

Plauto en la tele: nuevas formas de hacer comedia

o *Palliata* en veinte minutos

Rosario López Gregoris

(UAM)

[rosario.lopez@uam.es](mailto:rosario.lopez@uam.es)

I. Título inesperado, pero justificado

Después de tanta tragedia, la comedia, como hacían los antiguos romanos para liberar a los espectadores de la conmoción trágica.

Por el título igual parezca que voy hablar de una receta, y un poco es eso, como veremos luego, sin embargo el **objetivo principal** de este trabajo es **comparar** el trabajo compositivo de Plauto, autor cómico latino de *palliata*, con el de los guionistas de las series televisivas cómicas, las *sitcoms*, de origen norteamericano, pero que han llegado hasta Europa y hasta nosotros, con gran éxito, como *Friends*, *Las chicas de oro* o *Matrimonio con hijos*, *Big Bang Theory*, *Modern family*, *Cómo conocí a vuestra madre*, y que a su vez han generado productos nacionales, como *Los ladrones van a la oficina*, *Aquí no hay quien viva (La que se avecina)*, *Siete vidas*, *Aída*, *Escenas de matrimonio* o *Cámara café*.

¿Y por qué los comparo? ¿Acaso porque haya una filiación entre dos productos e los que separan más de dos milenios? No estoy diciendo que haya una filiación entre las *sitcoms* (comedias de situación) y las comedias plautinas, eso no lo sé ni tengo datos para afirmarlo o descartarlo, solo digo que en el proceder moderno de componer un guión cómico televisivo se advierten muchos mecanismos o procedimientos que ya antes estaban en Plauto, autor mucho más versátil y perspicaz, mucho más intervencionista sobre sus modelos de lo que tradicionalmente se ha admitido. Por tanto, esto es un trabajo de literatura comparada.

Y como es más probable que algunos sí sepáis qué es una *sitcom* pero no tanto una *palliata*, y viceversa, intentemos **una definición parcial**, que iremos después perfeccionando: una comedia romana de personajes tipo (siempre los mismos) y modelo griego (la comedia *Néa*, especialmente de Menandro), con temática amorosa, donde casi toda la fuerza cómica está en los *sketches* (escenas fuera de argumento o escenas de demora) y los chistes de lengua y con final feliz.

Demos también una **definición imperfecta de una *sitcom*** para situarnos: una comedia con risas enlatadas (simulando público en el set de grabación), con 4 o 5 escenarios (siempre los mismos), sin exteriores (o muy pocos), con un número fijo de

actores (4 o 5), autoconclusiva, con final feliz y de una duración de veinte o veinticinco minutos, una comedia de enredo. Todo ello se justifica porque, en origen, eran producciones baratas y el formato estaba condicionado al presupuesto. Por supuesto, desde sus orígenes, allá por los años 60, hasta ahora, han evolucionado.

II. Puntos que comparten ambas manifestaciones. Empecemos por lo más visible: **la popularidad** de las comedias plautinas. Esta circunstancia nos permite afirmar:

1. Plauto fue un autor de **éxito**,
2. Plauto escribió para su **público**
3. Plauto **fusionó** dos tradiciones teatrales: la literaria griega; la oral, latina: lo escrito y lo improvisado, mediante la imitación y la asimilación.

Para empezar, y sin saber nada de él, podemos decir que Plauto fue un autor de **éxito**, de éxito de verdad: toda la población, ricos y pobres, libres o esclavos, hombres y mujeres, incluso niños, todos ellos acudían de buen grado a ver y oír sus comedias y se divertían, (prólogo de *Poenulus*), a los que había que imponer silencio. Gozó en vida de su éxito, lo que no pueden decir muchos de los grandes literatos consagrados de las letras latinas, como, por ejemplo, Virgilio, el más grande, que apenas si lo conocían los del círculo erudito en que se movía. Plauto vivió con celebridad los últimos años de su vida.

Un factor decisivo en el éxito que cosechó es que fue un autor **atento a las exigencias del público**, de modo que no tuvo escrúpulo en sacrificar aspectos literariamente importantes, como la coherencia interna de una obra, la estructura no desequilibrada, el cuidado de los caracteres, por otros aspectos más “populares” o farsescos que no venían en sus modelos: las palizas en escena, las broncas matrimoniales, las demoras innecesarias basadas en juegos de palabras que ralentizan la acción y no aportan nada a la estructura (mis ojitos, mi boquita, mis labios, etc., ¿tus ojitos, tu boquita, tus labios? Su miel, (de él) mi hiel, su gracia, mi desgracia, su amor, mi desamor, etc.); cosas así eran esperadas por el público y Plauto no defraudaba casi nunca esa expectativa.

