

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

MERCURIO VISITA BUENOS AIRES:
SOBRE UNA PUESTA CONTEMPORÁNEA DEL *ANFITRIÓN* PLAUTINO
(Mercure visits Buenos Aires: about a performance of Plautus's *Amphitruo*)

VIVIANA DIEZ (vividiez@yahoo.com)

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Río Negro

RESUMEN — La escena argentina parece no registrar una preferencia destacable por las puestas teatrales que retoman textos de la *palliata*, puesto que si comparamos a estas con la cantidad de espectáculos que trabajan sobre argumentos u obras de la tradición trágica o cómica griega, podemos observar el predominio de estas últimas frente a las primeras. Entre las pocas excepciones al estado de cosas descrito, encontramos la comedia *Anfitrión*, realizada por el grupo de teatro Heceneros y estrenada en 2004 en la ciudad de Buenos Aires. Analizaremos este acontecimiento teatral y sus vinculaciones con la obra de Plauto a partir de registros filmicos de las funciones y de material adicional disponible, como notas de prensa, por ejemplo. En virtud de estar alejada de cualquier intención de reconstrucción arqueológica o de recuperación laudatoria o escolar de la historia del teatro occidental, esta adaptación nos permite un examen de las operaciones realizadas con el objetivo de volver atractivo un texto clásico para el público actual. En este sentido, indagaremos acerca de las diversas estrategias utilizadas en algunos aspectos -texto dramático, acciones físico-verbales, uso del espacio escénico-, atendiendo especialmente a las continuidades y rupturas entre el texto plautino y esta realización. Proponemos que estas exceden el plano de la *fabula* y se ubican en el de los procedimientos de despliegue de la comicidad de la pieza, elemento clave de apelación y seducción de los espectadores tanto romanos como contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: Plauto, *Anfitrión*, escena contemporánea, versión teatral, comicidad.

ABSTRACT — The Argentine scene seems not to register a remarkable preference for theatrical productions reprising texts from the *palliata*. If we compare these with the number of plays that are based on Greek tragedies or comedies, we see the predominance of the latter against the former. Among the few exceptions to this situation, we find *Anfitrión*, created by the theater group Heceneros and premiered in 2004 in the city of Buenos Aires. We will discuss this play and its connections with Plautus considering video recordings and additional material available. As this play is far from any intention of archaeological reconstruction or laudatory or school recovery of the history of Western theater, this adaptation allows us an examination of procedures that aim to turn attractive a classic text for today's audiences. We propose that these exceed the level of *fabula* and are located in the comic procedures of the piece, a key element to appeal and seduce both Roman and contemporary spectators.

KEYWORDS: Plautus, *Amphitruo*, contemporary scene, stage version, comicality.

La escena contemporánea de la ciudad de Buenos Aires parece no registrar una preferencia destacable por las puestas teatrales que retoman textos de la *palliata*, puesto que si las comparamos, en términos de cantidad, con los espectáculos que trabajan sobre argumentos u obras de la tradición trágica o cómica griega, podemos observar el predominio de estas últimas frente a las primeras. Entre las pocas excepciones al estado de cosas descrito, encontramos la comedia *Anfitrión*, realizada por el grupo de teatro Heceneros y estrenada en 2004 en la mencionada ciudad. En este trabajo, nos proponemos analizar el referido acontecimiento teatral y sus vinculaciones con *Amphitruo* de Plauto, a partir de registros filmicos de las funciones, del texto dramático elaborado por esta compañía y de otros materiales adicionales disponibles, como notas de prensa y una entrevista realizada a su director, Diego Manara.¹ Considerando que esta adaptación no presenta intención de reconstrucción arqueológica o de recuperación laudatoria o escolar de la historia del teatro occidental, entendemos que es apta para un examen de las operaciones que estos realizadores teatrales han concretado a partir del objetivo de generar un espectáculo atractivo para el público actual. En este sentido, indagaremos acerca de algunas estrategias utilizadas, atendiendo especialmente a las continuidades y rupturas entre el texto plautino y esta realización. Proponemos que estas exceden el plano de la *fabula*² y se ubican en el de los procedimientos de despliegue de la comicidad de la pieza, elemento clave de apelación y seducción de los espectadores tanto romanos como contemporáneos.

