



**TRÁNSITOS, PASAJES Y CRUCES**  
**EN LAS TEATRALIDADES DEL MUNDO**

**Marcela Coria**  
**María Eugenia Martí**  
**Stella Maris Moro**  
**(editoras)**

**TRÁNSITOS, PASAJES Y CRUCES**  
**EN LAS TEATRALIDADES DEL MUNDO**

**Marcela Coria**  
**María Eugenia Martí**  
**Stella Maris Moro**  
**(editoras)**

**Título:****Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo****Editoras:****Marcela Coria, María Eugenia Martí, Stella Maris Moro**

Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo / Magdalena Aliau ... [et al.] ; editado por Marcela Coria ; María Eugenia Martí ; Stella Maris Moro ; ilustrado por Inés Fernández ; prefacio de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed . - Rosario : Stella Maris Moro, 2017.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-42-5288-3

1. Teatro Comparado. 2. Dramaturgia. I. Aliau, Magdalena II. Coria, Marcela, ed. III. Martí, María Eugenia, ed. IV. Moro, Stella Maris , ed. V. Fernández, Inés, ilus. VI. Pricco, Aldo Rubén , pref.  
CDD 809.2

**Ilustración de tapa:** Inés Fernández

## Un episodio “débil” de *Asinaria* de Plauto: humor y *captatio* escénica

María Eugenia Martí  
Universidad Nacional de Rosario  
evgeny20@gmail.com

Stella Maris Moro  
Universidad Nacional de Rosario  
smmoro@yahoo.com.ar

**Resumen:** El abordaje crítico de *Asinaria* suele exponer supuestas fallas o deficiencias estructurales y atribuir las a la técnica de la *contaminatio*, cuya aplicación habría provocado el desajuste de las tramas reunidas en el texto. Planteamos como hipótesis que a estas apreciaciones negativas de la crítica subyace una concepción de teatralidad que dista de considerar las condiciones de recepción propiamente plautinas, y que ciertas expansiones y aportes propios de Plauto sobre los originales griegos permitirían identificar, en las digresiones humorísticas, los momentos en que se relega la perfección compositiva para priorizar estrategias escénicas destinadas a captar y sostener la atención del público. En particular, el episodio de la burla de los *servi* hacia los jóvenes enamorados (*Asin.* vv. 591-745) ha sido calificado como “débil” por algunos críticos y traductores. Intentaremos desentrañar algunas causas posibles de estas valoraciones mediante la lectura comparativa de este pasaje en diversas versiones y propondremos otra clave de lectura, que, en vez de focalizarse en el nivel compositivo y el avance de la acción dramática, aborde desde un punto de vista retórico la efectividad del humor como instrumento posible de *captatio* en la relación convivial entre *cavea* y *scaena*.

**Palabras Clave:** Plauto – *Asinaria* – recepción – *captatio* – *convivium*

**Abstract:** The critic approach to *Asinaria* often reduces it to its alleged failures or structural deficiencies, and attributes to the *contaminatio* technique the responsibility for the maladjustment of the plots gathered in the text. According to our hypothesis, these negative critic evaluations derive from a misguided conception of theatricality that is far from considering the typical plautine reception conditions and also dismisses certain expansions and contributions of Plautus on the Greek originals which would allow us to identify, in the many humorous digressions, the moments in which compositional perfection is relegated to prioritize scenic strategies aimed at capturing and sustaining the public's attention. We will focus the analysis on one particular episode that has been called “weak” by some critics and translators: the mockery perpetrated by the *servi* at the expense of the play's young couple (vv. 591 – 745). We will try to unravel some possible causes of these assessments through a comparative reading of this passage on different translations and we will propose another perspective that instead of focusing on the compositional level that gives priority to the advancement of dramatic action, privileges the rhetoric point of view which contemplates humor effectiveness as a possible mean of *captatio* in the convivial relationship between *cavea* and *scaena*.

**Keywords:** Plauto – *Asinaria* – reception – *captatio* – *convivium*

### Introducción

El abordaje crítico de *Asinaria* suele desestimar su valor artístico y dramático y fundamentar tal apreciación en sus supuestas fallas o deficiencias estructurales, ya que esta obra “(...) has been criticized especially for incoherence of plot and inconsistencies of action and characterization” (Lowe, 1992: 157). Los argumentos sostenidos a lo largo

de dos siglos parecen centrar la explicación de las inconsistencias a partir de la presencia de una *contaminatio*<sup>1</sup> que redundaría en un desajuste de las tramas reunidas en el texto. En este sentido, y siguiendo la línea de análisis ya planteada por Della Corte (1961) y Hough (1937), José Ramón Bravo (2007 [1989]: 172) plantea el problema de una *contaminatio* de dos obras de la Comedia *Nea* griega y coloca a *Asinaria* entre las obras que clasifica como de gran contaminación o fusión de varios originales (2007 [1989]: 54).