La fórmula del éxito, una poética propia, que surge de **fusionar dos tradiciones muy distintas**, la griega, erudita, sello de garantía, ya probada en los teatros atenienses, producto depurado y escrito, es decir, los famosos modelos griegos (Menandro, Dífilo y Filemón) que sirvieron de base a su teatro (él sabía que era un buen material, muy aprovechable), frente a la tradición autóctona, las formas dramáticas o escénicas preliterarias latinas, basadas en la improvisación y en el espíritu festivo, cínico y grotesco, de origen popular y agrario. Esta tradición recibe el nombre de farsa *atellana*, porque, en origen, procedían de la ciudad de Atella, y en estas representaciones improvisadas, las atelanas, intervenían personajes grotescos y estereotipados que se intuyen en el teatro plautino: *dossenus* (jorobado), *pappus*

(viejo verde), *bucco* (fanfarrón), *maccus* (glotón), **todos podían ser o muy tontos o muy pillos, como los payasos.**

Hoy en día, esa capacidad de fusión de tradiciones, característica de la cultura popular, sería altamente apreciada, y constituye uno de los rasgos de los guionistas televisivos, espíritus voraces/atentos, que se sirven de todo tipo de material para conseguir su objetivo, el entretenimiento, que coincide con el periodo de *otium* en que se desarrollaban los juegos romanos y, por tanto, las comedias plautinas. Es decir, la comedia no estaba concebido como un producto culto, ni ritual, ni político, ni estético, ni didáctico, era un producto de divertimento desacomplejado, entretenimiento sin mayores pretensiones que coincide con el objetivo de las series cómicas televisivas.

### III. ¿Quién fue Plauto?

- Autor de comedias llamadas *palliatas*, escritas en latín, pero con ambientación griega.
- Nacido en Sársina, Umbría, tierra bajo la influencia griega procedente de Etruria, conquistada por Roma. Eso explica su formación griega, pero su bilingüismo en latín.
- Vivió entre el s. III-II a.C., el autor latino más antiguo que se conserva, cuya obra, 21 obras es para la lit. latina por volumen y trascendencia lo que Homero es a la lit. griega.
- Vida aventurera, llena de vicisitudes: ¿soldado, esclavo atado a un molino? No se sabe.

Autor de comedia de ambientación griega, *palliata*, -la comedia de tema o ambientación romanos recibió el nombre de *togata*-, nacido en Sársina, Umbría, formado probablemente en las letras griegas, pues no en vano Umbría estuvo muchos años bajo la influencia de los etruscos, pueblo al que debemos reconocer un lugar preeminente en la llegada de la cultura griega a Italia. Es el autor más antiguo del que se conserva una parte considerable de su creación, 21 comedias varronianas, aunque se le suponen muchas más, que escribió entre finales del s. III a.C. y comienzos del II a.C, es decir, después de la segunda guerra púnica, con lo que eso tiene de significativo para entender el éxito y la tolerancia de la clase pudiente con el teatro cómico, al que, por principio, se oponía. Fue el primero también en dedicarse solo a un género; hasta entonces Livio Andronico, Nevio y Ennio, como padres introductores de los géneros literarios en Roma, habían escrito épica, tragedia y comedia. Plauto marca el final de la fase introductoria -o de **imitación** de la cultura griega- e inicia la fase de **asimilación** a la romana y transformación de la literatura griega en literatura romana. Se profesionalizó en comedia, sabiendo, como hombre de teatro de los pies a la cabeza,

que estaba apostando por algo nuevo. Fue actor posiblemente de atelanas, y controlaba todo el proceso creativo y, casi seguro, la puesta en escena.

De su vida personal apenas se sabe nada; no se sabe si fue militar, si fue esclavo atado a un molino, si escribió sus primeras obras en la esclavitud; en fin, una vida aventurera, como gustaba a los antiguos. (Santiago Posteguillo, el divulgador por excelencia de historia de Roma, se inventa toda su vida y le da para varios cientos de páginas en *Africanus, el hijo del cónsul*).

IV. ¿Cuándo reapareció Plauto para Occidente?

- Varrón (s. I a.C.): 21 comedias.
- Las 9 comedias.
- Poggio de Bracciolini (s. XV)
- *Editio princeps* de Merula (1472)
- Palimpsesto ambrosiano (s. IV)

La verdad es que Plauto debe ser recuperado para la historia del teatro occidental: porque es un eslabón más, por no decir fundamental, en la historia y desarrollo del género cómico en Occidente, la comedia del arte se inspira en sus obras, así como todo el teatro cómico renacentista italiano, que supuso la introducción del género cómico en las literaturas nacionales europeas (como se ve en la *Celestina*) y tanto Shakespeare, como Lope, Molière o Goldoni, y tantos otros, beben directamente de sus obras. De hecho, el siglo XIX en Europa y desde luego en España vivió renacer el interés por la comedia latina, que se tradujo y muchas y variadas puestas en escena en el teatro español hasta ahora. Con este brevísimo relato histórico quiero subrayar la presencia continuada de la comedia plautina y terenciana, es decir, una forma identificable de hacer comedia, en las formas artísticas teatrales de toda Europa hasta hoy mismo. Hace poco falleció un gran cómico, al que yo siempre he considerado un trasunto de Plauto, Darío Fo: “a todos los que se dedicaron durante toda la historia de la humanidad al teatro y hacer reír pese a todas las presiones políticas”.

