

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

EL SOLDADO FANFARRÓN:
PERVIVENCIA DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL
(*El Soldado fanfarrón: persistence of a theatrical event*)

STELLA MARIS MORO (smmoro@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de Rosario

MARÍA EUGENIA MARTÍ (evgeny@gmail.com)
Universidad Nacional de Rosario

RESUMEN — Analizamos en este trabajo la adaptación del *Miles Gloriosus* de Plauto, en la versión para escena del director Aldo Pricco. Dado que el acontecimiento poético funciona como anclaje en la tensión entre texto, escena y público, en la tarea de traducir un texto con siglos de versiones y cierta consagración, que en su representación original resultaba inseparable de su circuito de recepción, el traductor se ve obligado a negociar con los sentidos y sus efectos sobre el público. De este modo, logra situarse entre el texto dramático, concebido para ser representado ante un *homo spectator* que compartía las convenciones escénicas de la época, y las divergencias planteadas por la lengua destino y un público inmerso en otras redes simbólicas. Consideramos que, en esta versión, se instaura un contrato de recepción, gracias a operaciones retóricas que reactualizan el pacto inicial de complicidad *scaena-cavea*. A los fines de fundamentar esta hipótesis, recorreremos algunos pasajes del texto destino indagando los posibles mecanismos de este proceso que, sin desdeñar las características convencionales de las máscaras plautinas, pretende sostener la *captatio benevolentiae* a través de la transfiguración de su comicidad intrínseca que la vuelve accesible para el espectador contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: *Miles Gloriosus*, acontecimiento poético, convenciones escénicas, contrato de recepción, traducción.

ABSTRACT — In this paper, we will analyze the adaptation of *Miles Gloriosus* by Plauto in the stage rendition directed by Aldo Pricco. Because the poetic event works as the anchorage in the tension between text, stage and public, in the task of translating a text with some level of consecration that has been put throughout centuries of versions, that was inseparable from the reception circuit's codes in its original representation, the translator is put in the position of having to negotiate with the meanings and their effect on the public. Therefore, he managed to put his version between the dramatic text, conceived as a text for the representation before a *homo spectator* who shared that era's stage conventions, the divergences the translated language may offer and an audience immersed in different symbolic networks. We consider that, in this version, there's a reception contract established thanks to rhetorical operations that are able to update the original complicity pact between *scaena/cavea*. To support this hypothesis, we go through some particular passages of the translated text to take into account the mechanisms of this process that, without disdaining the plautine *personae's* conven-

tional characteristics, aims to sustain the *captatio benevolentiae* and the play's intrinsic comedic effect so it can become accessible to the contemporary audience.

KEYWORDS: *Miles Gloriosus*, poetic event, stage conventions, spectatorial contract, translation.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizamos *El soldado fanfarrón*, versión para escena del *Miles Gloriosus* propuesta por el director Aldo Pricco y estrenada por el elenco de la Universidad Nacional de Rosario, en el año 2006. El texto recibió el Premio *Teatro del Mundo a la traducción 2006*, otorgado por el *Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas* de la Universidad de Buenos Aires.

Las representaciones de la obra recibieron una buena acogida de parte de la crítica teatral argentina, que destacaba la manera en que la frescura, informalidad, desacralización y cotidianeidad de la obra causaban, a los ojos del espectador, un efecto de aparente improvisación en la labor actoral:

(...) con la despreocupación de quien no mide la responsabilidad de hacer un clásico latino -porque accede a él en un espacio previamente **desacralizado**- y con vertientes de conocimientos totalmente ajenos a lo que pudiera entenderse como formalmente idóneos para este tipo de representación, lograron tomarle el pulso a esta comedia, infundiéndole toda la **vivacidad** que la misma requería. Y allí estaba *Miles Gloriosus*, completa y fresca como hace muchos siglos y quizá tan genuinamente **desprejuiciada** como Plauto la concibió. Versión desprovista del tratamiento formal al que nos tiene acostumbrado el teatro clásico y más aún: con un lenguaje **cotidiano** y casi televisivo (...) se tenía la sensación de que el texto no existía más allá de los lineamientos argumentales, como si se tratara de un sorprendente juego de **improvisación**. Si el circuito teatral concluye en el receptor, la respuesta fue la de una **carcajada inteligente y cómplice rubricando cada escena**¹.

(...) algunas regulaciones propias del arte del clown han sido tomadas por el Teatro de la Universidad para llevar a cabo la versión que se propone en este espectáculo, en el intento de construir una puesta en escena que recorra los módulos del humor de la Antigüedad **sin recurrir a los consabidos lugares comunes del "teatro clásico"**².