A continuación, describiremos brevemente algunas características de la versión teatral que nos ocupa³. Comenzando por los aspectos visuales de la pieza, se advierte en ellos una apuesta por la economía de recursos, que prescinde de indicios de contextualización geográfica o temporal. Para la escenografía, se optó por un espacio despojado con dos salidas laterales y casi sin objetos en escena, con excepción de dos practicables que a lo largo de la obra van adquiriendo diversas funciones derivadas de las situaciones presentadas por las acciones físico-verbales de los actores. Por su parte, el vestuario tampoco presenta marcas identificables con una época, sino que se han elegido para su diseño y confección colores y formas que subrayan el rol social o jerarquía de cada personaje, estrechamente vinculados a la construcción de su identidad. De este modo, el esclavo Sosia

¹ La entrevista fue realizada el día 16/7/13. Diego Manara no solo fue director de la puesta, sino también parte de su equipo creativo y actor en todas las funciones realizadas.

² Si bien este trabajo no abordará la cuestión, resulta interesante señalar la atracción que ejerce la obra plautina en función de su tratamiento del problema de la identidad y el doble. En la entrevista referida, Manara nos comentaba que este fue uno de los aspectos que impulsó al grupo a encarar un trabajo de creación con *Anfitrión*.

³ Tomamos los conceptos de versión o adaptación teatral y texto fuente de Dubatti 2008:153-155.

lleva ropas de tono neutro, más bien descuidadas, mientras que Anfitrión, o quien usurpa su identidad, porta vestimentas de color obispo, mejor dispuestas sobre su cuerpo y acordes a la construcción de su personaje como un general que regresa de la guerra cubierto de honores.

En cuanto al texto dramático pre-escénico⁴ de la puesta, este parte de traducciones al castellano de los parlamentos plautinos a partir de los cuales las únicas operaciones realizadas fueron de recorte o de combinación, es decir se evitaron explícitamente actualizaciones o reformulaciones del material de base disponible, en términos, por ejemplo, de léxico o de referencias contextuales o culturales.⁵ En el plano del sistema de personajes, la dramaturgia de Heceneros presenta una modificación relevante respecto de la composición del cómico latino, que es la condensación de los personajes divinos de *Amphitruo*, Júpiter y su hijo Mercurio, en la figura de este último.⁶ En efecto, si bien el deseo del dios supremo por la casta Alcmena sigue siendo el elemento desencadenante de las situaciones que se suceden en la pieza, este no aparece en escena y las funciones dramáticas de ambos dioses son desempeñadas en su totalidad por el joven mensajero celestial.

Pasemos ahora a examinar, en el nivel de los procedimientos, algunos aspectos relacionados con la búsqueda del efecto cómico. En primer lugar, consideraremos el tipo de vínculo entre espectadores y escena que la obra propone. Con un texto cuyo modo de composición hemos referido, se observa en las filmaciones de la obra (lamentablemente solo se conservan la primera y la tercera y última parte) un desempeño escénico que articula el plano verbal con un guión corporal muy preciso y ajustado en función de provocar la hilaridad de los espectadores. Los movimientos, gestos e inflexiones de la voz presentan por momentos un alto grado de artificiosidad, lo que permite inferir un detallado trabajo de selección de estos recursos. El texto, con sus invocaciones a los dioses o referencias a un contexto sociocultural ajeno, una selección léxica que incluye términos poco frecuentes (“bellaco”, “inicos”, “murena”, “vapular”) y usos de lengua ajenos al público rioplatense (referencia a la 2ª persona del singular como tú y del plural como vosotros, uso del futuro imperfecto)⁷ contribuye a

⁴ Dubatti, 2008:137.

⁵ Manara contó en la entrevista mencionada que el colectivo que trabajó en la obra se autoimpuso como límite utilizar como punto de partida en la generación del texto dramático pre-escénico traducciones disponibles en Buenos Aires de *Amphitruo*, sin que hubiera una preocupación particular por el origen de dichos textos (en términos de calidad de la traducción, época y lugar de producción de la misma, registro de lengua, etc.)

⁶ En la obra del sarsinate, Júpiter aparece en los pasajes que comprenden los versos 861 a 984 (en los que dialoga con Alcmena) y en la escena final (1131-1143).

