

Texto y contexto en el *Heautontimorumenos* de Terencio

Text and context in *Heautontimorumenos* by Terencio

Roberto Morales Harley¹

Recibido: 6-12-2017

Aprobado: 22-3-2018

Resumen

En el presente artículo se analiza el texto latino *Heautontimorumenos* desde una visión pragmática, en tanto el contexto de enunciación de la escena dramática. Algunos postulados de la pragmática literaria (discursos, actos de habla, contexto de enunciación, entre otros) y la semiología sirven de base para un análisis desde el texto de la comedia (prólogo retórico, diálogo, acción dramática, intriga, caracterización de personajes) hacia su contexto (educación en la Roma Republicana). Se pudo constatar que la obra de Terencio conlleva, en el nivel semántico la importancia del diálogo y la caracterización de los personajes; mientras que en el nivel pragmático se parecía el valor de la polémica educativa desde la intriga, en una comedia de sociedad.

Palabras clave: Terencio, pragmática literaria, *Heautontimorumenos*, retórica, educación

Abstract

In the present article the Latin text *Heautontimorumenos* is analyzed from a pragmatic vision, in the context of the enunciation of the dramatic scene. Some postulates of literary Pragmatics and Semiology offer a basis for an analysis from the comedy's text (rhetorical prologue, dialogue, dramatic action, intrigue, characterization) towards its context (education during Republican Rome). It was possible to confirm that Terencio's work entails, at the semantic level, the importance of dialogue and the characterization of the characters; while at the pragmatic level the value of the educational polemic seemed intriguing, in a society comedy.

Key Words: Terence, literarian pragmatic, *Heautontimorumenos*, Rhetoric, education

¹ Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica.
Correo electrónico: robertomorales.harley@gmail.com

1. Introducción

El *Heautontimorumenos* (El que se atormenta a sí mismo) desarrolla, en dos historias paralelas, la temática de la educación de padres a hijos. Por un lado, Menedemo, un *senex* (viejo) que antes era muy estricto y ahora se atormenta a sí mismo por su error, acaba por apoyar la unión de Clinias, un *adulescens* (joven) hijo suyo, con la *virgo* (joven) Antífila; por otro, Cremes, un *senex* (viejo) para quien al principio nada de lo humano es ajeno (como en la fábula esópica de las dos alforjas, se fija más en el comportamiento de su vecino Menedemo) y al final resulta ser él mismo burlado por el *servus* (esclavo) Siro, termina por oponerse al amor de Clitifón, un *adulescens* (joven) hijo suyo, con Báquide, quizás la más célebre *meretrix* (cortesana) de la comedia latina.

De acuerdo con la cronología consular, la obra, presentada en los *Ludi Megalenses*, en abril del 163 a.C., es la tercera comedia terenciana. Como ocurre con las otras producciones atribuidas al comediógrafo, el grado de originalidad frente a la fuente griega constituye un tema problemático. Entre las posturas opuestas de Jachmann, quien define a Terencio como un traductor, y Croce, para quien representa, más bien, un genio creador (ambos citados por Bravo, en Terencio, 2001: 41), es posible hallar toda una gama de planteamientos.

Para el *Heautontimorumenos*, la crítica se inclina más en favor de la falta de originalidad. Así, Kenney and Clausen (1983: 119; traducción del autor) afirman que esta obra, la única de la que no se posee el comentario de Donato, es también “el único original menandrino al que no se ha añadido relleno”. Incluso Beare (1972: 86), gran defensor de la originalidad terenciana, considera, con base en “*ex integra Graeca integram comoediam*”, que la obra “parece ser una traducción directa de Menandro”.

La presente propuesta, a partir de los planteamientos de López Eire (1997), Van Dijk (1984) y Bobes (1997), defiende la originalidad del *Heautontimorumenos*, no solo en el prólogo retórico, sino también en el diálogo,

en tanto potenciador de la acción y de la caracterización de personajes. El impacto de dichos elementos textuales se aprecia mejor en relación con el contexto republicano romano en que se ubica la comedia.

2. Marco teórico

Advierte Pociña (1987: 191) que la comedia “precisa ser estudiada desde dos puntos de vista esenciales: el literario y el social. El drama no es, en principio, literatura para ser leída, por incongruente que parezca tal aserto, sino para ser hecha, tal como indica su etimología, $\delta\rho\mu\alpha$ ”. La *palliata* (de *pallium*, “manto griego”) es un subgénero cómico latino que, inspirado en la Comedia Nueva griega, cuenta con una ambientación y una temática también griegas. No obstante, el estudio de dichas comedias desde el punto de vista social no puede limitarse al ámbito griego, puesto que la adaptación (incluso la misma traducción) revela también aspectos característicos del entorno latino.

Durante los siglos III-II a.C., autores como Livio Andrónico, Gneo Nevio, Tito Macio Plauto, Cecilio Estacio, Publio Terencio Afro y Turpilio compusieron *fabulae palliatae*. De Plauto y Terencio se conservan, en estilos bien disímiles, piezas dramáticas de enorme valor literario. En el caso concreto de Terencio, la “comedia de acontecimientos”, a la que apunta la intriga, se ve enriquecida, igualmente, por una “comedia de caracteres” (terminología de Kayser, 1970: 511), en la medida en que se superan los tipos plautinos. Esta doble faceta resulta provechosa para el abordaje de la relación texto-contexto.