Personajes tipificados y sencillos que circulan por tramas cercanas a la comedia de enredos juegan situaciones elementales en las que el **juego de palabras** y

¹ Allocco Garin 2007: 2-3. Los resaltados en las citas son nuestros.

² Cejas 2011: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-8496-2007-0511.html>.

el humor físico (que luego estructurará los primeros años del cine) sostienen un **discurso lúdico** vinculado con las **dinámicas del teatro de improvisación** y su proyección hacia el universo de la dinámica farsesca y a reminiscencias circenses³.

Este carácter definido por la crítica como apariencia lúdica, de improvisación, vivaz, desprejuiciada y cotidiana, lejos de ser un efecto casual, parece ser resultado de una operatoria cuyo germen estaría dado ya desde la misma traducción.

El traductor de Plauto asume la tarea de proponer una versión de un texto que, a través de los siglos, ha logrado cierta consagración, versionado en sucesivas ocasiones y a lenguas diversas. Un texto que, en su formulación original, resultaba inseparable de su circuito de recepción, en tanto y en cuanto estaba concebido para un público inmerso en un contexto de significaciones propias de su época.

El acontecimiento poético funciona como anclaje en la tensión entre texto, escena y público, tal como sugiere Dubatti:

Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son: *el acontecimiento convivial*, que es condición de posibilidad y antecedente de *el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético*, frente a cuyo advenimiento se produce *el acontecimiento de constitución del espacio del espectador*⁴.

El traductor de Plauto (y de cualquier otro texto cuyo contexto de producción se aleje del de recepción) se ve obligado, entonces, a negociar con los sentidos y sus efectos sobre el público. De este modo, A. Pricco se sitúa entre el texto dramático, concebido para ser representado ante un *homo spectator* que compartía las convenciones escénicas de la época, y las divergencias planteadas por la lengua destino (el español rioplatense) y un público (el argentino del siglo XXI) inmerso en redes simbólicas muy distantes de las romanas.

En este tránsito, el traductor parece haber tomado una decisión que se ve reflejada en las consideraciones de la crítica teatral. Se podría pensar que esta versión propone la instauración de un contrato de recepción, gracias a operaciones retóricas que reactualizan el pacto inicial de complicidad *scaena-cavea*.

A los fines de fundamentar esta hipótesis, en los párrafos siguientes, realizamos un recorrido por algunos pasajes del texto destino, con el fin de indagar los posibles mecanismos de este proceso que, sin desdeñar las características convencionales de las máscaras plautinas, pretende sostener la

³ Aldo Pricco: "El Soldado Fanfarrón", in <http://www.ate.org.ar/eventos/val/6838/seccion/2/aldo-pricco-el-soldado-fanfarron.html>

⁴ Dubatti 2007: 59.

captatio benevolentiae a través de la transfiguración de su comicidad intrínseca con el objetivo de que se vuelva accesible para el espectador contemporáneo.

Analizaremos, en primer lugar, algunos aspectos del devenir de las máscaras en el proceso de transfiguración desde el mundo romano al argentino contemporáneo; luego, tomaremos en cuenta la relación del texto con las nuevas expectativas del auditorio, y en última instancia, examinaremos algunos recursos lingüístico-retóricos utilizados por el traductor en su intento de revitalizar los juegos de palabras y guiños humorísticos⁵ que el texto ofrece al espectador.

PERVIVENCIA DE LAS MÁSCARAS

En la versión de *El soldado fanfarrón* que el director Aldo Pricco ha diseñado para la escena argentina contemporánea, las máscaras conservan muchos de los rasgos que les otorgan las dimensiones prototípicas del teatro plautino, sin dejar, al mismo tiempo, de adquirir ciertas características originales, gracias a una traslación rioplatense que agrega un plus de sentido a la configuración de sus entidades primarias.

Ya desde la opción de traducción de los nombres, se hace presente una operación retórica de transfiguración tendiente a ofrecer una clave de interpretación de los personajes paralela a la de los nombres parlantes que ofrecía el original plautino. Es a partir de esa clave que comienza para el espectador el proceso de dilucidación progresiva de las características de cada una de las máscaras.

Tomemos, en primera instancia, al *servus Palaestrio*, convertido ahora en Malabar, nombre parlante que permite identificarlo como verdadero acróbata del engaño, cuyos planes, por un cuidado equilibrio del ingenio, sostienen la trama. El *servus* de la *palliata* se construye, en los *dicta* propios y ajenos, como “máscara del hacer” que provoca la peripecia, o sea, como agente de la transformación que, a través de su habilidad histriónica y verbal, logra la obtención del objeto de deseo del amo.⁶ El personaje del esclavo maquinador produce referencialidades de segundo grado dentro de la representación, ya que: “articula una ‘puesta en escena’ interna, se apropia de discursos de simulación dentro de la simulación instituida”.⁷ Por ese motivo, el *senex Periplectomenus* (nombrado, a su vez, como Enredado, en la versión que estamos trabajando) lo describe como arquitecto y soldado:

ENREDADO - ¿No ves que los enemigos se te acercan y el peligro acecha a tu espalda? Reflexioná, usá la fuerza y los recursos para este asunto, conviene hacerlo rápido, y no con tranquilidad. Adelantate y rodealos con tu ejército

⁵ Fontaine 2010.