Molière, Lope e incluso Shakespeare se inspiraron en sus comedias, pero también para la historia de la comedia occidental en cualquiera de sus formas. Sin embargo, por razones de censura ideológica, religiosa y lingüística, Plauto ha tenido poca visibilidad en Occidente hasta el punto de conocerse más a Terencio o incluso a Menandro, uno de los modelos griegos, en los manuales.

La historia del texto plautino es buen paradigma de las vicisitudes que algunos autores antiguos sufrieron hasta llegar a nuestros días y merece la pena que hagamos un brevísimo recorrido en los hitos de la historia del texto. Todos sabemos que, una vez muerto, -lo mismo ocurrió un poco después con Terencio-, y ante la falta de originales

cómicos dignos de ser llevados a escena, comenzaron a reponerse las antiguas comedias de Plauto. Esto supuso la proliferación de textos manipulados, rehechos, con recortes y añadidos, que los nuevos autores o directores introdujeron en los originales. Inmediatamente hubo una inflación de comedias atribuidas a Plauto, y el gramático Varrón expurgó la lista hasta fijar las que él consideró sin duda alguna originales de Plauto: las 21 varronianas, las que hemos conservado.

En la Edad Media, en algún momento indeterminado, las 21 comedias de Plauto se dividieron en dos volúmenes, en dos manuscritos separados, lo que supuso que las 9 primeras por orden alfabético se conservaron y transmitieran relativamente bien, y que las 12 últimas se perdieran por completo. La figura del humanista Poggio de Bracciolini fue decisiva en la recuperación de las comedias perdidas y gracias a su indagación por abadías y monasterios germanos a finales del S. XV, Mérula pudo publicar la *Editio princeps* de Plauto, y desde entonces la obra del sarsinate se recuperó para Occidente.

En 1812 se descubrió en la biblioteca Ambrosiana de Milán el palimpsesto ambrosiano que contenía todas las comedias varronianas; es un pergamino del s. IV, que fue raspado en el s. VIII para aprovecharlo y usarlo para contener textos sagrados. Tiene el valor de ser el códice más antiguo (S. IV) que conserva la obra completa de Plauto, aunque en la actualidad está en un estado calamitoso. Pero la labor de los humanistas del Renacimiento fue decisiva para la recuperación integral del texto. Con todo, algunas comedias han sufrido mucho: *Vidularia* está casi perdida, falta el final de *Anfitrión* y el comienzo de *Báquides*; falta el final de *Cásina*, *Poenulus* tiene dos finales, etc.

## V. Plauto y la filología

- La maldición de la filología alemana: la búsqueda de los modelos.
- La filología italiana: Plauto *per se*: la farsa.
- La filología inglesa: Plauto autor de *performance*.
- La filología francesa: Plauto, predecesor de Molière: la dramaturgia.

La obra Plauto ha tenido una difícil convivencia con a filología clásica.

El gran problema que ha sufrido Plauto es que se convirtió en objeto de estudio de la filología alemana, cuando esta surgió en el s. XIX; los grandes editores de las comedias son alemanes: Studemund, Richtl, Leo, Fraenkel, etc., editaron el texto, pero sobre todo quisieron encontrar en las obras de Plauto las huellas y algo más de los modelos griegos de la *Néa*, de la comedia nueva griega, esto es, nunca les interesó el poeta latino, sino los poetas griegos que, según ellos, estaban detrás de las comedias latinas.

La perversión fue tal que Plauto fue considerado durante años un simple traductor o mal adaptador de las geniales y estupendas obras griegas, nunca encontradas.

La situación cambió radicalmente cuando la filología italiana cifró la originalidad plautina en el uso de la farsa, es decir, los personajes estereotipados, las entradas, el lenguaje, los juegos de palabras, la ausencia de la cuarta pared, el metateatro, la improvisación, la fuerza cohesiva de la máscara del *servus callidus*, la presencia del *ludus* o engaño, etc., elementos ausentes o poco desarrollados en la *Néa*. La filología francesa descubrió los elementos de dramaturgia y el valor ritual de la representación única, y la inglesa la fuerza de la *performance* ligada a la expectativa y cooperación del público. Y de pronto Plauto se hizo visible e interesante.