Nos abocaremos, en el presente trabajo, al análisis de un episodio calificado como “débil” por algunos críticos y traductores (González Haba, 1992: 2): la burla de los *servi* hacia los jóvenes enamorados, comprendida entre los versos 591-745. Intentaremos desentrañar algunas causas posibles de estas valoraciones por medio de la lectura comparativa de este pasaje en diversas traducciones. Planteamos como hipótesis que a estas apreciaciones negativas de la crítica subyace una concepción de teatralidad que dista de considerar el contexto hipotético de producción y circulación de la obra. La comicidad de la escena no sólo posibilitaría la adhesión empática del público, sino que también permitiría, por una parte, reconstruir claves de lectura fundamentales para la recepción de la *Asinaria* y, por otra, considerar ciertos aportes originales de Plauto al texto fuente griego<sup>2</sup> que, creemos, se explicarían por la prioridad dada a la efectividad del humor como instrumento posible de *captatio* en la relación convivial entre *cavea* y *scaena*, por sobre el entramado compositivo y el avance de la acción dramática.

### **Humor y *captatio***

La escena de las burlas de los esclavos que toman como objeto al *adulescens* enamorado (vv. 591-745) pueden parecer, desde la lectura, un momento de digresión en la concatenación de acciones dramáticas que permiten el avance de la historia, sólo si se piensa este pasaje desde una perspectiva compositiva. Sin embargo, si este episodio es enfocado desde una óptica atenta a las posibilidades de la dinámica espectacular, la incumbencia dramática de la escena parece adquirir otras dimensiones. Como afirma Lowe, la escena “(...) does not serve to advance the action” pero “its dramatic justification lies in the momentary effect of the lovers’ lamentations and in the sardonic comments of the slaves in the background” (1992: 166).

---

<sup>1</sup> Cf. Lowe (1992: 152-157).

<sup>2</sup> Cf. Lowe (1992).

En primer lugar, estos versos permiten reponer para el público una tradición conocida: los antecedentes específicamente romanos de la *Palliata*. En este sentido, debemos tener en cuenta que la comedia de Plauto no es sólo reelaboración en lengua latina de originales griegos provenientes de la Comedia *Nea*. Es más, resulta necesario para el *convivium* teatral ofrecer a los espectadores elementos evidentes de identificación. En Plauto, esa simpatía por lo común y/o cotidiano se construye a través de la *romanidad*, que consiste en la introducción de rasgos latinos en el discurso griego predeterminado, ese formato y fuente que, junto con las especies pseudodramáticas y dramáticas vernáculas (versos fesceninos, farsas atelanas), se conjugan para configurar la *palliata* (Pricco, 2005: 34-35).

En efecto, en esta secuencia podemos relevar los rasgos estilísticos del verso fescenino, tal como se hipotetizan a partir de la tradición latina. Según leemos en Tito Livio, se trata de versos *inconditi, incompositi, rudes* (*Ab urbe condita* 7, 2<sup>3</sup>), que la juventud intercambiaba como forma de espectáculo. Este contrapunto verso por verso, e incluso en la misma línea, puede verse a lo largo de todo el pasaje, afectando tanto al léxico como a la sintaxis:

ARGYRIPPVS. *Cur me retentas?* PHILAENIVM. *Quia tui amans **abeunti** segeo.*  
ARG. **Vale.** PHIL. *Aliquanto amplius **valerem**, si hic maneres.*  
ARG. **Salve.** PHIL. ***Salvere** me iubes, quoi tu **abiens** offers **morbum**.*(vv. 591-3)

ARGYRIPPVS. ¿Por qué me retenés? PHILAENIVM. Porque, enamorada, al irte, me harás falta.  
ARG. Que te vaya bien. PHIL. Me iría mejor si te quedaras.  
ARG. Que estés bien. PHIL. ¿Me ordenás que esté bien cuando, al irte, me enfermás?<sup>4</sup>

En cada verso, la intervención de Argiripo se complementa con la réplica de Filenio y, al mismo tiempo, se observa el contrapunto morfológico entre *vale - valerem*, *salve - salvere*, *abeunti - abiens*, y semántico en *abeunti - maneres - abiens* y *salvere - morbum*.