⁶ Rabaza, Pricco, Maiorana, Pérez 1994: 266.

⁷ Rabaza, Pricco, Maiorana, Pérez 1994: 267.

como por algún desfiladero. Llevá de la nariz a los enemigos a la emboscada y prepará las defensas para los nuestros. Interceptá el aprovisionamiento de los enemigos; asegurate el camino por donde la comida y las provisiones puedan llegar sin peligro a vos y a tus legiones. Hacedlo. La cosa es urgente. Pensá. Imaginá, Quiero que nos sirvas rápido un plan...astuto: que no se haya visto lo que se vio y no haya sido hecho lo que se hizo. [...] Si te comprometés a hacer solo este trabajo, es seguro que vamos a poder derrotar a nuestros enemigos. (Pricco, Acto II, Escena 2).

La doble representación del actor en el caso particular de esta obra se da a través de un entramado retórico que se sirve de tópicos militares, de un lenguaje que equipara la misión del esclavo con una campaña bélica heroica. No solo en los *dicta* ajenos se diseña la imagen de Malabar, también en su propio discurso se aprecia su polifuncionalidad y sus palabras exudan un tono que excede la confianza y seguridad del *Palaestrio* original:

MALABAR - ¡Cuántos quilombos que armo, cuántas maquinarias bélicas pongo en marcha! Voy a afanarle hoy la concubina al milico, si mis soldados están bien disciplinados. Pero lo voy a llamar. ¡Eh, Estelerdo!,⁸ si no estás ocupado, salí a la calle, te llama Malabar.

De este modo, se elabora un verosímil persuasivo que logra convertir a este estratega en un *canchero*⁹ argentino, cuya habilidad discursiva e histrionismo le permiten dirigir (o manipular) el accionar de los otros personajes intervinientes como el malabarista del circo con sus objetos. Muchas de las metáforas que Plauto elaboró para permitir el reconocimiento de los múltiples papeles del actor que encarna al esclavo se conservan en la versión de Pricco, pero obtienen connotaciones diferentes al ser extraídas del circuito de producción y recepción originario. La tensión paródica que permite la irrisión se produce gracias a cierta ridiculización del prestigio de las características militares que han caído en las manos de un esclavo. En el marco de la historia argentina reciente, ninguna acepción de “militar” puede gozar del prestigio que tenía esta función social para

⁸ Estelerdo es el nombre parlante elegido por el traductor para nombrar al *Sceledrus* plautino. De este modo, la denominación tiene el mérito de alcanzar cierta homofonía con el original al mismo tiempo que la traducción ambigua permite recuperar algunos de los rasgos significantes originales. Si bien *Sceledrus* remite, según la tradición, a *scelus* (fechoría) y *δρᾶω* (hacer), también puede considerarse como compuesto de *σκέλος* (*pierna*) y *ἔδρα* (*acción de sentarse*) en alusión al hecho de que el personaje se desplaza por el escenario en cuclillas como los primates mientras dice perseguir una mona (López López 2003). Así puede que se aluda a cierta lentitud en su andar, pero, además, la denominación funciona como descriptor irrisorio, ya que también permite la caracterización de un personaje que no se destaca, precisamente, por su brillantez.

⁹ *Canchero*: “Alguien con experiencia y habilidad //(moderno) Persona que quiere mostrarse” (<http://www.asihablamos.com/word/palabra/Canchero.php>. Consultado: marzo de 2013)

los espectadores romanos de Plauto. El *miles* puede ser ridiculizado en Plauto porque no es más que un mercenario griego, mientras se reservan los rasgos militares más propiamente romanos para el *servus*, estrategia de la trama. En el caso de la versión de Pricco, el tono paródico retuerce las posibilidades de prestigio heroico de una campaña militar. Así, la superposición de imaginarios habilita una lectura lateral que demuestra que la acción militar no es más que engaño, está sostenida sobre la manipulación y solo puede terminar en violencia (como se advierte en la golphiza del *miles* al final de la obra).