Como explica López Eire (1997: 45), la “pragmática literaria”, en cierto modo vinculada a la retórica clásica, es heredera de la “pragmática lingüística”, según la cual, un emisor genera un texto, adaptado a un contexto, y lo emite en un acto de habla. Esta disciplina, a su vez, es deudora del “pragmatismo filosófico”, cuyos planteamientos sobre la realidad contravienen al cartesianismo. Para Van Dijk (1984: 323-324), si la semántica se ocupa del texto en el nivel de las “secuencias de frase” y con la “oración” como unidad teórica, la pragmática, en cambio, considera el

² “de un original virgen deriva la comedia virgen” (4). Tanto las citas latinas como las traducciones españolas proceden de la edición de Bravo (Terencio, 2001). Dicho traductor, con base en Horacio (Carm. 1, 21, 1), entiende *integra*, más bien, como “intacta”, es decir, como una comedia no adaptada al original griego y no representada en el ámbito latino.

contexto en el nivel de las “secuencias de actos de habla” y su unidad teórica es el “discurso”. Esta distinción conviene más al contexto de enunciación del diálogo de personajes, pero también atañe al contexto de enunciación de la puesta en escena de la obra dramática.

Desde una perspectiva semiológica, Bobes (1997: 188) distingue entre diálogo y dialogismo: este es “la condición general de la lengua para que sea posible el diálogo en el habla”, mientras que aquel es “una forma concreta de discurso en el que dos o más sujetos alternan su actividad en la emisión y recepción de los enunciados”. En el diálogo, entendido como “entorno” o conjunto de “coordenadas espacio-temporales que rodean a la comunicación como acto físico” (Escandell, 2008: 32), las categorías pragmáticas de emisor y destinatario se alternan. Tal interacción confiere al diálogo una dimensión social:

“el diálogo no es una sucesión de intervenciones desconectadas, sino un conjunto de intenciones cooperativas y un esfuerzo en el que cada uno de los participantes reconoce un fin o una dirección conversacional que acepta con la convicción de que los demás interlocutores también la han aceptado; en este sentido el diálogo es una actividad pragmática de tipo social” (Bobes, 1997: 189).

Esta autora (Bobes, 1997: 262-276) plantea ocho tipos básicos de diálogo dramático: argumentativos, de inversión cómica, informativos, de pasión y de vida, conversacionales y narrativos en la “comedia de salón”, icónicos en el realismo psicológico, esticomíticos, “interiores” y monólogos líricos. Los llamados “diálogos de inversión cómica” (Bobes, 1997: 264-265) son característicos de la “comedia latina, la cual se estructura en contrapunto con la realidad social y sus valores mediante un proceso de inversión”. En consecuencia, el diálogo de personajes en *Heautontimorumenos* brinda un espacio de análisis apropiado para aproximarse al contexto de la comedia.

3. Metodología

Se propone una segmentación del *Heautontimorumenos* en dos partes: prólogo y comedia. Para el prólogo, se sigue un análisis retórico (algo que ya ha sido desarrollado para el caso de Plauto; cf. Castro, 1991). La retórica clásica, en la medida en que toma en cuenta al auditorio y las emociones, no resulta ajena a la relación texto-contexto. En cuanto a la comedia, se estudian cuatro funciones del diálogo: puesta en antecedentes, manejo de la intriga, movilidad de la acción, caracterización de personajes. Se parte de citas específicas extraídas de la comedia, se confrontan las opiniones de la crítica y se aplican los planteamientos teóricos pertinentes. En este sentido, resulta determinante la conceptualización a partir de la obra de Pavis (1980). Por último, se vinculan todos estos elementos textuales con el contexto educativo de la Roma Republicana.

4. Prólogo

Los prólogos de Terencio son independientes y retóricos. Sobre la primera característica, Büchner (1968: 86), sostiene que “son los primeros poemas que se compusieron en latín sobre un tema propio y con total independencia de los modelos griegos”. En relación con la segunda, Beare (1972: 79) afirma que su estilo es “retórico cuando se lo compara con el de las obras”. Más aún, Bravo (en Terencio, 2001: 81) plantea que “no sólo [*sic*] muestran indicios de haber sido organizados y estructurados según los principios expuestos en los manuales de retórica, sino que además ofrecen un lenguaje altamente retórico”. Así pues, los prólogos terencianos pueden verse como discursos susceptibles de análisis retórico.

Según la preceptiva clásica³, la primera parte de la retórica es la *inventio*, la extracción de tópicos del contexto para su posterior disposición en el texto. En el caso de Terencio, estos están condicionados por la circunstancia personal del autor. El prólogo del *Heautontimorumenos*, como el de las restantes comedias de Terencio, no es expositivo o explicativo⁴. La razón de esto, de acuerdo con la opinión

³ Cinco son las partes de la retórica (Marchese y Forradellas, 1994: 349): 1) *inventio* o *heuresis*, 2) *dispositio* o *taxis*, 3) *elocutio* o *lexis*, 4) *actio* o *hipócrisis*, y 5) *memoria* o *mneme*.

⁴ Como el que aparece en Eurípides, en Menandro y en la mayoría de las obras de Plauto (*Trinummus* y *Vidularia* son excepciones).

general de la crítica, es que el comediógrafo suprimió el prólogo expositivo que seguramente tenía el original griego (la correspondiente en Menandro), y lo sustituyó por un prólogo literario o polémico⁵, destinado a responder a los críticos de su obra. Pavis (1980: 381) denomina “modelización” a este principio estructural del prólogo, según el cual “cumple el papel de un metalenguaje, es decir, de una intervención crítica”.

Posteriormente, viene la *dispositio*, la distribución y organización de lo conseguido. En la obra aparece un *exordio*, en el cual, el actor pronuncia la frase “*Nequoui sit vostrum mirum*”⁶, especie de *captatio benevolentiae*, que intenta implicar al público en el discurso. Además, anuncia que explicará el motivo de la obra y la razón de su presencia.

También hay una *narratio*, el relato de los argumentos. Se da el título de la obra, se indica que es un estreno y que es “*duplex quae ex argumento facta est simplici*”. Luego, sin hacerlo explícito, se hace referencia al autor, que, el público debe saberlo, es Terencio. Y, después del motivo, sigue la polémica literaria, en la cual se puede apreciar la *argumentatio* propia de la retórica deliberativa y judicial.