⁷ Este registro, alejado de la oralidad rioplatense, se debe a las traducciones utilizadas en la formulación del texto pre-escénico. Estas diferencias en los usos lingüísticos resultaron interesantes para la compañía teatral y decidieron incorporarlas al repertorio de recursos, según nos comentó Diego Manara.

este efecto que se aleja de toda la tradición de actuación naturalista y provoca un alto grado de distanciamiento. Sin embargo, observamos que, al mismo tiempo que se estimula esta sensación de distanciamiento, subrayando todo el tiempo la condición teatral de aquello que se despliega en escena, los actores realizan a partir de sus acciones físicas diversos tipos de apelaciones a los espectadores. Con el evidente objetivo de atraer y sostener su atención, establecen con frecuencia contacto visual, realizan guiños a partir de los gestos y utilizan las reducidas dimensiones de la sala para aproximarse físicamente. Reconocemos, sin duda, en estos mecanismos metateatrales el aprovechamiento de uno de los recursos básicos de la comicidad plautina, presente en los prólogos (muy especialmente en el caso del pronunciado por Mercurio en *Amphitruo*⁸) y en el complejo y abundante sistema de apartes y de referencias a las experiencias cotidianas de los espectadores de los *Ludi*⁹. Este intenso intercambio, muchas veces anclado en la complicidad entre el público y los personajes, que es un componente fundante de la matriz dramática de la comedia latina de Plauto, se concentra en el caso de la adaptación porteña en el plano de lo gestual, descartando voluntariamente el sistema de alusiones al contexto sociohistórico de representación. Es interesante señalar que encontramos en estos rasgos ciertos puntos de intersección con los procedimientos descriptos por Pricco (2012) en su análisis de la traducción y puesta argentina de *El soldado fanfarrón*¹⁰. En efecto, se aprecia la inscripción de ambos espectáculos en una tradición cómica propia de nuestro contexto cultural, que toma también elementos del clown, del cine mudo y del dibujo animado. En este sentido, consideramos que es posible proponer que la textualidad plautina se presenta particularmente permeable a este tipo de decisiones poéticas, tal vez porque es posible advertir en ella un modo de tratamiento de lo cómico que persiste en la tradición occidental. Esto no sucede de manera idéntica, pero sí exhibe una continuidad manifiesta, que, desde luego, incluye otros elementos incorporados y reelaborados a lo largo de siglos de historia del teatro cómico.

⁸ Moore 1998: 110-115.

⁹ Ver, entre otros, López (1998).

¹⁰ “Ha sido, justamente, la performance teatral la que ha facultado la textualidad para constatar su funcionamiento en la relación *scaena/cavea* actual. Esa confrontación ha puesto de manifiesto la complementación entre parlamentos y rutinas actorales vinculadas a dinámicas de clown y estética de cine mudo de principios del siglo XX, conforme a una tradición europea de varieté y especies dramáticas circenses y populares. Es en esa coreografía teatral en la que el texto plautino, liberado de la carga de doxas clásicas, ha planteado un dialogo efectivo con el espectador. [...] Por ello, es frecuente en la comedia de Plauto en general y en *El Soldado fanfarrón* en particular la táctica constante de la apelación –o sus amagos– a la intervención del público, un dispositivo que sigue la línea de la mayoría de los cómicos mencionados. Nos referimos a que los enunciados plautinos se reservan una gran cuota de manipulación del orden perceptual basándose en la “inclusión” del público en los imponderables de la tradición de la que forma parte.” (Pricco 2012: 423-424)

En segundo lugar, apoyado en este vínculo escena-espectadores antes descrito, se opera el efecto de construcción de verosímil cómico. Este se conforma, desde luego, a partir del comienzo de la pieza, pues es condición de posibilidad para el desarrollo de la misma, pero alcanza un grado de despliegue particularmente interesante hacia el final de la misma, donde aparece incluso desafiando la percepción visual. Debemos hacer un breve excursus para ubicar y describir la escena en que se puede observar lo señalado. El texto dramático de Heceneros debió enfrentarse al principal problema de la transmisión de *Amphitruo*, es decir la presencia de la laguna que comienza aproximadamente en el verso 1030, antes del pasaje que cierra la obra y resuelve el conflicto explicando lo sucedido, liberando de culpa a Alcmena y reestableciendo el orden. La versión que nos ocupa ubica en este momento de la pieza una escena de enfrentamiento por la atribución de identidad articulada a partir de los testimonios fragmentarios conservados y de las palabras de Blefarón de los versos 1035-1036. En esta versión, los que rivalizan son Anfitrión y Mercurio, pues este último ha tomado la apariencia del general tebano, y Sosia es quien oficia de ineficaz juez. Para la organización del sistema de personajes cobra una gran importancia la elección de vestuario que hemos referido, ya que Mercurio deviene Anfitrión por el uso del vestido púrpura y una especie de gorrito amarillo.