## VI. Plauto redivivo

- Plauto y las *sitcom*
- Plauto y el cine (*En bandeja de Plauto. Un ensayo sobre Billy Wilder*, de Francisco Tovar)
- Plauto y las series españolas.
- Plauto y el teatro

Plauto vivo, fuera de la filología, ha vuelto, creo, a su lugar original, el teatro, si bien en el s. XX en un formato de consumo masivo y popular, la televisión. Ya hay un gran libro dedicado a la presencia plautina en las comedias de enredo norteamericanas (*En bandeja de Plauto*), y aquí vamos a hablar de las otras manifestaciones, exceptuando el teatro, que sigue siendo un medio cultural de élite y que requiere, igualmente, un trabajo de tradición.

Quiero usar aquí además ex profeso el adjetivo **redivivo**, usado por Cicerón como material de reciclaje refiriéndose a viejos sillares reutilizados, bella metáfora para Plauto, y rendir con él homenaje a quien introdujo el estudio primero de los textos y después del fenómeno teatral en este departamento, B. García-Hernández.

## VII. ¿Cómo se escribe un guión de *palliata*?

### Los personajes

- Un elenco cerrado de estereotipos y algunas caricaturas: el padre avaro, el geta zampabollos, el joven enamorado tonto, la prostituta avariciosa, el cocinero ladrón, el mercenario bravucón, la esposa gruñona y sobre todo, el esclavo enredador o *seruus callidus*, el que monta la intriga.

Tipos que representan realidades cercanas al público, que se encarnan en personajes diferentes, con nombres diferentes, pero que se resumen en una conducta bien

definida y predecible: **máscaras**. Además de tratarse de un teatro de tipos cerrado, Plauto maneja con igual maestría los roles, que implican las formas de relación que se establecen entre los personajes y los dispone en series, amigas o enfrentadas, por lo general dobles: los que colaboran entre sí y los que se enfrentan entre sí: los **rivales** son dos (*adulescens* y *miles*, o *adulescens* y *senex amator*) y los personajes suelen llevar un **ayudante** o reverso de su carácter: el joven enamorado, algo ingenuo y tontorrón, es acompañado por un esclavo perspicaz y de gran iniciativa; a la meretriz codiciosa y malvada la acompaña una esclava no menos insidiosa; la joven meretriz, que al final se descubrirá nacida libre, suele tener una hermana en idéntica situación; la esposa gruñona se enfrenta al marido calavera; y así constantemente, de lo que se deduce que Plauto construye caracteres por medio de la oposición de intereses y con el refuerzo de la amistad, salvo en el caso del malvado proxeneta, que es siempre único. Este es un rasgo que las *sitcoms* asumen de otra manera, pero con la misma movilidad con que lo empleó Plauto.

El vestuario y la gestualidad (que suponemos sería la misma técnica en Roma) se usa para crear estereotipos en las *sitcom*; así, en *Friends*, Phoebe aparece vestida al estilo hippy, porque representa un cierto estereotipo que se asocia a la guitarra, las faldas largas y estampadas con flores, y adornos exagerados y algo estrambóticos, y que representa la tonta ingenua; Joey, italiano de origen, con una tez morena, el cabello engominado y unos vaqueros ajustados representa el tipo de *latin lover*, no muy listo, pero sí muy apasionado; Ross, con su traje a medida, su corrección idiomática, sus formas educadas y universitarias representa al hombre de ciencia, racional y fuera de la realidad, que se entera tarde y mal de lo que pasa a su alrededor.

Además del elenco cerrado que vemos en las *sitcoms*, muchos de los estereotipos tienen gran parecido con el elenco plautino; veamos algunos ejemplos: no es difícil reconocer un trasunto de *seruus callidus*, aquel «que está enterado de todo, al que se le pide ayuda en todas las situaciones comprometidas, el que dice las verdades como puños, pero que ocupa una posición inferior en la escala social», en personajes como Emilio, el portero de *Aquí no hay quien viva*, y, en general, en otros representantes del «sector servicios» de muchas de las *sitcoms* autóctonas o foráneas: Jeffrey, mayordomo de *El príncipe de Bell Air*, o Diane Chambers, camarera en *Cheers* o incluso Luisma en *Aída*. Estos actores llevan la máscara incorporada, porque tienen rasgos fisionómicos muy particulares, que seguro, son tenidos en cuenta en el casting.