En cuanto al crítico o los críticos (referido también a una persona en particular) a que se refiere Terencio con los apelativos “*malevoli*”⁸ y “*malevolus vetus poeta*”⁹, o, al enfatizar⁵ el carácter despectivo, con el pronombre demostrativo “*ille*”¹⁰, este sería Lusio Lanuvino. Referidas por Terencio, aparecen en el prólogo al menos dos

de las acusaciones que dicho crítico le habría hecho, a saber: *contaminatio* y colaboración de sus amigos en la elaboración de sus obras.

La *contaminatio* se refiere en el discutido “*multas contaminasse Graecas*”¹¹. Kenney and Klausen (1983: 117; traducción del autor) entienden el verbo *contaminare*, que ya era problemático desde tiempos de Donato, como “la cita de la abusiva descripción de Lusio al procedimiento particular de Terencio”. Dicho procedimiento no consistía en la traducción directa del original griego, sino que podía incluir distintas combinaciones del material griego que no hubiera sido presentado en Roma con anterioridad. Precisamente por esto, Terencio no niega la acusación ni se dispone a tomar medidas al respecto.

Por otra parte, la acusación relacionada con la colaboración de sus amigos, identificados ya desde la Antigüedad con Escipión Emiliano y Gayo Lelio¹², se manifiesta en “*amicum ingenio fretum, haud natura sua*”¹³. Terencio apela a la justicia de su público, “*Facite aequi sitis*”¹⁴, al pedir que tengan más peso en la decisión los argumentos “*aequom*”¹⁵, esto es, los suyos, que los “*iniquom*”¹⁶, es decir, los de sus acusadores.

El último argumento de su defensa es una acusación contra Lusio, que consiste en criticar, tomando ejemplos concretos de sus obras, dos prácticas de este: la excesiva condescendencia por las convenciones cómicas, como en la escena de un “*servo currenti*”¹⁷, y la ampulosidad trágica, por ejemplo, en el comportamiento de un “*insano*”¹⁸.

⁵ Al estilo de la parábasis de Aristófanes.

⁶ “Para que ninguno de vosotros se extrañe” (1).

⁷ “una comedia de doble intriga, a pesar de que tiene un argumento sencillo” (6).

⁸ “críticos malintencionados” (16).

⁹ “un viejo escritor malintencionado” (22).

¹⁰ “quien” (30).

¹¹ “de haber contaminado muchas comedias griegas” (17).

¹² Suetonio (vita Ter. 2) menciona, además, a Lucio Furio.

¹³ “confiado más en el talento de sus amigos que en sus propias dotes” (24).

¹⁴ “Procurad ser justos” (28).

¹⁵ “de las personas bienintencionadas” (27).

¹⁶ “de la gente malintencionada” (27).

¹⁷ “a un esclavo que corría” (31).

¹⁸ “de un loco” (32).

Como señala Beare (1972: 80), la importancia del carácter polémico y literario del prólogo terenciano radica en el hecho de que, “tenemos aquí, quizá por primera vez, un dramaturgo latino que se fija conscientemente un principio artístico”. Tal sería, para dicho autor, el propósito confesado en “*sine vitiiis*”¹⁹.

Después de la *argumentatio*, el discurso llega a su última parte, el *epílogo*, momento de cierre, en que se retoma la emotividad inicial. Se vuelve a hacer uso de la función de *captatio benevolentiae*: “*Adeste aequo animo*”²⁰. Igualmente, se aclara que la que se va a representar es una *fabula stataria*²¹, que se caracteriza por la preeminencia de la conversación, por oposición a la *fabula motoria*. En relación con esta última, se hace referencia a algunos tipos que suele presentar: “*servos currens*”²², “*iratus senex*”²³, “*edax parasitus*”²⁴, “*sycophanta autem inpudens*”²⁵ y “*avarus leno*”²⁶.

Se apela también, una vez más, a la justicia del público: “*Mea causa causam hanc iustam esse animum inducite*”²⁷. Y, de nuevo, se insiste en el carácter dialogado de la obra: “*In hac est pura oratio*”²⁸. Büchner (1968: 102) afirma que es, precisamente, en la lengua donde se puede apreciar lo “terenciano en Terencio”. Sin importar el grado de originalidad del contenido de la obra, el texto latino de Terencio tiene, en su estilo culto y refinado, la marca del espíritu creador terenciano. Bayet (1975: 107) incluso considera a Terencio como “el primer modelo de clasicismo latino”.

La frase final del epílogo es una última *captatio benevolentiae*: “*exemplum statuite in me, ut adulescentuli / vobis placere studeant potius quam sibi*”²⁹. El autor no solo ha querido agradar a su público más que a sí mismo, sino que también quiere servir de ejemplo para que otros autores lo sigan.

La tercera parte de la retórica es la *elocutio*, que tiene que ver con la elección del lenguaje utilizado, por ejemplo, las figuras retóricas. En este sentido, el prólogo de la obra se puede considerar como alegoría³⁰ del proceso judicial: “*Oratorem esse voluit me, non prologum; / vostrum iudicium fecit; me actorem dedit*”³¹. Esto permite plantear las equivalencias Terencio-acusado, Lusicio-acusador, Ambivio-abogado, público-juez; y, asimismo, reforzar la relación “*in utram partem*”³², esto es, entre la retórica y la comedia.