Algo similar sucede con la trasposición del personaje del *miles*. Nombrado como *Pyrgopolynices* en la obra plautina, el traductor opta por llamarlo Virgopolinízame, acentuando su mejor perfil de “seductor” fallido y pasivo¹⁰. La escena introductoria sirve en ambas versiones para construir el perfil del soldado, y en esos primeros parlamentos vemos los reajustes sutiles que reconfiguran la comicidad del soldado. Cuando el parásito (*Artotrogus* en Plauto, traducido aquí como Hartotragón) demuestra su eficiencia en registrar las hazañas ficticias del soldado, Plauto escribe, en el 50: *dum tale facias quale adhuc /communicabo semper te mensa mea...* [“mientras actúes tal como ahora, te invitaré siempre a mi mesa”]; Pricco traduce: “Siempre que seas sincero,...” (Acto I, Esc. 1). El adjetivo ‘sincero’ en este contexto no solo es extraño sino que además agrega una clave de interpretación diferente dentro la lógica de las simulaciones en la que está inserto. El *parasitus* sabe que él mismo está inventando, el público comparte este conocimiento, e incluso el soldado lo sabe, ya que jamás efectuó las proezas enumeradas. Entonces, cuando Virgopolinízame alude a la “sinceridad” de Hartotragón, no sólo alienta su conducta, sino que además construye sobre esa mentira (reconocida por todos) una ilusión discursiva de verdad. La diferencia entre “mientras actúes de ese modo” y “siempre que seas sincero”, implica que hay un mayor grado de autoconciencia en este *miles*. El soldado plautino se construye y agota en la hipérbole, mientras que el soldado de Pricco parece fabular como mitómano y vender sus mentiras con impunidad. Este gesto lo configura, deliberadamente, como un *chanta*¹¹ argentino.

¹⁰ Nuevamente, por medio del nombre propuesto a partir de cierta homofonía con el original latino, se construye una caracterización cómica del personaje, que deja de lado la traducción posible, debido a que la etimología de *Pyrgopolynices* resulta distante y prácticamente irrecuperable para audiencias contemporáneas. Según López López (2003) este nombre es un compuesto por *πύργος* (“torre colocada sobre el lomo de un elefante”) *πολυνίκης* (“vencedor muchas veces”) (López López 2003). La referencia a las torres elefantinas puede haber resultado una graciosa novedad para los testigos de las guerras púnicas, pero no tendría efecto en un público argentino contemporáneo. Este nombre parlante también puede ser interpretado como “vencedor de fortalezas y ciudades”, por *πύργος*, fortaleza, y *πόλις*, ciudad (López López 2003), en clara clave irónica, como se demuestra en la enumeración de conquistas (de territorios, ejércitos y mujeres) que aparece en el Prólogo y evidencian ser completamente imaginarias y solo posibles como constructo de una fabulación delirante.

¹¹ (“lunf.”) Descarado, desvergonzado// informal, incumplidor// insolvente moral, persona

Es posible encontrar operaciones similares en la adaptación de otras máscaras plautinas. El rol del *parasitus*, por ejemplo, no se desprende totalmente de la larga tradición clásica que le otorga rasgos formales precisos, y sin embargo, pasa a encarnar, al mismo tiempo, otro tipo cómico local: el *chupamedias*¹² que, como todo subalterno en absoluta dependencia, hace gala de una habilidad impresionante para la obsecuencia. En los apartes, especialmente, los rasgos coloquiales de su léxico (“laburo”, “hinchapelotas”, etc.) lo vuelven fácilmente identificable para la audiencia. Así también el *senex* plautino encuentra en Enredado a un viejo “repiola”¹³ que se las sabe todas y cuya experiencia en la trampa le da verosimilitud para una escena contemporánea.

Finalmente, los personajes femeninos conservan los rasgos de la tradicional imagen configurada en el interior de la comedia latina: su capacidad de engaño es intrínseca a su condición de mujeres y las convierte en maestras de persuasión, ideales compañeras para la intriga. En esta versión, se convierten en mujeres que pudieron tranquilamente ser extraídas de las tribus *botineras*¹⁴ o los elencos de *vedettes* televisivas que obran con glamour y ponen su astucia al servicio del mal y del engaño:

FIESTERA¹⁵ - Mandame, si querés, diez mujeres apenas astutas, que yo te las voy a educar para que sean bien ladinas, con lo que a mí sola me sobra. [...]
(Pricco, Acto II, Escena 4)

LATOP¹⁶ - Si una mujer tiene que hacer algo con perfidia y astucia, su memoria es inmortal y eterna para recordarlo. Si, al contrario, tienen que hacer algo con bondad y lealtad se vuelven, de una, olvidadizas, no pueden recordar.
(Pricco, Acto III, Escena 3)

En términos generales, por lo tanto, la *palliata* plautina, como teatro de

que contrae deudas con las que no cumple.” (<http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=chanta>, consultado en marzo de 2013).