Del mismo modo, podemos ver remedos de las malhumoradas matronas romanas, pesadilla de sus maridos, en personajes como Peggy Bundy de *Matrimonio con hijos*, o Pepa, la mujer de Avelino, con quien conforma la pareja mayor de *Escenas de matrimonio* (Alba Adriática: 2007-2009), o la inolvidable Paloma, de *Aquí no hay quien viva*: “No cedas, Juan, ahora no cedas” o “y punto”.

La proverbial voracidad de los parásitos pervive en el cuerpo femenino de Eugenia, la abuela de *Aída* (Globomedia: 2005), y se reconoce un perfecto *miles gloriosus* en la figura de Joey de *Friends*. Múltiples son también los enamoradizos adolescentes que pueblan estas producciones, pues el asunto amoroso es uno de los más frecuentados, como los líos de faldas de Sergio en *7 vidas*. ¿Y qué decir de la *anus ebriola* que encarna Mariví Bilbao en *Aquí no hay quien viva* (Miramón Mendi: 2003-2006)?: fumadora empedernida, adicta al chinchón, deslenguada y sarcástica, amén de aficionada a distraer lo ajeno.

No faltan, por último, otros personajes, abordados de manera desenfadada, que en otros formatos recibirían un tratamiento más serio y moralista. Entre ellos, destacaríamos a Paz en *Aída*, que asume con absoluta naturalidad su oficio de prostituta durante el tiempo que le tocó ejercerlo en la serie. Sin llegar a ese extremo, el rol de meretriz es ejercido por numerosas actrices que hacen gala de una asumida liberación sexual, como la propia Lorena en esta última producción, o las compañeras de piso y rivales Belén y Alicia (como Adelfasia, la guapa y lista, y Anterástile, la fea y menos lista), la fea y la guapa, que normalizan la promiscuidad sexual en *Aquí no hay quien viva*. La casuística es inabarcable, pero, a poco que se profundice, se comprobará que los tipos cómicos presentes en el teatro plautino no han variado tanto.

- Personajes sin evolución: teatro de situaciones.

Los personajes de un teatro de tipos no pueden evolucionar, porque los tipos no evolucionan, son previsibles y en esa peculiaridad reside una gran parte de su comicidad: se espera del joven que esté enamorado y sea tonto, de su esclavo que sea astuto y que trame un engaño, del soldado que sea bravucón, además de cobarde, como se espera de la esposa que sea gruñona, antipática e intrigante. Ninguno de ellos puede verse afectado por ningún acontecimiento de la trama, por muy dramático que resulte, porque no se trata de un teatro de personajes, sino de situaciones.

Lo relevante en la *sitcom* es, en última instancia, la reacción de los personajes, estereotipos planos, ante las circunstancias que se les presentan y los gags cómicos que sus comportamientos generan ante situaciones disparatadas. Eso explica que estos personajes, en una especie de endogamia interminable, se emparejen y desemparejen sin que les afecte emocionalmente nada. Todos ellos son rasgos que también alejan la *sitcom* de las series dramáticas, con menor número de episodios por temporada, pero de mayor metraje, y con un desarrollo psicológico de sus personajes.

- Representación única: concepción en serie o serialidad. Siempre los mismos personajes, el mismo argumento con variaciones banales, que permiten la



comprensión general de cada capítulo. Por tanto, la gracia está, no en el argumento, sino en los recursos cómicos.

Conviene analizar con algo más de detalle los rasgos específicos que se acaban de citar. El teatro de *personajes estereotipados* y caricaturizados permite que las obras, que se representaban una única vez, fueran concebidas en serie, gracias al empleo permanente de una serie de tipos que representan las mismas cualidades universales: el carácter avaro, el lujurioso, el codicioso, el estúpido, el ingenuo, el bonachón, el osado, etc. La serialidad, que se basa en la repetición, tiene la capacidad de crear personajes y geografías reconocibles para el público, por tanto familiares, lo que permite, según J. Balló & X. Pérez (2005: 139), que la acción de las comedias y de las *sitcoms* comience *in medias res* e, incluso, *in extremas res*.

#### VIII. El argumento

- Siempre es casi siempre el mismo, con variantes mínimas: chico se enamora de chica y no tiene dinero para acceder a ella. En las *sitcoms* el argumento amoroso es uno de los fundamentales y los enredos vienen servidos por los cambios de pareja.
- Se presenta en un prólogo, actualizando la representación y presentando a los personajes: función deíctica (*Rud.* 76-80).

Ahora (*nunc*) la corriente las está arrastrando desde las rocas a la orilla (la comedia comienza *in medias res*)

*Hacia la casa habitada por aquel (illius), el viejo desterrado* (el viejo entra en escena).

*He aquí que (illic) se sale un nuevo esclavo* (sale a escena el esclavo Esceparnión).

*En breve llegará hasta aquí (huc), y lo veréis, también el joven* (Pleusidipo entra en escena).