El duelo verbal consiste en el relato de anécdotas acerca de lo que ha sucedido en una batalla, que ambos contrincantes parecen recordar con exactitud y que reconstruyen a partir de ciertos detalles inaccesibles para cualquier otro sujeto. Este mecanismo funciona de modo similar al desplegado en el contrapunto que se da entre Mercurio y Sosia durante su primer encuentro en la obra plautina (416 y ss.). Finalmente, al no poder identificarse un “verdadero” Anfitrión, se propone una última prueba para verificar quién es en realidad el amo de Sosia: ambos deben exhibir la tetilla izquierda en la que el general tiene una cicatriz producida por una herida de guerra. Desde luego, de modo consistente con el desarrollo argumental, la marca está presente en ambos, lo que determina el abandono de la situación por parte de Sosia, que marcha al interior de la casa, es decir a bambalinas, dejando a los dos contrincantes que, por su parte, en escena continúan la disputa. Lo destacable, en el plano de los procedimientos dramáticos, es que no hay en el cuerpo de los actores signo alguno. Vemos aquí en funcionamiento la construcción de un verosímil cómico que desafía la percepción del espectador contemporáneo, en una apuesta escénica arriesgada, si consideramos la condición fuertemente escópica de los consumos culturales de nuestro tiempo. En otras palabras, se ha optado por evitar explícitamente el uso del maquillaje o algún otro recurso que presentara visualmente a los espectadores la similitud. En este sentido, también vuelve Plauto, pues son las palabras y las acciones físicas de los actores las que instauran un orden de realidad que es propio de la comedia y que está dotado de plena eficacia en tanto el público

accede a ese pacto ficcional y a partir de él se ríe¹¹. El uso del recurso de vestuario como manera de referir la identidad en el plano de lo físico es condición de este juego y retoma el código utilizado en el prólogo de *Amphitruo* para distinguir a hombre y dios en el par duplicado¹². Pero lo que interesa es el modo en que, tanto explícita como implícitamente –no hay en la versión contemporánea referencias verbales al procedimiento de identificación– el tipo de pacto establecido con el auditorio permite que este dé por válido justamente aquello que no está en la escena.

Revisemos, por último, el final de la versión que nos ocupa. Una vez que Mercurio, ocupando el rol que Plauto le otorgaba a Júpiter, explica lo que ha sucedido e indica a Anfitrión hacer las paces con su esposa para reestablecer la concordia en el hogar, comienza una serie de diferencias con el texto fuente. La primera es la actitud de los humanos: frente a los acontecimientos se produce una risa casi frenética entre los dos esposos al abandonar la escena, que podemos interpretar como mezcla de alivio, incredulidad e incluso desesperanza frente a la imposibilidad de comprender cabalmente lo sucedido. A continuación tiene lugar, sin ninguna marca de transición, la acción de Sosia. El esclavo, que se encuentra tendido en escena, se levanta, viste las ropas que portaba Mercurio, es decir aquellas que otorgan jerarquía social, y entra a la casa. Se oye un grito desde el interior y cierra la obra. Esta secuencia de acciones físicas, en las que el texto se encuentra ausente, se desarrolla apelando a una gran complicidad del público, al que se le indica permanecer en silencio. Observamos aquí dos cuestiones. La primera es la continuidad de la estrategia de posicionamiento del público implementada por Plauto, quien otorga a los espectadores de su *Amphitruo* un rol de superioridad que los asemeja a la perspectiva divina, pues son ellos los que podrían, al igual que Júpiter y Mercurio, explicar lo que sucede y confunde a los mortales¹³. La segunda es la dificultad que puede observarse en algunos “Anfitriones” del siglo XX de sostener el final de la *palliata*, que podríamos describir como cerrado, en el sentido de que devuelve las cosas a su sitio y encuadra la peripecia vivenciada como un producto de la voluntad divina. En efecto, si constituimos una serie con otros casos que hemos estudiado

¹¹ Desde luego, con razón podría plantearse que esto es lo que sucede siempre en el acontecimiento teatral. Lo destacable del caso plautino, retomado en nuestra opinión por la puesta examinada, es que el pacto *scena/cavea* resulta particularmente interesante porque desafía la coherencia de las referencias contextuales o, en este caso, de la misma percepción visual individual.

¹² *Amphitruo* 142-145: *nunc internosse ut nos possitis facilius, / ego has habeo usque in petaso pinnulas; / tum meo patri autem torulus inerit aureus / sub petaso: id signum Amphitruoni non erit* (“Ahora, para que puedan distinguirnos más fácilmente, yo tendré estas plumitas en el sombrero, mi padre una cinta de oro debajo del suyo, este signo Anfitrión no lo tendrá”).