La secuencia postulada por las tradicionales partes de la retórica implica el tránsito entre los niveles pragmático y semántico. Así, en la *inventio*, los temas se extraen del contexto, por lo que se parte del nivel pragmático; en la *dispositio*, dichos temas se plasman en el texto, esto es, en el nivel semántico. La *elocutio*, en principio, también forma parte de este nivel textual, aunque ya Perelman y Olbrechts-Tyteca (1994: 282), al relacionar las figuras retóricas con la argumentación, plantearon como una de las tres categorías, las “figuras de comunión (sc. con el auditorio)”. Este sería, por tanto, un ejemplo de interrelación de ambos niveles. Como bien apunta López Eire (1997: 49), “la esencia del discurso retórico y del literario son consecuencia de la realidad pragmática

¹⁹ “sin defectos” (30).

²⁰ “Asistid a la representación con actitud benévola” (35).

²¹ *Fabula stataria* y *fabula motoria* son términos de Donato.

²² “esclavo corredor” (37).

²³ “viejo furioso” (37).

²⁴ “parásito glotón” (38).

²⁵ “desvergonzado impostor” (38).

²⁶ “avaro lenón” (39).

²⁷ “Considerad, por consideración hacia mí, que la causa que defiendiendo es justa” (41).

²⁸ “En la de hoy no hay más que puro diálogo” (46).

²⁹ “sentad conmigo un precedente, de manera que los autores noveles se esfuercen por agradaros más a vosotros que a sí mismos” (51-52).

³⁰ “metáfora continuada” (Beristáin, 1988: 35), “figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación)” (Marchese y Forradellas, 1994: 19).

³¹ “La función de abogado quiso el autor que hiciera yo, no la de Prólogo. A vosotros os ha nombrado jueces, a mí su defensor” (11-12).

³² “en ambos géneros” (47).

de esos peculiares actos de habla respectivos de los que derivan”. Otro ejemplo en este mismo sentido sería el prólogo retórico, dado que su finalidad es el *movere* de la audiencia.

Para las dos últimas partes de la retórica, *actio* y *memoria*, se ha de considerar que el discurso se daba en público y que el espectador romano gustaba del *πάθος* agregado por el lenguaje gestual. En adición, es necesario destacar que el prólogo es recitado, no por un joven, como era costumbre, sino por el propio Ambivio Turpión, director de la compañía, que empleaba su popularidad para atraer hacia la obra terenciana al público, cuyo gusto, poco desarrollado, hacía más difícil su aceptación.

El cambio del prólogo explicativo por uno literario tiene como consecuencia una exposición gradual de la información necesaria sobre los antecedentes de la acción. Esto, aunque supone una considerable pérdida en cuanto a ironía dramática³³, permite un aumento de la intriga y el *suspense* (Bravo, en Terencio, 2001: 50). Además, dicha información se revela “por sí misma en el curso del diálogo” (Beare, 1972: 80)

5. Diálogo

De acuerdo con Bobes (1997: 240), “la tragedia clásica hizo del diálogo el discurso específico del teatro”. Este diálogo dramático posee tres características fundamentales (Bobes, 1997: 241): “el tiempo presente, el espacio inmediato y la convencionalidad de la historia vivida ante el espectador”. El diálogo en el *Heautotimorumenos* cumple cuatro funciones: puesta en antecedentes, manejo de la intriga, movilidad de la acción y caracterización de personajes.

En la escena I 1, el diálogo brinda los primeros antecedentes. Consiste, básicamente, en explicar la situación actual de Menedemo: fue muy estricto con su hijo en lo tocante a la relación de este con una joven, lo que provocó su partida para servir al ejército del rey en Asia. Menedemo se siente culpable por ser el causante de la ausencia de su hijo y por eso se atormenta a sí mismo. La pregunta de Cremes “*An quoiquamst usus homini se ut cruciet?*”³⁴ hace referencia al título de la obra. El verbo griego *τιμωρέω*, se traduce al latín como *crucio*.

Para Bayet (1975: 107), el diálogo, en Terencio, es “entrecortado”, “lento”, falto de “vivacidad”³⁵. Para este crítico, el fuerte de la estructura narrativa en Terencio está, más bien, en los monólogos. Sin embargo, según Pavis (1980: 319), el monólogo “tiende a revelar ciertos rasgos dialógicos”. Siempre en I 1, hay tres intervenciones extensas que bien podrían considerarse monólogos: Cremes al describir las labores de Menedemo (53-74), Menedemo al relatar la historia de la partida de su hijo (95-117) y Menedemo al explicar su comportamiento (120-150). No obstante, todos se enmarcan en el diálogo que ambos sostienen, cuya función es tanto poner al espectador en antecedentes, como empezar a desarrollar el argumento de la obra.

También se aprecia la utilidad del diálogo en el manejo de la intriga³⁶ por parte de Siro. La forma de llevar a cabo el engaño es mediante la palabra, pues en ese nivel se puede hacer uso de figuras retóricas como la ironía³⁷. Por ejemplo, la mejor forma que encuentra Siro para engañar a Cremes y a Menedemo es “*vera dicendo ut eos ambos fallam*”³⁸: le pide a Clinias que confiese a su padre que Báquide es la amada de Clitifón, y le dice a Cremes que el joven quiere la mano de su hija Antífila. Así, consigue que los viejos lleguen a un acuerdo antes de enterarse de la verdad. La importancia del diálogo se sigue de la insistencia de Siro en que sus interlocutores

³³ Lo contrario ocurre en los prólogos plautinos, donde, más bien, se refuerza la ironía dramática.

³⁴ “¿Es que a algún hombre le es preciso atormentarse a sí mismo?” (81).

³⁵ El parecer de Bravo (Terencio, 2001: 79) es exactamente opuesto: “fluidez”, “rapidez”, “vivacidad”.

³⁶ Cf. para el manejo de la intriga en el *Heautotimorumenos*, Lowe (1998).

³⁷ “La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar” (Marchese y Forradellas, 1994: 221). “Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (Beristáin, 1988: 271).