Y sigue diciendo: el proxeneta se quiere escapar con la novia del joven y yo, la estrella Arturo, voy a provocar una tormenta para que el barco naufrague y la joven llegue a tierra, descubra de nuevo a su padre y se reencuentre con el novio.

También las *sitcom* comienzan, antes de los títulos, con la presentación de la situación del problema con personajes ya conocidos, como a modo de prólogo o presentación, en este caso, una boda: <https://www.youtube.com/watch?v=cwc5hXYO1Vg>

- La trama es banal. Por muchas peripecias que se acumulen, el final debe ser feliz y los personajes no deben evolucionar, sino que deben estar en la casilla de la salida para el siguiente episodio.

- Acción *in medias res*.
- Por tanto, cada capítulo y cada obra, debe ser autoconclusiva, es decir, la peripecia de cada capítulo debe resolverse en ese capítulo y no debe suponer desarrollo psicológico de los personajes, que son estereotipos.
- El teatro dentro del teatro: los actores se disfrazan para representar al belén viviente y se emplean palabras del oficio: casting, reparto, papeles, ensayo, premio, etc.: <https://www.youtube.com/watch?v=eKd3en5Zt4A> (0:49).

#### IX. Situaciones cómicas o *sketches*

- Situaciones paródicas o surrealistas: se intercalan en el argumento.
- No aportan nada necesariamente al argumento.
- El público las espera y su presencia es obligada.
- Catálogo amplio y variado: peleas matrimoniales, palizas en escena, parodias de personajes célebres o de lenguajes propios de la tragedia, como el militar o el jurídico, suicidios ficticios ante un amor no conseguido, peleas entre amigos, reconciliaciones, parodias de grupos odiados como los filósofos griegos, los banqueros o los proxenetas, cartas robadas y falsificadas, plegarias a los dioses después de una travesía marítima, hazañas imposibles de un militar lleno de vanagloria, etc. En cada comedia plautina hay al menos dos: un paseo por el casco histórico de Roma en *Curculio*, por ejemplo.
- Se acompañan de aplausos y carcajadas, como la risa enlatada de las *sitcom*.
- Es uno de los recursos cómicos más potentes de la *sitcom*: [http://www.youtube.com/watch?v=EySYnrmB\\_K8](http://www.youtube.com/watch?v=EySYnrmB_K8) (minuto 2:00).

#### X. Cita de series conocidas o personajes importantes

En *Rudens* se cita una tragedia de Eurípides, Alcmena, que se quedó grabada en la memoria de todos por los efectos especiales desplegados para simular una tormenta con mucho aparato:

*Por todos los dioses, qué tormenta  
nos ha mandado Neptuno esta noche,  
el viento arrancó las tejas de la casa, ¿qué más puedo decir?  
Aquello no era viento, era la Alcmena de Eurípides,  
y así se llevó del tejado todas las tejas (83-87).*

- Los discursos del rey, tan previsibles como los harúspices de Venus, por ejemplo, o los falsarios que acuden al templo de Júpiter a purificarse (*Curc.* 268-269):

*Si todos los que juran en falso quisieran pasar la noche en el Capitolio, no habría sitio suficiente.*

- La frase de parodia “Radio Patio 24 horas: está pasando, lo estás viendo”, al estilo de Ernesto Sáenz de Buruaga, creador de la famosa coletilla “así son las cosas, así se las hemos contado”.
- Parodia de otros lenguajes: <http://www.youtube.com/watch?v=LjDA7sbHCvg>, aquí el lenguaje épico y solemne de la Guerra de las galaxias, que recuerda mucho a las parodias del lenguaje jurídico o trágico y de otros géneros en Plauto.
- [http://www.telecinco.es/aida/temporadas/temporada-01/T01XC08-senor-anillo\\_2\\_1804980079.html](http://www.telecinco.es/aida/temporadas/temporada-01/T01XC08-senor-anillo_2_1804980079.html)

#### XI. La lengua como recurso cómico.

Los juegos con la lengua son, en el caso de Plauto, el recurso con más fuerza cómica. En la comedia romana, aún más que las situaciones absurdas, la fuente de comicidad explota el uso de la lengua, en los diálogos chispeantes, pero también en los monólogos, que arrastran y traen reminiscencias de otros géneros, como ya se ha dicho. Además de personajes conformados en torno a clichés y estereotipos, la *sitcom* se sirve de elementos propios de la comedia de todos los tiempos: el lenguaje satírico, los juegos de palabras, el malentendido. El lenguaje es la principal herramienta con la que cuentan los guionistas: chistes populares, respuestas imprevistas, juegos de palabras, ironía, parodia de diversos lenguajes...

