

# **De ayer a hoy**

## **Influencias clásicas en la literatura**

**Aurora López, Andrés Pociña,  
Maria de Fátima Silva (coords.)**

## DIVINA INFIDELIDAD: UNA VUELTA SOBRE EL TEMA DE ANFITRIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL

VIVIANA M. DIEZ  
Universidad de Buenos Aires – UBACyT

*Amphitruo* es una de las comedias plautinas más revisitadas a lo largo de los siglos que nos separan de su primera representación. Esta lista de reelaboraciones no incluye ejemplos relevantes en castellano, pero encontramos en el siglo XX una obra de A. Sastre, *Los dioses y los cuernos*, que se propone explícitamente como una vuelta sobre el tema de Anfitrión. Este trabajo se propone analizar los vínculos entre estas dos obras, centrándonos en el tratamiento del tema de la infidelidad, la construcción de los personajes femeninos y la utilización de ciertos recursos, como la frecuente ruptura de la ilusión escénica.

Las comedias de Plauto, tal como lo atestiguan numerosas fuentes, gozaron de enorme popularidad, tanto en el momento de su composición, como posteriormente. Una de las composiciones que más se destacó en este sentido es *Amphitruo*, obra única en más de un aspecto, tanto por su tema mitológico, que no aparecerá en otra del corpus plautino, como por su particular tratamiento del adulterio. Estas características han influido en que esta haya sido una de las composiciones más revisitadas a lo largo del tiempo que nos separa de su primera representación. Esta larga tradición incluye a autores de muy diversas nacionalidades, entre otros, a Camoens, Molière, Dryden, Antonio José da Silva, Kleist, Kaiser, Giraudoux y Pinter (Segal, 2001: 205-206). Sin embargo, este listado de obras consagradas no incluye composiciones en idioma castellano, ya que los pocos ejemplos relevados en nuestra lengua no revisten demasiado interés (Shero, 1956). La situación se modifica con la aparición de la obra contemporánea de Alfonso Sastre, *Los dioses y los cuernos*, estrenada en 1995. Esta composición presenta una vinculación explícita con la comedia plautina, tal como reza su portada, debajo de su título y autor: “sobre *Anfitrión* de Tito Maccio Plauto”. El objetivo de este trabajo es analizar los vínculos entre *Amphitruo* y *Los dioses y los cuernos* y examinar las continuidades y rupturas que se presentan entre ambas composiciones, separadas por más de 2000 años. De la vasta cantidad de cuestiones que podrían analizarse, tomaremos en esta oportunidad dos, a saber: la utilización de ciertos recursos teatrales, como la ruptura de la ilusión dramática, y la construcción de los personajes femeninos, relacionada con el tratamiento del tema de la infidelidad.

La comedia plautina presenta un uso abundante de recursos metateatrales (Moore, 1998). Es notoria la manera en que Sastre retoma esta tradición,

poniéndola en primer plano y resignificándola. Revisaremos algunos ejemplos del funcionamiento de estos recursos dramáticos en ambas obras.

En *Amphitruo* podemos observar, desde el mismo prólogo, una cantidad muy variada de alusiones al acontecimiento convivial, a la expectación y a la poíesis, en suma, a los elementos que definen el hecho teatral (Dubatti, 2008:28). En este sentido, Mercurio se refiere a las condiciones concretas de la representación de este modo: “ahora, Júpiter me ordenó pedirles esto a ustedes, que unos inspectores vayan asiento por asiento por todas las gradas para vigilar a los espectadores, si vieran a algún favorecedor de actores, que se le tome la toga en prenda”<sup>1</sup> (vv.64-68). También explica el recurso escénico que permite el juego de identidades: “estos signos [una pluma y un cordoncito que distinguen a Mercurio de Sosía y a Júpiter de Anfitríon respectivamente] no los podrá ver ninguna persona de la casa, solamente ustedes los verán”<sup>2</sup> (vv.146-147) y combina el anuncio de lo que será representado con la circunstancia de representación: “ahora mi padre quiere burlar a Anfitríon: lo haré y será burlado eficazmente, espectadores y ustedes lo verán”<sup>3</sup> (vv. 997-998).