Al aspecto estructurante que se proyecta a partir de esta tradición vernácula, se suma el concepto de *licentia fescennina*, ya que, según Horacio, se trata de versos cuya temática gozaba de una libertad sin condicionamientos morales o sociales (López y Pociña, 2007: 30 y ss). Los siguientes son algunos de los ejemplos en los cuales, al contrapunto de cada línea, se suma la burla licenciosa contra el amo y su amante;

---

<sup>3</sup> Weissenborn, W. and Müller, H. J. (1889).

<sup>4</sup> Las traducciones son nuestras. También los resaltados.

cuando uno de los esclavos expresa “ambiguamente” su deseo de obtener no sólo vino, sino también una noche con Filenio:

*LIB. Philaenium, salve. PHIL. Dabunt di quae velitis vobis.*

*LIB. Noctem tuam et vini cadum velim, si optata fiant.*

*ARG. Verbum cave faxis, verbero. LIB. Tibi equidem, non mihi opto. (vv. 623-625)*

LIB. Filenio, que estés bien. PHIL. Los dioses les otorguen lo que ustedes deseen.

LIB. Quisiera tu noche y una jarra de vino, si sucede lo deseado.

ARG. ¡Cuidá tus palabras, sinvergüenza! LIB. En realidad, lo deseo para vos, no para mí.

La acumulación de agravios presentes en este segmento también constituye un modo afín a la *licentia fescennina*, por ejemplo: *verbero* (vv.625 y 669) [sinvergüenza], *cinaede calamistrate* (v. 627) [maricón/culo roto enrulado], *furcifer* (v. 677) [preso / tumbero], *carnufex* (v. 697) [verdugo], e incluso versos tales como:

*LIB. Audin hunc opera ut largus est nocturna? nunc enim esse*

*negotiosum interdus videlicet Solonem,*

*leges ut conscribat, quibus se populus teneat. gerrae!*

*qui sese parere apparent huius legibus, profecto*

*numquam bonae frugi sient, diez noctesque potent. (vv. 598-602)*

LIB. ¿Oíste qué generoso es éste con el trabajo nocturno? Pues, ahora, evidentemente de día es Solón ocupado en escribir leyes para el pueblo. ¡Tonterías! Los que se dispongan a obedecer estas leyes, por cierto, jamás serán gente de bien, beberán día y noche.

En segundo lugar, el episodio podría actuar como momento de *captatio benevolentiae* para un público disperso a través una escena de humor planteada como *exhibición excesiva*. A este respecto, Pricco (2005: 31-32) plantea que el espectáculo es producto de la puesta en escena de una representación “acentuada” que busca atraer la mirada del espectador con la presentación de un acto “recargado”, de una exhibición excesiva, ya que todo artefacto escénico está obligado a crear las adhesiones empáticas y persuasivas propias de un dispositivo retórico. Muchos de los procedimientos que pueden parecer inadecuados a los intereses del avance dramático parecen ser más bien aportes plautinos originales<sup>5</sup> orientados al humor que capta y retiene la atención de la audiencia, tal como ocurre con los apartes de los esclavos que se extienden “to an

---

<sup>5</sup> Según explica Lowe, la escena (vv. 591-618) en la que dos personajes sostienen un diálogo mientras otros dos personajes espían “necessarily involving four speaking characters, has no known Greek parallels and seems a Roman development. This eavesdropping episode and its preparation show a number of characteristically Plautine features” ya que la “eavesdropping convention” se originó como técnica dramática griega pero Plauto la desarrolló y utilizó para realizar inserciones de su propia invención (Lowe, 1992: 165-166).

unrealistic length” y pueden parecer “totally inappropriate to the dramatic situation” pero hacen posibles ciertas construcciones cómicas de los personajes (Lowe, 1992: 166). Analizaremos algunos de estos mecanismos en el episodio aludido de *Asinaria*.