³⁸ “que, diciéndoles la verdad, los engañaré a ambos” (711).

presten atención al engaño. Un ejemplo de lo anterior aparece en “*Sed porro auscultat quod superest fallaciae*”³⁹. Para que la acción pueda transcurrir, es preciso que los personajes que participan en ella conozcan el engaño, y esto se logra a través del diálogo.

Bravo (Terencio, 2001: 53) menciona dos aspectos que permiten, desde la perspectiva del espectador, apreciar la ironía en la trama de la comedia. El primero es que la lástima que Cremes ha sentido durante todo el inicio de la obra por su vecino, va invirtiéndose progresivamente, mediante varios indicios, hasta que, por medio del diálogo, se da una nueva información: el reconocimiento de Antífila como hija de Cremes (679 ss.). El segundo, que la ironía aumenta después, con la negativa de este a aceptar la evidencia de que Báquide es la amante de su hijo. Así, en realidad, cuando Cremes cree estar colaborando con el engaño que (y esto también lo cree) Siro ha puesto a Menedemo, el verdadero engañado no es otro que él mismo.

Allí radica gran parte de la comicidad de la obra. Sirva de ejemplo una de las diversas alusiones que hace Cremes a la extravagancia de la cortesana, que, considera él, serán la perdición de su vecino: “*Ita me di amabunt ut nunc Menedemi vicem / miseret me tantum devenisse ad eum mali. / Illancin mulierem alere cum illa familia!*”⁴⁰.

Otra función del diálogo se relaciona con la movilidad de la acción. El hecho de que el *Heautontimorumenos* esté constituido en su totalidad únicamente por dos tipos de versos (yámbicos y trocaicos), podría, como de hecho ha sucedido, dar una impresión de monotonía en la obra. Un buen ejemplo para probar lo contrario, lo proporcionan las escenas de más de tres actores⁴¹: al inicio de V 2, Clitífón se entera del enojo de su padre, Menedemo hace reproches a su vecino, Cremes decide desheredar a su hijo, Siro intenta culparse por lo sucedido... El diálogo

se concatena con la interacción de todos los personajes, algunos de los cuales entran o salen de la escena, hecho que refuerza la vivacidad de la acción, también presente en el diálogo.

Lo mismo sucede en V 5, que cierra la obra: en la primera parte de la escena, Menedemo critica la actitud de un Cremes que sigue empeñado en su resolución, e intenta, cosa que también hacen Sóstrata y Clitífón, disuadirlo. Esto lo logran mediante las súplicas que integran el diálogo. En la segunda parte de la escena, Cremes decide que su hijo se debe casar; Menedemo y Sóstrata convencen, igualmente valiéndose de la palabra, a Clitífón de que acepte la resolución de su padre... El carácter movido del diálogo final no es más que la culminación de un proceso que se ha desarrollado a lo largo de toda la comedia.

Otro ejemplo de la vivacidad brindada por el diálogo a la obra, lo constituyen los diálogos cortos, principalmente si implican la segmentación de un mismo verso, como en:

“*ME. Meus gnatus?*”

CH. Sic est.

ME. Venit?

CH. Certe.

ME. Clinia

meus venit?

CH. Dixi.

*ME. Eamus; duc me ad eum, obsecro*⁴²”

³⁹ “Pero escucha el resto del enredo” (771).

⁴⁰ “Juro por los dioses que me da pena de la mala suerte que ahora le ha tocado a Menedemo. Siento que le haya sobrevenido tamaña desgracia. ¡Tener que alimentar a semejante mujer con semejante séquito!” (749-751).

⁴¹ Bravo (Terencio, 2001: 44-45) apunta que, si la norma de la Comedia Nueva era limitar a tres el número de actores por escena, las escenas de cuatro o más actores serían una modificación con respecto a los originales. Así, solo en las cuatro comedias derivadas de Menandro (*Andria*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus* y *Adelphoe*), hay 18 de estas escenas. Cf. para las escenas de cuatro actores en Terencio, Lowe (1997).

⁴² “MEN. ¿Mi hijo? CREM. Así es. MEN. ¿Ha llagado? CREM. Sí. MEN. ¿Mi hijo Clinias ha llegado? CREM. Ya te lo he dicho. MEN. Vayamos. Llévame junto a él, por favor” (431-432).

El diálogo apresurado y abreviado, así como la repetición no son sino el reflejo de los sentimientos del personaje: un Menedemo quien se considera a sí mismo desdichado, reacciona con incredulidad a la noticia de haber conseguido lo que tanto ansiaba, a saber, el retorno de su hijo. Así, la cita ejemplifica, no solo la función del diálogo relacionada con la movilidad de la acción, sino también la de caracterización de los personajes.

Con respecto a los personajes, Büchner (1968: 101) plantea que la estructura del *Heautontimorumenos*, al igual que casi todas las comedias menandrinas de Terencio⁴³, se puede sintetizar en tres momentos: acción de los padres, acción de los hijos y acción de las muchachas. Esta estructura favorece el desarrollo del acontecer interno. Entonces, cuando la acción da la apariencia de monotonía, es porque su desarrollo es interno. Bayet (1975: 104) habla de una “psicología exacta”, de una “fisonomía moral” de los personajes, quienes, muchas veces, aparecen en pares de opuestos. En este sentido, la doble intriga contribuye tanto al enriquecimiento de la acción como a la “pintura de caracteres” (Bravo, en Terencio, 2001: 57).

Un *carácter*, de acuerdo con Pavis (1980: 49) designa, por oposición a un *tipo*⁴⁴, a un “personaje en su identidad psicomoral”. Bobes (1997: 335) acota que los datos que contribuyen a construir al personaje dramático proceden de tres fuentes: “1) sus propias palabras, 2) sus propias acciones y 3) lo que los demás personajes dicen de él”.