Este tipo de alusiones, que ponen en primer plano la conciencia de estar frente a un hecho teatral y son muy abundantes en la obra del sarsinate, se incluyen en la obra de Sastre y proliferan en nuevas formas y sentidos. Pueden organizarse en dos tipos, el primero formado por aquellas alusiones puestas en boca de los personajes y el segundo por el complejo sistema de didascalias propuesto por el dramaturgo.

Los personajes revelan todo el tiempo la conciencia de su actuación y, del mismo modo que en la *palliata*, esta deviene fuente de comicidad. Dice Sosía: “¡Todo es posible ahora! ¡Esto parece una obra de teatro! ¡Pero no una obra cualquiera! ¡Una obra de vanguardia!” (p. 83). En un intercambio con el amo, las referencias se multiplican:

Sosía -(*se cubre la cabeza, viendo la espada en alto*) ¿Y cuándo he protestado?

¿Qué delito cometí contra vosotros naciendo?

Anfitríon -(*le corrige en voz baja*) Eso es de otra obra.

Sosía -(*igual*) Pero va bien aquí, ¿no?

Anfitríon - Allí tú, Luego se lo explicas al autor.

---

<sup>1</sup> “nunc hoc me orare a uobis iussit Iuppiter / ut conquistores singula in subsellia / eant per totam caeam spectatoribus, / si quoi fautores uiderint, / ut is in caea pignus capiantur togae” (vv. 64-68). Todas las citas en latín corresponden a la edición de Lindsay (1959) y las traducciones son propias.

<sup>2</sup> “ea signa nemo horum familiarium / uidere poterit: uerum uos uidebitis” (vv. 146-147)

<sup>3</sup> nunc Amphitruonem uolt deludi meupater: faxo probe / iam hic deludetur, spectatores, uobis inspectantibus” (vv. 997-998)

Sosía – Vale. Sigamos. Ahora voy a decir algo de Plauto, acto segundo, escena primera. (*Otra vez en voz alta y en situación*) Tuyo soy. Por consiguiente, haz lo que creas más cómodo [...]

Anfitrión - ¡Qué falta de respeto! Te arrancaré la lengua (*Aparte a Sosía*) Esto también es de Plauto. (pp. 81-82)

Por otra parte, estas rupturas de la ilusión escénica constituyen en la obra de Sastre el lugar para la introducción de anacronismos. Observamos la combinación de varios elementos en este monólogo de Sosía:

“Aquí marchó yo, valientemente, lo cual que tiene un mérito grande en estos tiempos, conociendo como yo conozco las costumbres de nuestra juventud, que a poco que te descuides te sacan una chaira, o sea, un pincho o baldeo, y, o les entregas la bolsa o te dan una mojada que te mueres; que por cierto yo no tengo ninguna bolsa que entregar, pues soy más pobre que una rata, ¡maldito esclavo!, ¡propiedad privada de este espadón de mierda!, el cual que me trae a mal traer, el muy cabrito. Pobre de mí, desde que me hicieron prisionero estos hijos de mala madre de tebanos y me llevaron de la Persia, que es mi patria, que por eso y mis aventuras y picardías me llaman mis amigos el golfo pérsico (ríe); que yo era tan libre como un pájaro, ay, me cago en la mar. ¡Maldita sea mi estampa! ¿Pero qué es eso? ¿Qué se está moviendo por ahí? ¿No parece un fantasma? ¡Ay, no! (Suspira aliviado) Era una lechuza que parecía un demonio. (Se santigua y en seguida el actor se da cuenta del anacronismo y hace su autocrítica) ¿Pero qué hago yo, si en aquella época no había cristianismo? Ustedes perdonen y sigan acompañándonos, por favor” (pp. 57-58)

En este pasaje se combinan una referencia intertextual al monólogo del Sosía plautino, de los versos 153-154: “Habrà alguien más audaz o confiado que yo, que conociendo las costumbres de la juventud, ande solo a estas horas de la noche”<sup>4</sup>, comentarios anacrónicos referidos a la propiedad privada y al cristianismo, la mención directa de los espectadores y la introducción de lexemas de un idiolecto solo comprensibles en el marco de la representación contemporánea<sup>5</sup>.