En estos minutos, se ve el típico diálogo plautino, amo y esclavo, donde uno se disculpa y el otro ironiza con la situación: <https://www.youtube.com/watch?v=5zCOqoLKriQ> (2,12).

Sin embargo, no todos los personajes de las *sitcoms* están encaminados a jugar con la lengua; el mismo mecanismo señala a los que plantean situaciones casi utópicas y los que devuelven la situación a la realidad. Los primeros suelen ser representantes de la clase burguesa y adinerada, o estereotipo de candidez y tendencia al enamoramiento; los segundos, por lo general, están representados por integrantes de la clase obrera, menos pudiente económicamente y más apegada a la realidad. Entre Belén y Lucía la pija, Belén es mucho más sarcástica y más ocurrente en sus creaciones lingüísticas, como, por ejemplo, «¡Vete un poquito a la mierda»; lo mismo ocurre con el portero Emilio, que acuña la feliz expresión «Tengan ustedes un poquito de *porfavor*» o prodiga la castiza «cipote»; y otro tanto cabe de decir de Paloma, la pretenciosa mujer del presidente, interpretada por Loles León, con su tajante «¡Y

punto en boca!»; o de la borracha del trío de solteronas y su célebre «Radio Patio 24 horas: está pasando, lo estás viendo», personajes todos de *Aquí no hay quien viva*<sup>1</sup>, y que siguen a pleno rendimiento en *La que se avecina* (Alba Adriática: 2007), la secuela con juego de palabras muy plautino. El enfrentamiento de clase solo se hace efectivo en estos contextos, que por lo demás no buscan la crítica social, sino el contraste lingüístico entre personajes.

Otra manera de producir situaciones jocosas es el malentendido, basado en la polisemia o doble significado de un término; en Plauto estas bromas lingüísticas se dan a cientos, pero también en las *sitcoms*. Véase un ejemplo tomado de *Aída*:

CHEMA: Venga Mauricio, vamos a practicar un poco de peloteo...

MAURICIO: ¡Guapo! ¡Listo! ¡Gracioso!...

CHEMA: ¿Pero qué haces? Me refería a que yo te tiro la pelota y tú le das con la raqueta.

En Plauto hay malentendidos de todo tipo, este que os pongo se basa en una mala comprensión o audición de las palabras de la criada:

ASTAFIA: Doma, por favor, tu furia.

TRUCULENTO: Furcia tú, por Pólux, que ese es tu oficio, descarada, que pretendes llevar a un campesino a actos deshonestos sólo por reírte.

ASTAFIA: "Furia" he dicho: lo has entendido mal; has añadido una letra. (*Para sí*) Desde luego qué truculento es.

TRUCULENTO: ¿Me sigues hablando mal, mujer?

ASTAFIA: ¿Qué te he dicho que te siente mal?

TRUCULENTO: Pues dices que tengo el *triqui* lento. Así que, si no te marchas ahora mismo o no me dices pronto lo que buscas, te aseguro, por Hércules, que yo mismo te echo de aquí a patadas como un cerdo a sus crías.

ASTAFIA: Esto es un paleta en estado puro.

---

<sup>1</sup> Adaptación televisiva del cómic *13, rue del Percebe*, creación de F. Ibáñez, con la típica fachada abierta, para poder contemplar a todos sus habitantes (cf. J. Balló & X. Pérez, 2005: 44-45).

Otro recurso de lengua es la parodia de algún tipo de personaje, fácilmente identificable por su jerga: el político, el policía o el banquero, normalmente ausente de la serie, pero parodiado en algún capítulo. Así asistimos en *Lalola* a las maquinaciones de Gustavo, estereotipo del que medra sin escrúpulos, rival de Lalo y después de Lola, para desacreditarlo y conseguir su puesto. Maquinaciones que fracasan y suponen la parodia de un tipo social odiado, el trepa.

La reducción al absurdo también es un proceder cómico universal y muy plautino, que es fácil de encontrar en este tipo de producciones, como en el siguiente caso tomado, nuevamente, de *Aída*:

LUISMA: Y entonces fue cuando nuestro rey, Juan Carlos, le pidió matrimonio a Doña Sofía. Y ella muy contenta y agradecida le regaló a él... un reloj de oro; y a todos los españoles, la y griega.

Por último, el uso del anticlímax es un recurso efectivo y muy usado en la comedia latina y en la *sitcom*; consiste en provocar una situación intensamente dramática y romper la fuerza dramática con una salida de tono:

AÍDA: ¿Tú lo has visto, no? Ha sido un accidente.

SORAYA: Hombre... que ha sido un planchazo en toda la nuca, que no hace falta ser Grissom.

AÍDA: ¡Ay Dios! ¡Que soy una asesina! ¡Que me van a llevar a la cárcel! ¡Ay Dios mío!