Seguidamente, se analizan los principales caracteres, a partir de las oposiciones en los tres niveles estructurales, padres, hijos y muchachas, respectivamente, Cremes/Menedemo (*senex*), Clitifón/Clinias (*adulescens*) y Báquide/Antífila (*meretrix/virgo*).

Cremes es el protagonista de la obra. Como ha demostrado Castillo (1986-87: 122), existe una incongruencia entre sus declaraciones y su conducta: “los contrastes en el perfil de Cremes son constantes lo largo de toda la obra”. Tal incongruencia contradice deliberadamente el “principio de unidad” planteado por Bobes (1997: 335): “que no se produzca un rechazo interno en la construcción de la figura física y anímica de los personajes”. Cremes juzga el comportamiento de Menedemo en “*Vehemens in utramque partem, Menedeme, es nimis / aut largitate nimia aut parsimonia*”⁴⁵. Sin embargo, el propio Menedemo reconoce que su vecino es mejor aconsejando que resolviendo sus asuntos: “*ita comparatam esse hominum naturam omnium / aliena ut melius videant et diiudicent / quam sua*”⁴⁶. En Menedemo, por el contrario, opera un verdadero cambio de carácter: depone su actitud rigurosa y se vuelve más indulgente.

Cuando se desvela la intriga, Menedemo, pese a verse engañado, se reconoce a sí mismo como más listo que Cremes: “*In me quidvis harum rerum convenit / quae sunt dicta in stulto: acudes, atipes, asinus, plumbeus; / in illum nil potest: exsuperat eius stultitia haec omnia*”⁴⁷. La ridiculización de Cremes, producto de su engaño, se puede apreciar en un verso que funciona como “retrospectiva irónica” (Kenney and Clausen, 1983: 124; traducción del autor): “*Non tu te cohibes? Non te respicis*”⁴⁸, pues recuerda el “*nullum remittis tempus neque te respicis*”⁴⁹. Menedemo dice a Cremes lo que este anteriormente le había dicho a él.

Por su parte, Clitifón y Clinias están enamorados y se presentan como temerosos en su relación amorosa. Clitifón dice: “*Nec quicquam mage nunc metuo quam ne denuo / miser aliquo extrudar hinc, ne accedam ad Bacchidem*”⁵⁰. Clinias se desespera cuando Antífila no

⁴³ Eunuchus sería una excepción.

⁴⁴ Los tipos, como en las comedias de Plauto, son “esbozos de personajes fácilmente reconocibles y poco elaborados” (Pavis, 1980: 50).

⁴⁵ “Eres extremoso, Menedemo, en ambos sentidos: o extremadamente generoso o extremadamente tacaño” (440-441).

⁴⁶ “¡Decir que la naturaleza humana es de tal manera que todo el mundo ve y juzga mejor los asuntos ajenos que los suyos propios!” (503-505).

⁴⁷ “A mí me sienta bien cualquiera de esos apelativos que se dicen del necio: alcornoque, zoquete, asno, adoquín; a él ninguno; su necedad lo supera todo” (876-878).

⁴⁸ “¿Quieres calmarte? ¿Quieres tener algún miramiento contigo mismo?” (919).

⁴⁹ “ni te tomas un respiro ni tienes ningún miramiento contigo mismo” (70).

⁵⁰ “Y nada me da tanto miedo en este momento, pobre de mí, como que me expulsen otra vez de aquí, para que no me acerque a Báquide” (808-809).

llega: “*O Clitipho / timeo*⁵¹”. Ahora bien, lo más interesante es lo que su relación amorosa implica en su interacción con sus padres. El reproche que Cremes hace a Clitifón: “*Ut eius animum, qui nunc luxuria et lascivia / diffluit*⁵²” (945-946), recuerda los reproches que Menedemo, en I 1, admite haber hecho a Clinias.

Por último, tanto Báquide como Antífila, según la interpretación de Knorr (1995: 222; 223 nota 8), son *παῖσαι*: Báquide, ni *bona meretrix* ni *mala meretrix*, es una que lucha por sobrevivir; Antífila, una que se ha entregado a uno solo de sus clientes hasta que puedan casarse. Un primer acercamiento a sus caracteres es mediante lo que se dice de ellas. Clitifón dice de Báquide: “*Meast potens, proca, magnifica, sumptuosa, nobilis*⁵³”. De Antífila, la propia Báquide dice que es buena y agrega que: “*Nam mihi quale ingenium haberes fuit indicio oratio*⁵⁴”.

Al considerar sus acciones, se observa que sus caracteres se refuerzan. En Báquide, cuando estaba con el soldado: “*haec arte tractabat virum*⁵⁵”. En Antífila: “*Nam ea res dedit tum exitumandi copiam / cotidianae vita consuetudinem, / quae quosque ingenium ut sit declarat maxime. Textentem telam studiosa ipsam offendimus*⁵⁶”. No obstante, para el personaje de Báquide, son sus palabras las que revelan su verdadero carácter: “*quippe forma inpulsi nostra nos amatores colunt; / haec ubi imminuta est, illi suum animum alio conferunt. / Nisi si prospectum interea aliquid est, desertae vivimus*⁵⁷”.

Los aspectos textuales analizados en relación con el prólogo y el diálogo trascienden hacia la dimensión contextual en un género como el cómico.

6. La obra en su conjunto

Kenney and Clausen (1983: 120; traducción del autor) consideran que el *Heautontimorumenos* estaba concebido como “una obra sin faltas estéticas”. Su complejidad, debida tanto al argumento como a la oposición de tipos convencionales, debió tener un impacto negativo en el público. En todo caso, Terencio (Bayet, 1975: 105) “parece haber perseguido menos la risa irresistible que la sonrisa de las gentes que comprenden y gustan del juego sutil de los sentimientos”. Estas serían, pues, las “condiciones de recepción de la obra dramática” (Enríquez, 1995: 47) o, al menos, las condiciones ideales de recepción.

