumento.<sup>58</sup>

El tono de fatalidad que permea  
“Plautina” parece provenir de una voz  
omnisciente fuera de la historia mis-  
ma. Ello me lleva a pensar que su re-  
ferente está en las circunstancias en que Plauto y  
Torri escribieron. Para el primero, la escritura era  
una forma de celebración del bienestar romano,  
consecuencia de la transformación de Roma de pe-  
queña ciudad estado a potencia imperialista a raíz  
de su triunfo sobre Cartago y Macedonia.<sup>59</sup> Para  
Torri, tal vez era la forma para expresar el desen-  
canto postrevolucionario. El desenlace festivo  
dentro de una atmósfera serena e íntima constituía  
una norma para el comediante, mientras que “Plau-  
tina” deja reflexionando y cuestionando incluso  
sobre temas sociales en un gesto que percibo como  
sarcástico, porque ante semejantes circunstancias  
resultaba mordaz hablar sobre comedia.

#### *Reiteraciones*

Este trabajo no ha agregado o modificado los adje-  
tivos de encomio que Torri ha recibido, mas sí los  
refuerza: Torri es breve, irónico, culto en grado  
extremo. “Plautina” es una muestra de la capacidad  
de Torri para recrear a un autor del 254 a. c. y sol-  
ventar las implicaciones lingüísticas y contextua-  
les resultantes. Ya Roberto Vallarino lo ha dicho:  
“con Torri [...]no existe el problema de la incom-  
petencia histórica pues en el seno de su obra se  
desarrolla eso que yo llamo *la extemporaneidad de  
la obra*” (76).

<sup>55</sup> Ver Seaman, “On the Names”, 1969, especialmente la p. 114,  
para una interesante disertación sobre la cualidad expresiva de  
los nombres plautinos.

<sup>56</sup> Para Beristáin, este tipo de ironía es *in absentia* porque su  
referente se haya en otros textos (*Diccionario*, 1997, p. 278).

<sup>57</sup> Recomendamos el Capítulo IV de *El arte*, 1983, p. 68, que  
Zaitzeff dedica a la ironía torriana.

<sup>58</sup> Apoyándose en el Dr. Mariner, n. 2, p. 266.

<sup>59</sup> El texto de William Beare y las primeras páginas de la  
introducción de Hammond, entre otros, describen el con-  
texto en el que se desarrolló la dramaturgia romana en  
general y la plautina en particular.

“Plautina” es una muestra de los retos intelectuales que este maestro y creador, maligno y travieso, gustaba presentar a sus alumnos y lectores.<sup>60</sup> La brevedad de “Plautina” habla de su capacidad para condensar y evocar la risa plautina y plasmar la crítica mordaz torriana alejada de los discursos infaustos o amonestadores. También da cuenta de su reconocimiento a la habilidad de Plauto para crear personajes proporcionados, pertinentes, bien delineados dentro del género de la comedia, merecedores de ser rescatados en sus esencias paradigmáticas para la reflexión sobre el ser humano. “Plautina” patentiza igualmente su manejo de la palabra para abstraer las porciones de comunidad que son los individuos plautinos y convertirlos en emblema de la paradoja de la alienación y la incomunicación que sufre el ser humano a pesar del lenguaje. ■

## Bibliografía

- Beare, William. *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. London: Methuen, 1950.
- Beristáin, Helena. México: Porrúa, 1997.
- Correa, José Antonio. “Plautus, sui imitator?” *Estudios de literatura latina*. Cuadernos de la “Fundación Pastor”, núm. 15. Madrid: Taurus, 1969. Pp. 44-68.
- Espejo, Beatriz. *Julio Torri, voyerista desencantado*. México: UNAM, 1986.
- Galindo, Carmen. “Julio Torri con sus propias palabras”. En Zaïtzeff, *Julio Torri*, pp. 35-43.
- Gratwick, Adrian. “What’s in a Name? *The Diniarchus’ of Plautus’ Truculentus*”. *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects*

<sup>60</sup> José Luis Martínez recuerda que “[t]enían sus lecciones [...] un rasgo peculiar: su gusto por las figuras menores, las pequeñas joyas olvidadas y los rincones inadvertidos [...] prefería poner un poco de más de énfasis en la leve gracia de un poeta oscuro o en tal o cual episodio curioso y extravagante” (p. 27). Espejo también cita este pasaje (p. 91), aunque sin la formalidad académica de Zaïtzeff.

- Presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford, New York: Clarendon Press; OUP, 1990. Pp. 303-9.
- Jauss, Hans Robert. “Respuesta a Claude Piché”. En *Ideas y valores*. México: UNAM, diciembre 1989, pp.17-25.
- López López, Matías. *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*. Lleida, España: Pagès Editors, 1991.
- Microsoft Encarta 96 Enciclopedia*. Washington: Microsoft, 1995.
- Martínez, José Luis. “Maestro, bibliófilo y escritor excepcional”. En Zaïtzeff, *Julio Torri*, pp. 27-30.
- Perseus Encyclopedia*. Disponible en: <http://argos.evansville.edu/Argos>. TITUS: Texts. Latina. The Perseus Server.
- Plauto, Tito Maccio. *Comedias*, t. I. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1978.
- , *Comedias*, t. II. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1980.
- , *Comedias*, t. III. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1980.
- , *Comedias*, t. IV. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1986.
- , *Comedias*, t. V. Introd. y trad. de Germán Viveros. México: UNAM, 1989.
- , *Comedias (Comoediae)*. En latín, disponibles en <http://argos.evansville.edu/Argos>. TITUS: Texts. Latina. The Perseus Server.
- , *El militar fanfarrón*. Introd., cronología, trad. y nn. de José-Ignacio Ciruelo. Barcelona: Bosch, 1975.
- , *Miles gloriosus*. Ed., introd. y nn. de Mason Hammond, Arthur M. Mack y Walter Moskalew. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1970.
- Seaman, William M. “On the Names of Old and Young Men in Plautus”. *Classical Studies Presented to Ben Edwin Perry by his Students and Colleagues at the University of Illinois*. Urbana: U of Illinois P, 1969. Pp. 114-122.
- Torri, Julio. *Ensayos y poemas*. México: Porrúa, 1917.
- , “Plautina”. México: *Fábula* 5, mayo 1934, p. 90.
- , *Tres libros*. México: SEP, 1996.
- Vallarino, Roberto. “Julio Torri y el origen del poema en prosa en México”. En Zaïtzeff, *Julio Torri y la crítica*, pp.72-81.
- Viveros, Germán. Entrevista personal. 29 junio, 1998.
- , *Teatro latino: Plauto y Terencio*. México, SEP, 1985.
- Zaïtzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*. México: Oasis, 1983.
- , “La elaboración artística en Julio Torri: un estudio de las variantes”. En *Julio Torri y la crítica*, pp. 87-96.
- , *Julio Torri y la crítica*. México: UNAM, 1981.