¹² Adulador, servil (<http://dle.rae.es/?id=94dDCZo>, consultado en marzo de 2013).

¹³ Piola2: Simpático, astuto, listo, (<http://dle.rae.es/?id=T6oTdbS|T6qRKqm>, consultado en marzo de 2013) En esta ocurrencia aparece aumentado por el prefijo re- .

¹⁴ Se denomina así en la jerga rioplatense a las modelos que buscan formar pareja y casarse con deportistas para tener acceso a sus fortunas.

¹⁵ *Philocomasium*. Este nombre parlante resulta de la combinación de φίλος (“que gusta de”) y κώμος (“banquete, diversión, placer”); por lo tanto, la traducción de Pricco no sólo recupera un sentido original, sino que lo traduce a un término rioplatense que cubre todos los aspectos posibles en los que se puede entender la “fiesta”: banquete, orgía, fiesta o procesión descontrolada (López López 2006).

¹⁶ *Acroteleutium*. Dado que en este nombre original se encuentra presente la idea de “fin, terminación, extremo”, Latop recupera el sentido de estar en lo máximo de las propias habilidades, ya que se trata de una prostituta con el supremo grado de consumación y experticia en engaños.

tipos fijos, se ve trasladada a una escena que, en todas las dimensiones de su aparato retórico de persuasión, crea un repertorio nuevo de tipos que logra la identificación del público que puede, de este modo, recepcionar su comicidad efectiva más allá del ambiente griego y la trama latina.

PERVIVENCIA DE LA EXPECTACIÓN

Si, tal como sostiene Dubatti¹⁷, todo hecho teatral tiene, entre sus componentes fundamentales, el “acontecimiento de expectación”, la versión que analizamos parece tener fundamento en la pervivencia de ciertos aspectos claves de la relación texto-*performance*-público propias del teatro plautino. Entre estos aspectos, las series social, histórica y cultural atraviesan la escena plautina en sus diversas dimensiones.

Por una parte, mientras ciertos valores propios de los *mores maiorum* (costumbres de los antepasados, serie de normativas consuetudinarias de conducta) como la *pudicitia*, la *fides*¹⁸ y el *decorum*¹⁹ debían ser demostrados públicamente de modo constante, ya que convalidaban la respetabilidad de los ciudadanos, ciertos espectáculos, como las procesiones triunfales, políticas y funerarias²⁰, se ofrecían a la comprobación del ojo público. Esta insistencia en la demostración ostensiva señala la importancia que la mirada sobre el otro tenía en la Roma republicana.

Por otra, además del contacto directo que los soldados romanos tuvieron con el teatro griego en épocas de guerra, las representaciones teatrales constituían un alto porcentaje de los entretenimientos en días festivos²¹.

De ahí que el romano pueda caracterizarse como un *homo spectator* en un doble sentido: por un lado, debido a la importancia del “parecer” frente al “ser” en todos los órdenes de la vida social²²; por otro, en cuanto al conocimiento de las convenciones escénicas propias de un teatro que pone el artificio a la vista del público²³.

En cuanto al primero de estos aspectos, la construcción del *chanta*, el *chupamendias* y el viejo *piola*, mencionados en el apartado anterior, como también la continua mostración de las prostitutas, resignifican en el espacio lúdico del *théatron* la relevancia de la mirada del otro, el juego sobre el “ser” y el “parecer”, vigente en la conciencia del público contemporáneo.

Con relación al segundo, la presunción de un público devenido *homo*

¹⁷ Dubatti 2007.

¹⁸ De Del Sastre, Schniebs 2001.

¹⁹ Grimal 2008.

²⁰ Dupont 1985.

²¹ “Bajo la República, contamos 55 días de juegos escénicos sobre 77 días” festivos (Dupont 1985).

²² Dupont 1985.

²³ Slater 1985.

spectator, consciente del artificio teatral, se pone de manifiesto en la reaparición de las convenciones de la *palliata* en esta versión rioplatense: apartes, monólogos, indicaciones escénicas incluidas en los parlamentos (como por ej: “Pero aquí escucho que crujen las puertas de la casa del viejo“, acto II, escena 2, para indicar la llegada de algún personaje) encuentran su espacio en la traslación al texto destino.

El siguiente parlamento de Malabar constituye un claro ejemplo:

MALABAR - **Por la obra y por el público** conviene que nos dediquemos, en primer lugar a lo que vamos a hacer. Ahora ustedes dos atiendan. Necesito tu ayuda, Enredado; porque encontré una artimaña divertida para joderlo bien jodido al milico y para darles a nuestro enamorado y a Fiesterita la oportunidad de que se vayan juntos, **como tiene que terminar toda comedia**.