En cuanto al sistema de discalías, este presenta una marcada expansión, no desde luego en relación con el texto plautino, que carece de ellas, sino con las habituales en el teatro contemporáneo. En efecto, es esta zona del texto la que Sastre utiliza para introducir variadas reflexiones personales acerca del hecho teatral, que exceden en mucho la indicación escénica. Un ejemplo de

<sup>4</sup> “qui me alter est audacior homo aut qui confidentior, / iuuentutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem?” (vv. 153-154)

<sup>5</sup> El chiste verbal de “golfo pérsico” solo es comprensible conociendo la variante del significado de “golfo” como “deshonesto, falto de vergüenza, holgazán” (cfr. *RAE*, s.v. 2)

esto se aprecia en el cierre de la escena primera, en la que se han reencontrado Alcmena y Júpiter, bajo la apariencia de Anfitrión:

Júpiter - ¡Amor mío! (*Se abrazan. El oscuro puede hacerse sin más, pero si el actor y la actriz lo prefieren –y al director le parece bien– pueden realizar sobre el lecho una pequeña escena erótica. De este modo el oscuro sería más emotivo, creo yo, pero no me gusta solicitar a los actores prestaciones innecesarias y además creo mucho en las elipsis como un modo óptimo de expresión artística frente a las servidumbres del naturalismo. Naturalmente, una acotación no es el lugar adecuado para plantear y discutir estos temas...*)

Las didascalias también entran en diálogo con los personajes, como en este pasaje, en el que Anfitrión y Sosia observan asombrados la noche artificialmente extendida por Júpiter:

Anfitrión – Que no amanece.

Sosía - ¿Y cómo puede ser? Ya le veía yo preocupado, con perdón. ¿Será un fenómeno natural?

Anfitrión –(*mira al cielo y dice en plan de personaje shakespereano*) Todo hace pensar que el gran dios nocturno se ha embriagado esta noche y se ha perdido errático por estos rumbos de los cielos [...] y en parte alguna del Universo la noche cede su paso al día.

Sosía –(*respetuoso*) ¿Puedo yo también decir algo en plan shakespereano?

Así, el texto dramático adquiere características particulares, ingresando en una zona de hibridez que combina teatralidad y reflexión sobre la poética. Ambos recursos, la voz del autor que ingresa en las didascalias y las referencias de tipo metateatral, revelan un alto grado de conciencia no solo sobre el proceso de creación (Romano, 1998:287), sino también sobre la variada cantidad de elementos incluidos en el espesor del despliegue del acontecimiento teatral (Dubatti 2008:95-95), destacándose especialmente la reflexión acerca de la propia pertenencia a la tradición teatral occidental.

En cuanto al segundo aspecto señalado, la construcción de la identidad femenina, *Los dioses y los cuernos* presenta diferencias importantes en relación con la comedia plautina. La fundamental es la aparición del personaje de Juno, ausente en la *palliata*. La diosa compañera de Júpiter interviene en dos escenas, la primera y la última que son además agregados significativos a la estructura dramática latina.<sup>6</sup> Consideramos que en la comedia de Sastre, el plano de las identidades femeninas del sistema de personajes es el que

---

<sup>6</sup> Denominadas “Prólogo en el cielo” y “Epílogo en el cielo” presentan a los dioses Juno, Júpiter y Mercurio interactuando entre ellos en espacios celestiales, aunque domésticos, y ocupados en la planificación de la acción en la primera y recordándola y reflexionando sobre ella en la segunda.

complejiza la estructura de duplicaciones que aparecía en Plauto (además de los pares Júpiter/Anfitrión y Mercurio/Sosías, el doble parto de Alcmena y la innovación plautina de la doble perpetración del adulterio divino<sup>7</sup>). Como llevando al extremo la observación que realiza el Sosía latino en el verso 786: “omnes congemnavimus” (todos nos hemos duplicado) por un lado aparece el par Juno/Alcmena y, por otro, se presentan dos relaciones ausentes en la comedia antigua: el vínculo amoroso entre Sosía y Bromia (la esclava de Alcmena) y el de amo/esclavo entre esta misma y su ama, que duplican respectivamente el malentendido amoroso de los amos de la casa y la relación entre Sosías y Anfitrión.