SORAYA: ¡Que no, mamá! ¡Que no! Este tío no jode más la vida a nadie. Ahora mismo limpiamos la sangre, nos llevamos el cuerpo y nos deshacemos de él.

AÍDA: ¡Joder!, te habrás inflado a *Ferrero Rocher* estos años, pero sigues llevando el barrio dentro.

Es este un procedimiento muy usado también por Plauto, por ejemplo en el final de *Poenulus*: cuando las dos hermanas secuestradas en la infancia están a punto de ser encontradas por su padre, que lleva toda su vida dedicado a buscarlas, la intensidad dramática del encuentro es quebrada con una especie de mercadeo sexual entre padre e hijas en los papeles de cliente y prostitutas. Este último ejemplo de *Aída*

ilustra, además, la referencia a otras series televisivas (*CSI* en este caso), recurso equiparable a la alusión a personajes famosos (como la hija de Aída, Lorena, que resulta un avatar de Belén Esteban) o incluso a referencias políticas que han quedado como clichés en el imaginario colectivo (el «¡Váyase, Sr. Cuesta, váyase!», de Dña. Concha en *Aquí no hay quien viva*). Estos guiños también estaban presentes en Plauto que, de cuando en cuando, hacía referencia a alguna tragedia sobradamente conocida de su público (*Aquiles* de Aristarco, *Amphitruo* de Eurípides), a algún personaje famoso y maltratado (el comediógrafo Nevio; v. n. 10) o a alguna circunstancia contemporánea, como la derogación de la ley Opia. En el primero de los casos mencionados, las referencias a la literatura o a otras series televisivas constituyen un fenómeno de intertextualidad, que es perceptible también en algunos de los títulos de los episodios de estas series (sirvan como ejemplo «*Million Dollar Luisma*» o «*Tootsie que vales*», o “El señor del anillo”).

En otras ocasiones incluso los temas cómicos de creación plautina reciben eterna refacción con distintas hechuras; según señala Pedro L. Cano (1999: 76), no es difícil pensar en producciones cinematográficas recientes que evocan argumentos de las comedias plautinas: los problemas de un avaro con el premio que le ha tocado, el reencuentro con los hijos tras varios años de separación, la disputa entre varios pretendientes por conseguir a la amada y un largo etcétera. Sin abandonar la *sitcom* española, podemos recordar un episodio de *Aída*, en el que el tema del doble se aprovecha en una de las tramas: en él, Lorena finge tener una hermana gemela intelectual, Loreto, para poder salir con dos chicos a la vez. Como en *Miles gloriosus*, el enredo está servido.

## XII. Conclusión

1. ¿Es *sitcom* heredera de la *palliata*? No lo sé; comparten una misma visión de la comedia, que posiblemente sea algo que se ha transmitido desde Roma a Occidente a través de los distintos formatos cómicos que a lo largo de la historia ha habido: los juglares, la comedia del arte, la comedia humanista italiana, la comedia francesa con Molière, la italiana con Goldoni, y la Shakespeare y Lope de Vega, todos ellos deudores de Plauto. Poligénesis o herencia, yo apostaría por ambas cosas.

2. La cultura popular, con sus características propias, ha sabido apropiarse de modelos y textos que durante siglos han pertenecido a la élite y han fomentado una cultura alta donde se reconocía la clase pudiente europea y excluía a los demás. La cultura popular ha roto esos límites y ha extendido los referentes clásicos a toda la población, convirtiéndolos en producto de consumo masivo.

3. ¿Cómo debemos considerar la comedia de Plauto? Posiblemente cultura popular, que estuvo a punto de perderse precisamente por dirigirse a un público

amplio y alejado del culto y poderoso público de otros géneros. Posiblemente haya otros ejemplos de cultura popular como la Novela griega (telenovelas de ahora), la novela romana (casi pornográficas y llenas de elementos mágicos), el epigrama de Marcial, entroncado con el priapeo pompeyano, sin ir más lejos.

4. Lo único que estamos diciendo es que la *Palliata* ocupaba en el mundo del espectáculo o la cultura romana el mismo sitio que ocupa la *sitcom* moderna.

Igual que Roma lo exportó de Grecia, Europa lo ha traído de Estados Unidos, y que se ambos productos se sirven de muchos elementos estructurales y cómicos intercambiables.

5. ¿En qué nos puede ayudar la *sitcom* a entender la *palliata*? En varias cosas: en estar más atentos a las referencias contemporáneas, que son continuas y constantes. Y, por ejemplo, a la hora de traducir los títulos de las comedias: *Asinaria*, Érase la historieta de unos asnos; *Cistellaria*, Érase la historieta de una cesta.