Estas referencias a la obra y al público, presentes en las palabras de Malabar, son estrategias habituales en la *palliata*. Así, la mención de los finales de las comedias agregada aquí por el traductor evoca un horizonte de expectativa propio del espectador latino, pero también contemporáneo.

Las referencias “espectaculares” presentan aún otra faceta. Si el público romano tenía en su haber el conocimiento del referente griego, la versión de Pricco se aparta del texto dramático plautino, y traslada esa relación a nuevas referencialidades, manteniendo el artificio. “Estoy ahí, ahí, para adorarte” (Acto I, escena 1), le dice Hartotragón al *miles*, y en nuestros oídos resuena la melodía de Manuel Alejandro, en la voz del cantante español... “Anita anota”, agrega enseguida, frase repetida por el personaje de “Pepe”, interpretado por el actor argentino Pepe Biondi, en “Viendo a Biondi”, programa humorístico popular de la década del ’60²⁴. O también, la referencia a “Minguito Tinguítela”, personaje que hizo célebre el actor cómico Juan Carlos Altavista a partir de los años ’50²⁵, en esta contradictoria respuesta de Estelerdo:

ESTELERDO - **Efectivamente, todo lo contrario**, por la fuerza y contra tu voluntad (...) (Pricco Acto 2, Escena 5)

Una y otra vez a lo largo de la obra nos vuelve la sospecha de que esas voces nos interpelan en nuestro imaginario cultural. Referencias de complicidad con el auditorio, que transfiguran el procedimiento plautino a la actualidad, lo hace pervivir.

El anclaje del *miles*, que ya no remite al soldado griego, objeto de burla paródica, sino a otro *miles*, también paródico, pero más argentino, constituye

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=QduX70_BqE8

²⁵ <https://www.cinenacional.com/persona/juan-carlos-altavista>

una confluencia de todos estos aspectos: por una parte, la transposición del artificio paródico a una realidad contemporánea, y así mismo, la referencia a una matriz espectral televisiva, en la que el ejercicio de mostración constituye una búsqueda de expectación entre el “ser” y el “parecer”:

VIRGOPOLINÍZAME - La duda es la jactancia de los intelectuales. Un soldado no duda, acciona. (Pricco, Acto I, Escena 1)

Esta frase, pronunciada ante los medios locales por Aldo Rico, teniente carapintada protagonista de un conato contra el sistema republicano en los años '80, revela la pasión mediática, el intento de construcción de una “intelectualidad” fallida, y la apelación directa al saber cultural y social del *homo spectator* contemporáneo.

PERVIVENCIA DEL ACONTECIMIENTO POÉTICO

Cabe entonces preguntarse cuál es el lugar del acontecimiento poético²⁶ en esta transposición al castellano rioplatense.

Según Dubatti²⁷, el acontecimiento poético constituye la formulación de un mundo posible, ficcional, que comparten durante la expectación actores y público. Este universo de ficción se construye a partir de la palabra poética que evoca en el imaginario las condiciones de producción y recepción de ese universo lingüístico habitado por los personajes y el espectador.

El trabajo de traducción, por tanto, enfrenta la tarea de proyectar esas condiciones a un universo perceptible para un auditorio contemporáneo.

Pricco aborda minuciosamente esta tarea, entretejiendo efectos de lectura desde su trabajo de traducción.

La presencia del refranero latino en el texto de origen se vierte al español rioplatense cuando aún es posible la evocación en el auditorio contemporáneo: “yo no pagaría por tu vida ni un quinoto podrido” (Malabar, Acto II, esc. 3)

Otras veces, omite los refranes que no tienen vigencia o incorpora nuevos modismos, aludiendo al espectador contemporáneo: “es casi una condición genética” (Malabar, acto I, esc. 2), refiriéndose a la maldad de las mujeres, en lugar de “*domi*”, 191 del original plautino); “es pan comido” (Malabar, id.); “llevá de la nariz a los enemigos a la emboscada” (Enredado, id.), versión castellana del 222 plautino: “*coge in opsidium perduellis*”: literalmente, ‘asediá a los enemigos’; “sin moros en la costa” (Acto III, Escena 1).

Los múltiples juegos de lenguaje²⁸ presentes en la obra plautina desafían

²⁶ Dubatti 2007.

²⁷ Dubatti 2007.