La aparición de Juno y la Alcmena que construye Sastre permiten problematizar la monolítica figura de la *matrona* plautina. Esta, en efecto, se presenta en *Amphitruo* como una suerte de reservorio de los ideales morales romanos, como se puede ver en su parlamento de los versos 633-654 cuando resalta en qué grado la valentía y el triunfo militar la compensan de la tristeza de la ausencia de su marido en casa y también en el orgullo con el que se defiende de las acusaciones de adulterio, llegando al punto de formular en el verso 928 la fórmula del divorcio (“tibi habeas res tuas”) y declararse compañera de la virtud (“comitem mihi Pudicitiam duxero”: tendré por compañera a la Virtud, v.930).<sup>8</sup> Frente a ella, la Alcmena moderna presenta una condición femenina más sutil en la que caben el deseo y la posibilidad de optar entre sistemas de conducta diversos. Lo primero queda evidenciado en la escena en que se reencuentra con su supuesto marido Anfitrión (Escena primera: “La noche más larga de la historia”), ausente en la *palliata*. Las acciones físico-verbales que *Los dioses y los cuernos* muestra en esta parte de la comedia son las que relata Mercurio en el prólogo (versos 132 y ss.), donde anuncia que su padre ya está disfrutando de las relaciones con Alcmena. También en este sentido podemos interpretar el agregado que aparece en la Escena octava “Júpiter trata de arreglar la situación” cuando luego de la reconciliación entre Júpiter y Alcmena, esta aparece vestida provocativamente (p.114). La segunda cuestión, es decir la convivencia de sistemas axiológicos diversos y el valor de la elección que se realice aparecen en boca de Alcmena del siguiente modo, al defenderse de las acusaciones de infidelidad: “Alcmena (con una sonrisa triste ahora): Mira, Anfitrión. Yo no soy como las chicas de hoy... Yo soy una chica chapada a la antigua... Y yo estoy triste hoy” (p.100) o en el cierre de la obra: “(...) soy una pobre chica, mientras tú eres un ilustre tebano, pero yo tengo un gran tesoro que no está de moda en estos tiempos,

<sup>7</sup> Segal (2001:214).

<sup>8</sup> “Ella è, senza il minimo dubbio (...) la più grande incarnazione di *pietas* dal palcoscenico romano” en Segal (1975:254).

mi virtud. Es una palabra olvidada que ahora hace reír a quien la recuerda de otros tiempos.” (p.144). Esta comedia moderna desarrolla en la escena aquellos elementos solo esbozados o ausentes en la antigua que le permiten la incorporación de nuevos significados.

Por otro lado, las acciones desarrolladas por Juno abren la posibilidad de reelaboración del tema de la infidelidad. Sastre propone el cambio fundamental que, en el nivel de la historia, diferencia su obra de la del sarsinate: en la escena final de la obra “Epílogo en el cielo”, Juno relata a Júpiter que ella también lo ha engañado, ya que tomó la apariencia de Alcmena y de este modo, la infidelidad de Jupiter con la mortal no ha sido tal, dado que fue con la propia Juno con la apariencia de Alcmena con quien tuvo relaciones. Esta sorpresiva vuelta de tuerca que sucede poco antes del fin de la pieza, sumada a los rasgos que señalamos en Alcmena, instala un cambio abrupto en el sentido, que nos permite plantear las profundas diferencias en la subjetividad interna (Dubatti, 2008:117-120) de cada una de las obras estudiadas, que retomaremos a continuación, a modo de conclusión.

*Los dioses y los cuernos*, según refiere el autor Alfonso Sastre, fue escrita por él a pedido de unos grupos de teatristas independientes que le planteron la inquietud de contar con una obra que revisitara el mundo cómico plautino.<sup>9</sup> Frente a esta demanda, el dramaturgo opta por la reelaboración de *Amphitruo*, antes que por una pieza que reúna un potpurri de recursos y obras del sarsinate. Así, esta selección retoma toda la carga literaria de la fábula y pone en primer plano la problemática de la infidelidad y su vasta potencialidad cómica.

De acuerdo a los aspectos que hemos considerado, observamos una suerte de continuidad en cuanto a los procedimientos dramáticos examinados y una fuerte ruptura entre los sentidos construídos por ambas piezas.

Con respecto a lo primero, señala Romano (2008:288): “Con la inclusión de los espectadores reconocidos en su presencia y los comentarios sobre el teatro y sus convenciones, Sastre vuelve al drama antiguo pasando por alto siglos de rigor teatral y las reglas del clasicismo francés [...] y de este modo su versión del tema se acerca al modelo de la *fabula palliata* de tan vasta progenie”.