¹³ “Plautus made much of the play a puzzle for the audience to solve: in figuring put the puzzle spectators could feel both superiority over the characters who do not know the truth, and satisfaction at their own cleverness.” (Moore 1998:110)

como *El amante*, de Harold Pinter, o *Los dioses y los cuernos*, de Alfonso Sastre, observamos que un elemento que siempre sufre modificaciones radicales es el final de la obra (Diez 2010, 2011). Si en el primer caso se restablece el juego de dobles en el matrimonio y en el segundo se revela en un epílogo en el cielo que Juno también participó de la dinámica de suplantación de la identidad, aquí la ocurrencia de Sosia pone en cuestión la explicación sobrenatural, abriendo una serie de interrogantes que la obra no responde: ¿ha sido todo un juego entre humanos?, ¿es la jerarquía social estable?, ¿podemos modificar nuestra identidad?, ¿al final todo no era más que un juego teatral? Desde luego, no es este el lugar de abordarlas, pero si podemos ver el modo en que la concepción¹⁴ presente en la poética de cada una de estas piezas nos revela la profunda distancia que nos separa de los clásicos, pese a la atracción que nos generan y nos hace volver a ellos una y otra vez. En efecto, las reescrituras dramáticas referidas parecen no tolerar la instauración de un sentido que reduce la existencia humana a un juego de fuerzas de una voluntad ajena¹⁵.

A partir de los elementos que hemos revisado, creemos haber mostrado cómo la adaptación examinada presenta una continuidad respecto del texto fuente que, más allá de apoyarse en la ficción estructurante del argumento, se vale de modo particular de los procedimientos cómicos y de apelación presentes en él: el establecimiento del vínculo con el público, la construcción del verosímil, la atribución de un lugar específico a los espectadores en relación con lo que sucede en el argumento. En nuestra opinión, esto puede observarse en especial en las escenas “agregadas” o “inventadas” de la obra (específicamente, la exhibición de la invisible herida de guerra o el giro inesperado en el final, generado por la acción de Sosia) pues estas se fundan sobre la combinación de dichos procedimientos, al mismo tiempo que se alejan, en mayor o menor grado, de la *fabula* plautina. De este modo observamos en la obra de Heceneros la continuidad de ciertas formas de tradición cómica que, ya presentes en Plauto, siguen operando como organizadores de la experiencia dramática en el convivio teatral. Sin duda, estas formas de lo risible se combinan con otras, pertenecientes a la historia del teatro y las artes audiovisuales nacionales e internacionales, en el intento de seducir al público y entretenerlo.

De este modo, a partir de estos principios compositivos, presentes tanto en la Roma republicana como en nuestro tiempo, la “historia” contada, sus orígenes y los sentidos derivados de ella pasan a ser solo una parte de la experiencia estética, pues lo que se pone en primer plano es la expectativa de convocar la presencia de los espectadores, divertirlos y sostener así su atención durante el acontecimiento

¹⁴ Entendemos concepción en términos de Dubatti (2010: 138).

¹⁵ Resulta interesante el siguiente comentario, realizado por el director de la obra en la entrevista ya referida: al relatar el trabajo con la obra, nos señaló la necesidad que apareció desde un primer momento de “resolver el final”, como si la obra no lo tuviera.

escénico. En suma, esta voluntad de atraer y mantener la expectación resulta el imperativo que organiza los materiales disponibles y el carácter evidente de este procedimiento es lo que nos permite sostener que en las elecciones dramáticas contemporáneas habitan prácticas de la comicidad de larga data, capaces todavía de provocar la risa y el ansiado aplauso final.

BIBLIOGRAFÍA

- Diez, V. (2012), “Divina infidelidad: una vuelta sobre el tema de Anfitrión en el teatro español”, in López López, A., Pociña Pérez, A., Sousa e Silva, M. F. (eds.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 187-194.
- Diez, V. (2012), “Dioses, mortales y lenguaje: Plauto, Pinter y el mito de Anfitrión”, in Atienza el at. (eds.), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, Eudeba: 555-564.
- Dubatti, J. (2008), *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2010), *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Lindsay, W. M. (1959), *T. Macci Plauti, Comoediae*. Oxford: University Press.
- López, A. (1998), “Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto”, in Pociña, A., Rabaza, B. (eds.), *Estudios sobre Plauto*. Madrid, Ediciones Clásicas: 3-46.
- Moore, T. (1998), *The theater of Plautus. Playing to the audience*. Austin: University of Texas Press.
- Prizzo, A. (2012), “Ars retórica / ars teatral y el *Decorum* como factor de escritura: una traducción argentina de *Miles Gloriosus* para la escena”, in López López, A., Pociña Pérez, A., Sousa e Silva, M. F. (eds.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 419-428.