²⁸ Fontaine 2010.

el ingenio del traductor, que no siempre encuentra su correspondencia en la lengua destino. Aliteraciones, juegos de palabras, dobles sentidos. Se mantiene el artefacto, el recurso poético reaparece aquí y allá, aún cuando no sea posible hacerlo en los mismos sitios textuales del original latino. En la versión rioplatense construida por el director, encontramos juegos de palabra como “boludivisual” (*stultivividum*) (Malabar, Acto I, Esc. 3), aliteraciones del estilo de “Parpadocaida²⁹:—Entonces, por Dios, mi secreto ya no es un secreto. Malabar: Por el contrario. Es un secreto y no es un secreto. (Acto IV, Esc. 2)”. Incluso, los propios nombres parlantes, como hemos visto, son ejemplo de este artificio.

Es interesante el trabajo retórico realizado sobre el *lapis linguae*³⁰ de Hartotrogus en 25-27:

Pyrg. Vbi tu es? **Art.** Eccum. edepol vel elephanto in India, 25
quo pacto ei pugno praefregisti bracchium.
Pyrg. Quid, bracchium? **Art.** Illud dicere volui, femur.

En la traducción del director rosarino leemos:

HARTOTRAGÓN - Aquí. ¿Y en la India? ¡Por dios! ¿Te acordás del elefante, y cómo de una trompada le rompiste un brazo?
VIRGOPOLINÍZAME - ¿Cómo el brazo? ¿Qué brazo?
HARTOTRAGÓN - Quise decir la pata. ¡Qué quebrazo el de la pata! (Pricco, Acto I, Escena 1)

Al *lapsus* original, se agrega un juego de palabras, que aquí es cosecha del propio director, pero que constituye un artificio omnipresente en la obra plautina.

PERVIVENCIA DE LA *CAPTATIO*: EL *CONVIVIVUM FESTIVUM*

Consideramos que los recursos analizados hasta aquí apuntan a captar el interés de un público que se siente interpelado en su inteligencia. Se trata, pues, de un teatro que juega con la complicidad de un público que, en tanto *homo spectator*, posee un conocimiento implícito de estos recursos.

En la misma línea, se ubica la selección de la variedad lingüística en la traducción. Los personajes de la versión analizada se comunican (entre ellos, consigo mismos, con el público) utilizando un dialecto rioplatense y un registro

²⁹ Parpadocaida es la versión elegida por nuestro traductor para *Milphidippa*. Según López López 2006, este nombre se asocia con la milphiosis, una enfermedad que puede aparecer en fases avanzadas de la sífilis y que la asocia a las funciones meretricias. También, la idea del guiño se asocia a la coquetería y el nuevo nombre parlante construido por el traductor recupera esas nociones que ayudan a identificar al personaje.

³⁰ Fontaine 2010.

característico de ciertos sectores sociales acordes a los personajes plautinos.

“¿Qué tul?” (¿Qué tal / qué te parece?), “milico” (militar), “¡la puta!”, “¿Capishi?”, “mala leche” (mal intencionado), “calentura” (enojo/excitación), “encajetado” (muy enamorado, hasta el punto de comportarse como idiota), “posta” (seguro), “el muy boludo” (muy estúpido), “trompa” (por “patrón”), “chabón” (muchacho)... En una lista interminable, resuenan una y otra vez expresiones coloquiales, informales, propias del habla cotidiana, que remiten al ámbito de la calle, del bar, del encuentro fortuito entre dos argentinos típicos. En esta selección léxica, el texto busca la complicidad con un público habituado a este vocabulario y que a través de estos términos identifica rasgos propios de la cotidianidad en las máscaras originales latinas: cuando Hartotragón dice “morfar” (comer/devorar), no es sólo un argentino que expresa su hambre en un dialecto rioplatense vulgar, sino también un personaje cuya misión es procurarse comida sin mostrar escrúpulos.

La traducción apunta, pues, a la instauración del acontecimiento convivial³¹, el encuentro de texto, actores y público en un espacio de expectación, de creación de mundo ficcional, de complicidad inteligente.

En este conjunto de estrategias de traducción resulta significativa la omisión por parte del traductor de una larga tirada de versos en los parlamentos del *senex* Enredado. Se trata, justamente, de aquellos versos en los que el anciano, en su autocaracterización, se presenta como un *semisenex* (Pricco traduce “jovato”, término despectivo con el que en el habla rioplatense se alude a los ancianos), cuya compañía resulta agradable en los convivios, es decir, en los banquetes, adecuada a las ocasiones, nunca inoportuna.

Uno podría preguntarse el por qué de tal omisión. Tal vez la extensión del pasaje no se correspondía con la búsqueda de captación de un auditorio, o es posible que gran parte del público contemporáneo desconociera el contexto referido y quedara por fuera de las referencias a las reglas de comportamiento en Roma.