En relación con el segundo aspecto, si bien en ambos casos el final de las obras plantea el retorno a la normalidad, esta tiene características muy diferentes en cada uno. En la comedia de Plauto hay un regreso a la identidad sin alteraciones, toda la situación fue producto de la voluntad divina que, con su intervención final, ha reestablecido el orden. Un orden que puede resultar por momentos incomprensible, pero que existe sin dudas. Así, *Amphitruo* resulta una cómica y saludable reflexión sobre la condición humana y su exposición a los caprichos divinos (Slater 2001:202).

---

<sup>9</sup> En Prefacio (Sastre, 1995:7).

En cambio, en *Los dioses y los cuernos* presenta un doble final, uno en la tierra y uno en el cielo, coherentemente con la estructura exacerbada de duplicaciones que hemos señalado. En el primero, luego de ver la incomodidad de Anfitrión frente a lo que ha sucedido y la conversación que este tiene con Alcmena, Sosía dice: “Vivimos pues, señoras y señores, en el reino de la Mentira. Queda terminantemente prohibido ver los cuernos de Anfitrión. [...] ¡Este es el Nuevo Orden! Al principio huele bastante mal, pero luego se acostumbra uno” (p.144-145). Al pasar a la última escena, en el cielo, se produce la referida confesión de Juno con respecto a la forma en que se consumó la infidelidad. Frente a esta revelación, Júpiter la amonesta y ella manifiesta su desagrado, refiriéndose a la situación de subordinación de las mujeres y cerrando la escena en lo que podríamos denominar una tensa calma:

Júpiter - ¡Eres su diosa, Juno! Sé fiel a las damas del hogar y se acabó el teatro. ¿De acuerdo? [...]

Juno - (*muy seria, fija en él su mirada y dice tan solo fríamente*) Se te va a enfriar la sopa, querido ¿Qué se acabó el teatro dices? Sí, de acuerdo [...] (*Júpiter la mira con inquietud, pero esto es, efectivamente, una comedia, y ellos empiezan a tomar su sopa en silencio. Puede suponerse, pues que es un final feliz ...*) (p. 151)

Observamos así que en ambos finales se esboza un cuestionamiento del orden imperante, que toma como blancos principales el valor de la verdad y las posibilidades de la condición femenina. Sostenemos que el planteo de esta problemática, a partir de la ineficacia de la acción divina para reorganizar una situación de normalidad, abre un espacio de reflexión acerca de la identidad humana, una vez que esta ha sido desprovista de sentidos trascendentes que organicen la existencia. El hombre está solo, no hay orden que brinde seguridad y ni siquiera hay unicidad en su ser. Sastre reflexiona en el texto de presentación de la obra: “Decía Gérard de Nerval que, de pronto, se dio cuenta de «una verdad terrible»: de que «el hombre es doble». Yo no creo que sea una verdad terrible y hasta pienso que somos, por lo menos dobles, pues hay muchos que son triples y hasta se multiplican en más contradictorias identidades”. Pues bien, dada esta condición existencial, el teatro se constituye como esa zona de experiencia y aprendizaje en la que es posible transitar la inestabilidad, para poder atravesar “estos tiempos verdaderamente calamitosos, en los que, sin embargo, la historia va a continuar, pues el mundo, efectivamente, ha de cambiar de base”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Ambas citas fueron tomadas de la página web citada en la nota 5 (cfr.*supra*)

## BIBLIOGRAFÍA

- Dubatti, J. (2008), *Cartografía Teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- Moore, T. (1998), *The theater of Plautus. Playing to the audience*, Austin, University of Texas.
- Q. Horati Flacci *Opera*, Ed. F. Klingner (1959), Lipsiae.
- Romano, A. (1998), “Nuevamente el tema de Anfitríon”, en Pociña, A. – Rabaza, B. (edd.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 261-288.
- Sastre, A. (1995), *Los dioses y los cuernos*, Hondarribia, HIRU.
- Segal, E. (1975), “Perché Amphitruo”, *Dioniso* 46, pp. 247-257.
- Segal, E. (2001), *The Death of Comedy*, Cambridge, Harvard University Press.
- Shero, L. R. (1956), “Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama”, *TAPA* 89, pp. 192-238.
- Slater, N. (2001), “Amphitruo, Bacchae and Metatheatre” en Segal, E. (ed), *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford, Oxford University Press.
- T. Macci Plauti *Comoediae*, Ed. W. M. Lindsay (1959), Oxford.