### **Captatio y los asnos de la obra**

La comicidad se hace presente en este pasaje, principalmente, a través de un juego de poder. Los *servi* tienen en su posesión una bolsa con veinte minas, que representa, en el marco de la obra, la vía de acceso o medio para obtener el objeto preciado de deseo: el amor exclusivo de la *meretrix* por un año. En este punto, se plantea una primera equivalencia, basada en el precio de los bienes de cambio, que homologa la exclusividad sobre el cuerpo de la *meretrix* y el valor de unos asnos con las pezuñas gastadas hasta las rodillas. Sin embargo, más que esta correspondencia, importa señalar que la posesión del dinero deviene para los esclavos en una inversión de roles:

*LEON. Auscultate atque operam date et mea dicta devorate.  
primum omnium servos tuos nos esse non negamus;  
sed tibi si viginti minae argenti proferentur,  
quo nos vocabis nomine? ARG. Libertos. LEON. Non patronos?  
ARG. Id potius. (...) (vv. 649-653)*

LE. – Escuchame y prestame atención y devorate mi discurso. Antes que nada, nosotros no negamos que somos tus esclavos, pero, si te entregamos las veinte minas de plata, ¿cómo nos vas a llamar? ARG. – Libertos. LE. – ¿No “patronos”? ARG. – Así mejor.

Por lo tanto, los esclavos pueden, con semejante señuelo, pedir lo que sea del amo y tratarlo como esclavo; pueden, incluso, reducirlo a montura de carga (*vehes*) y cabalgarlo como a un asno:

*LIB. (...) vehes pol hodie me, si quidem hoc argentum ferre speres. ARG. Ten ego veham? LIB. Tun hoc feras argentum aliter a me? 700  
ARG. Perii hercle. si verum quidem et decorum erum vehere servom,  
inscende. LIB. Sic isti solent superbi subdomari.  
asta igitur, ut consuetus es puer olim. scin ut dicam?  
em sic. abi, laudo, nec te equo magis est equos ullus sapiens. (vv. 699-704)*

LIB. (...) Por Pólux, vas a ser hoy mi montura, si, ciertamente, esperás llevarte la plata de aquí. ARG. ¿Que te haga de montura? LIB. ¿Vas a separar esta plata de mí de alguna otra manera? ARG. Por Hércules, estoy muerto. Pero si es decoroso que el amo sirva de montura al siervo, subite. LIB. Así se suele domar a estos soberbios. Ponete como era costumbre en otro tiempo, de niño. ¿Sabés a qué me refiero? Sí, así, vamos, te felicito, no hay equino alguno más sabio que vos como equino.

Dado lo que ya sabemos de las *viginti minae* (que provienen de una venta de asnos robada y que representan el valor del amor exclusivo de Filenio), a través de esta broma parece plantearse una nueva equivalencia de valor: el enamorado no sólo actúa como un asno, también empeña su valía por algo que tiene un precio. Los esclavos, entonces, al reducir al *adulescens* a asno, se elevan, por encima de su condición, a patronos, que pueden mandar al amo a correr alrededor de la piedra del molino (vv.709-710), como se suele hacer con los asnos y con los esclavos. Sin embargo, la elevación de la condición de los esclavos no termina en esta instancia. Más adelante en la obra, llegarán a hacerse rogar y exigir tributo como potencias divinas: *Salus* y *Fortuna* respectivamente (vv. 712-719). La elección de estas divinidades no reviste arbitrariedad; por el contrario, funcionan en la obra en, al menos, dos sentidos.

Por una parte, esta personificación tiene valor en tanto reactualiza en escena nuevamente discursos que pertenecen al contexto cultural del público romano. Mientras *Fortuna* puede interpretarse como la adecuación latina de la *Týche* griega (Grimal, 2006 [1981]: 207), que representa la casualidad, lo que a cada uno toca en suerte, sea bueno o malo, *Salus* es una divinidad romana, asociada a la salud y a la conservación.

El otro de los sentidos posibles de la asociación de los esclavos con estas dos divinidades proviene de un juego de anticipaciones que operan como claves de lectura, ya que permiten conocer la suerte que espera a los enamorados. Si Argiripo actúa como asno a causa del *morbis Amoris*, también Demeneto es conducido a la aniquilación por la misma enfermedad, tal como se anuncia en otro contrapunto de la obra:

*ART. At scelestas ego praeter alios meum virum ~ frugi rata,  
siccum, frugi, continentem, amantem uxoris maxime.*

*PAR. At nunc de hinc scito illum ante omnes **minimi mortalem preti,**  
madidum, **nihili,** incontinentem atque osorem uxoris suae (vv. 856-859)*

ART. Pero yo, estúpida, consideré a mi marido por encima de otros, moderado, sobrio, moderado, mesurado, el mayor amante de su esposa.