En su contexto social, la *palliata* de Terencio, con modelo, ambientación y personajes griegos, evidencia la creciente influencia del helenismo que se da en Roma a partir del final de la segunda guerra púnica. Con Terencio, un autor “tan parecido a los poetas áticos que realmente pertenece a la historia de la literatura helenística” (Bieber, 1961: 152; traducción del autor), “la helenización de la *palliata* se hace total” (Pociña, 1987: 206).

El carácter “marcadamente social de lo cómico” Kayser (1970: 509) requiere de la presencia de grupos igualmente dispuestos. A lo largo de la historia de la literatura, la comedia ha florecido mayormente en ámbitos socialmente favorables. En la Roma Republicana, la mala acogida del *Heautontimorumenos* por parte del público en general se habría visto compensada por esa “base social ampliamente cultivada y totalmente acorde tanto en sentimientos y gustos como en ‘prejuicios’” (Kayser, 1970: 510) que fue para Terencio el “círculo de los Escipiones” (cf. Bieler, 2000: 95-103).

⁵¹ “¡Oh Clitifón, tengo miedo!” (240-241).

⁵² “Para poner freno a su espíritu, desbordante de disipación y lujuria” (945-946).

⁵³ “La mía es dominante, insolente, altanera, derrochona, una gran dama” (227).

⁵⁴ “Pues tu carácter me lo han revelado tus palabras” (384).

⁵⁵ “ella lo manejaba hábilmente” (366).

⁵⁶ “Pues esta circunstancia nos dio la oportunidad de apreciar los hábitos de su vida diaria, que constituyen el mejor indicio del carácter de cada persona. La encontramos tejiendo afanosamente una tela” (282-285).

⁵⁷ “Sólo es atraídos por nuestra belleza, por lo que nos cortejan nuestros amantes; y en cuanto ésta se marchita, ponen su corazón en otro amor. Si entre tanto no nos hemos preocupado por nuestro futuro, vivimos abandonadas” (389-391).

Un verso de vital importancia en el análisis pragmático del discurso cómico de la obra, contextualizado en este ambiente filohelénico, es el “*Homo sum; humani nil a me alienum puto*”⁵⁸. En la comedia, el verso tiene un carácter irónico, pues eso *humanum* que le interesa a Cremes no es sino la desgracia de Menedemo, la cual él cree estar en condiciones de solucionar, cuando no es ni siquiera capaz de enfrentar la suya propia. No obstante, el verso puede tener relevancia pragmática, al suponer, implícita, la concepción opuesta de lo *humanum*, esto es, la altura del espíritu, a la que apuntaba el ámbito filohelénico.

Es incorrecto atribuir a Terencio, sobre la base de la cita precedente, la invención de la *humanitas*, ese conjunto de valores que, con Cicerón, llegarían a englobar “una nueva concepción de razón, de racionalidad y de relaciones” (Kenney and Clausen, 1983: 122; traducción del autor). El célebre verso refleja lo que ocurría en su contexto y lo hace con una característica “tendencia a lo paradigmático, general, perfecto y noble” Büchner (1968: 108). Ejemplo de ello es el “*in his regionibus*”⁵⁹.

En Terencio, el mundo presentado “no es característicamente griego ni agresivamente itálico, sino que es independiente del lugar y del tiempo” (Beare, 1972: 91), pues lo que interesa al comediógrafo es la humanidad. Con todo, muchas veces, Terencio, al alejarlos de Grecia, quizás sin percatarse de ello, acabó por acercarlos a Italia, al menos a ese contexto filohelénico del círculo de los Escipiones, considerado como hecho social. Kenney and Clausen (1983: 127; traducción del autor) opinan, de forma un tanto drástica, que, con ello, “dañó la *palliata* como forma dramática”.

Una cuestión que podría ejemplificar la intencionalidad pragmática del *Heautontimorumenos* es “su interés en la relación de padres e hijos y en la educación” (Kenney and Clausen, 1983: 127; traducción del autor). Por un lado, se sabe que Terencio Lucano, el dueño del comediógrafo, le

dio una buena educación a Terencio antes de manumitirlo. Por otro, durante todo el primer período de la República, la base de la educación romana fue la familia, en la cual el romano adquirió las virtudes que lo caracterizaban y en la cual el *paterfamilias* representaba la figura de autoridad.

Posteriormente, hubo, bajo la influencia de Grecia, un cambio en el sistema de educación: primero a cargo de los padres y luego en el nivel de institución. Por ejemplo, en 163 a. C. (año de representación del *Heautontimorumenos*) se acogió favorablemente al *rhetor* Crates de Malos, hecho que llevó a los conservadores a imponer el veto a los retóricos. En el 160 a. C. (Enríquez, 1995: 52), el Senado se opuso a la construcción de un teatro, esgrimiendo razones de inmoralidad pública.

En *Heautontimorumenos*, la educación es una isotopía, entendida como “hilo conductor que guía al lector o al espectador en busca del sentido” (Pavis, 1980: 281). Hay una clara oposición⁶⁰ entre concepciones de la educación: Cremes es riguroso, “*Hic ita ut liberos est aequom dictis confutabitur*”⁶¹; Menedemo indulgente, “*Faciat quid lubet; / sumat, consumat, perdat; decretumst pati, / dum illum modo habeas mecum*”⁶². En el contexto, esta se puede ver como una oposición entre dos diferentes concepciones de la moral romana: una antigua y otra nueva, una conservadora y otra liberal, una basada en la *severtitas* catoniana y otra en la concepción del círculo de los Escipiones. Esta última, que se remonta, en Grecia, al concepto de *φιλανθρωπία* y que se proyecta, en Cicerón, al concepto de *humanitas*, tiene, en Terencio, a su principal portavoz.