En lugar de esto, el traductor prefiere el otro convivio, el del encuentro escena-*cavea*, el de la mirada y la risa cómplice. Otro gesto de transfiguración que hace perdurar el convivio lúdico. El texto no “habla” del convivio, lo instaura. Cuando los espectadores llegan a la sala, en cada representación, el artificio está ahí, expuesto a nuestra mirada, sin siquiera la separación de un telón. Actores y público comparten la puesta en escena, que nos invita a reír(nos) de nuestro entorno, de nuestros personajes más próximos y de nuestros fantasmas.

³¹ Dubatti 2007.

...*PLAUSUM SI CLARUM DATIS*

Como hemos señalado a lo largo de este trabajo, diferentes aspectos del texto plautino son sometidos a un proceso de transfiguración a través del cual son revitalizados para un público contemporáneo al mismo tiempo que mantienen sus rasgos prototípicos.

Así, por ejemplo, las máscaras conservan lo esencial de cada estereotipo, pero incorporan facetas que los acercan a la cotidianeidad del público para la puesta en escena contemporánea. Del mismo modo, el horizonte de expectación propio del romano, conocedor de las convenciones escénicas, se amplía para incluir el conocimiento de las condiciones de espectacularidad de un auditorio habituado a una cultura de masas que incluye tanto la cultura letrada como el cine, el periodismo, el pop o la telenovela. Los juegos de lenguaje, por su parte, se sitúan para provocar efectos de humor más que en función de la fidelidad al texto traducido. Por último, todas estas estrategias tienden a la creación del pacto de complicidad con el espectador, que se ve interpelado a cada momento en su horizonte de cultura, logrando lo que la crítica reconoce como frescura e improvisación, que lejos de ser un resultado aleatorio, constituye un efecto sutilmente tramado en la tarea de versionar el original plautino.

Al final de la obra plautina, los actores sugieren al público que, si aplauden, salvarán al desventurado *Pyrgopolynices* del castigo. También en esta instancia, la adaptación escénica recupera un gesto casi ritual de los finales de la *palliata*, pero logra conciliarlo con las particularidades de una escena contemporánea y sus convenciones. Así, *Virgopolínizame* se reserva aún el último guiño, pues ¿quién no ha errado alguna vez al aplaudir antes de tiempo al final de una escena, un concierto o una canción?:

(al público) Ya se puede. Aplaudan.- (Acto V, Escena Única)

BIBLIOGRAFÍA

- Allocco Garin, R. (2007), “La risa continúa: sobre El soldado fanfarrón, una propuesta del Teatro de la Universidad”, *Telón de fondo* 6. Disponible en: www.telondelfondo.org/download.php?f=YXJMi8MjAucGRm&tipo=articulo...
- Cejas, J. (2011), “El elenco que viaja a San Luis”, *Página/12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-8496-2007-0511.html>
- De Del Sastre, E. y Schniebs, A. (eds.) (2001), *La fides en Roma. Aproximaciones*. Buenos Aires: UBA.
- Dubatti, J. (2007), *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008), “Teatro y cultura viviente”, *Armas y Letras* 58 (Revista de la Universidad Autónoma de Nueva León, México). www.armasyletras.uanl.mx/numeros/58/58_10.pdf
- Dupont, F. (1985), *L'acteur-roi*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fontaine, M. (2010), *Funny Words in Plautine Comedy*. Oxford: University Press.
- Grimal, P. (2002; 1981), *La civilización romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1905), *Titus Maccius Plautus. Comoediae*. II. Oxonii.
- López López, M. (2003), “*Interpretatio nominum* y diversificación del concepto de *ratio* en Plauto”, *Revista de Estudios Latinos* 3: 29-44.
- López López, M. (2006), *Invitación a Plauto: el hombre, el cómico, la obra. Guía de lectura de Miles Gloriosus y Mostellaria*. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones.
- Rabaza, B., Pricco, A., Maiorana, D., Pérez, L. (1994), “El *servus* en la Palliata Plautina: la *servi facultas* como ficción del espacio de poder”, in *Homenaje a Aída Barbagelata. In Memoriam*. I. Buenos Aires: Actualidad Producciones.
- Slater, N. (1985), *Plautus In Performance: The Theatre of the Mind*. Princeton: University Press.

FUENTES

- Leo, F. (ed.) (1895-6), *Plauti. Comoediae*, Berlin: Oxford.
- Plauto, T. M. (1989), *Comedias*. Versión de Viveros, G. México: UNAM.
- Plaute (1938), *Comédies*. Paris: Les Belles Lettres.
- Teatro de la Universidad (elenco oficial de la UNR) (2006-2016), *El soldado fanfarrón*, con traducción, adaptación, puesta en escena y dirección de Aldo Pricco.