Lo anterior se ejemplifica bien en las palabras de Clitifón: “*Quam iniqui sunt patres in omnis adolescentis iudices! / Qui aequom esse censent nos a pueris ilico nasci senes neque illarum ad finis esse rerum quas fert adolescentia. / Ex sua lubidine moderantur nunc quae est, non quae olim fuit. / Mihin si umquam filius erit, ne ille facili me*

⁵⁸ “Soy hombre: nada humano considero que me sea ajeno” (77).

⁵⁹ “en estos lugares” (10). Se sabe, por un fragmento de Menandro, correspondiente a los versos 61-64, que el original nombraba, en este punto, la ciudad griega de Halas.

⁶⁰ Terencio desarrollará más a profundidad el tema en *Adelphoi*.

⁶¹ “El mío, como hay que hacer con los hijos, recibirá una reprimenda” (949).

⁶² “Que haga lo que quiera: que gaste, que malgaste, que derroche. Estoy resuelto a soportarlo, con tal de tenerlo conmigo” (464-466).

*utetur patre; / nam et cognoscendi et ignoscendi dabitur peccati locus*⁶³. Este joven contrapone el padre que tiene al que él podría llegar a ser (en sentido literal, para su propio hijo; en sentido figurado, para Roma).

7. Conclusiones

Al considerar la separación inicial entre el prólogo y la comedia, la distinción entre texto y contexto permitió un análisis del *Heautontimorumenos* en dos niveles: semántico y pragmático.

El prólogo retórico, cuya estructura presenta características de la retórica deliberativa y judicial, muestra la intencionalidad del autor, dirigida, en una especie de polémica literaria, a defenderse de las acusaciones que se le han hecho, y a hacerlo de forma adecuada, para así ganarse el favor de su público. Es justamente su carácter retórico lo que permite hablar del prólogo en términos de una confluencia de ambos niveles. No obstante, el nivel semántico se ve subordinado al pragmático, debido al carácter eminentemente político (en sentido etimológico) de la retórica y del lenguaje.

La comedia se analizó también, aunque en este caso de forma más delimitada, en ambos niveles. En un nivel semántico, se estableció la importancia del diálogo, en primer lugar, para el desarrollo de la acción: al poner al espectador en antecedentes, al contribuir a la elaboración de la intriga, y, en general, al darle movilidad y vivacidad a la obra (escenas de más de tres actores, diálogos cortos); en segundo lugar, para la caracterización de personajes, que se logra, al nivel de los tipos tradicionales, mediante su oposición: Cremes/Menedemo (*senex*), Clitifón/Clinias (*adulescens*), y Báquide/Antífila (*meretrix/virgo*).

En un nivel pragmático, se analizó el aspecto social de la comedia, fundamentado en la importante interacción entre actores y espectadores que implica toda obra teatral. A partir de esto, se planteó la isotopía de la polémica educativa, entre un sector conservador y otro liberal, que

permitió la lectura de la obra, entre los distintos tipos de comedia, como una *comedia de caracteres*, o incluso como una *comedia de sociedad*, donde la intriga contribuye a aminorar la mordacidad y la sátira.

8. Referencias bibliográficas

- Bayet, J. (1975). *Literatura latina*. Barcelona: Ariel.
- Beare, W. (1972). *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Beristáin, H. (1988). *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F.: Porrúa.
- Bieber, M. (1961). *The History of Greek and Roman Theater*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bieler, L. (2000). *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra literaria*. Madrid: Arco.
- Büchner, K. (1968). *Historia de la literatura latina*. Barcelona: Labor.
- Castillo, C. (1986-87). Caracterización de los personajes y función cómica en el "*Heautontimorumenos*" de Terencio. *Cuadernos de Filología Clásica XX*: 121-126.
- Castro, G. (1991). *La dimensión pragmática en los prólogos de Plauto: Estructura retórica, funciones y códigos*. Tesis de Licenciatura en Filología Clásica. San José: Universidad de Costa Rica.
- Enríquez, J. (1995). "El hecho social del teatro latino". *Cuadernos de Filología Clásica VIII*: 45-58.

⁶³ "¿Qué jueces más injustos son los padres para con todos los jóvenes! Creen que lo natural es que desde que nazcamos, en vez de niños, seamos ya viejos y no nos interese por las aficiones propias de la juventud. Nos gobiernan según sus propios gustos, sus gustos de hoy, no los de otros tiempos. Si yo algún día llego a tener un hijo, os aseguro que tendrá en mí un padre indulgente, pues podrá esperar la comprensión y el perdón de sus faltas" (213-218).

- Escandell, M. (2008). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- Kayser, W. (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Kenney, E. y Wendell, C. (1983). *The Cambridge History of Classical Literature. Volume II. Part I. The Early Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knorr, O. (1995). The character of Bacchis in Terence's *Heautontimorumenos*. *American Journal of Philology* CXVI: 221-235.
- López, A. (1997). *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco.
- Lowe, J. (1997). Terence's Four-Speaker Scenes. *Phoenix* XV (2): 152-169.
- (1998). The Intrigue of Terence's "*Heauton Timorumenos*". *Rheinisches Museum für Philologie* CXLI (2): 163-171.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1994). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Pociña, A. (1987). "Comedia". En: Carmen Codoñer (ed.) *Géneros literarios latinos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Terencio. (1991). *Comedias. Vol. II. El Heautontimorúmenos. Formión*. Edición bilingüe y traducción de Lisardo Rubio. Madrid: CSIC.
- Terencio. (2001). *Comedias*. Edición bilingüe y traducción de José Bravo. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, T. (1984). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.