PAR. Pero vos vas a saber, en adelante, que aquél es, más que ninguno, un **mortal de mínimo valor**, borracho, **nulo**, desmesurado y aborrecedor de su esposa.

Esta situación es preanunciada por uno de los esclavos-divinidad al comienzo del texto, a través de un augurio que permanece como enigma hasta el final de la comedia:

*LIB. (...) certe hercle ego quantum ex augurio eiuspici intellego,  
aut mihi in mundo sunt virgae aut atriensi Saureae.  
sed quid illuc, quod exanimatus currit huc Leonida?*

*metuo quom illic obscaevavit meae falsae fallaciae.* (vv. 263-266)

LIB. Ciertamente, por dios, según cuanto yo deduzco del augurio del pájaro carpintero, hay varillas en provisión o para mí o para el conserje Sáureas. Pero ¿por qué Leónidas corre de esa forma por ahí? Me temo que por allí anuncia un mal presagio para mi falsa falacia.

Si bien, en principio, este augurio es mal interpretado por el *servus*, quien teme castigos por su propia conducta, el auspicio permanece ambiguo y desconcertante para el público hasta el desenlace, cuando el *senex* es humillado por su mujer tras ser descubierto en los brazos de Filenio. De este modo, Demeneto resulta anulado en su humanidad, deviene un mortal *minimi preti, nihili*, como otro asno de la comedia.

Estos dispositivos son algunos de los variados recursos con los que Plauto contaba para mantener cautivo a su auditorio y que habrían sido en gran medida responsables del éxito que parece haber tenido el teatro plautino en la Antigüedad. Ahora bien, esto plantea el dilema que enfrenta todo traductor, en general, y los que versionan las obras clásicas, en particular: cómo lograr que, franqueando siglos de transformaciones en las percepciones marcas culturales, estos dispositivos continúen siendo efectivos ante un público esencialmente diferente. ¿Cómo es posible mantener, o siquiera lograr un efecto cómico, al verter un texto de un contexto cultural, social y simbólico particular en otro cualitativamente diferente? Más allá de lo inabarcable que resultaría el intento de responder de manera acabada a esta pregunta, en el contexto de este trabajo nos propondremos únicamente analizar cómo intentaron resolver este dilema algunos traductores en la secuencia de versos que nos ocupa, y proponer algunas alternativas en busca de trasladar la comicidad plautina a un público contemporáneo.

### **Comicidad, *captatio* y sus versiones**

En este punto, volvemos a cuestionarnos acerca de aquella *romanidad* que mencionábamos anteriormente. ¿Cómo sería posible trasladar ese efecto a un espectador contemporáneo? Tal vez la propia distancia con el contexto fuente que percibimos hoy sea, en parte, causante de cierta sensación de extrañamiento que podría darnos una dimensión aproximada, aunque no idéntica, respecto de la distancia del espectador romano con el ámbito griego. En tal sentido, podríamos pensar en incorporar cierta contemporaneidad al texto fuente como un gesto paralelo a la “romanización” plautina.

Por otra parte, la necesidad de seducir al auditorio no es ajena a la escena contemporánea, de modo tal que una retórica que persista en la intención de mantener

cautiva la atención del espectador sigue siendo el objeto de la puesta en escena, conforme a la antigua *captatio* escénica.

A continuación, analizaremos cómo resuelven dos traductores, Germán Viveros (1989) y Mercedes González Haba (1992) los tres aspectos abordados hasta aquí: el contrapunto vernáculo, la *licentia fescennina* y el contexto cultural de la representación (el ritual romano personificado en *Salus* y la mitología griega encarnada por *Fortuna*).

En primer lugar, confrontemos las traducciones de los vv. 591-593, en los que resaltábamos el contrapunto, propio de la tradición vernácula, en diferentes planos de análisis<sup>6</sup>:

ARGYRIPPVS. *Cur me retentas?* PHILAENIVM. *Quia tui amans **abeuntis** egeo.*

ARG. *Vale.* PHIL. *Aliquanto amplius **valerem**, si hic maneres.*

ARG. *Salve.* PHIL. *Salvere me iubes, quoi tu **abiens** offers **morbum**.*

(a) ARGIRIPO. ¿Por qué me tocas de nuevo?

FILENIO. Porque enamorada, necesito de ti, que te vas.

ARG. Adiós.

FIL. Sería un poco más fuerte, si aquí te quedaras.

ARG. Que estés bien.

FIL. ¿Mandas que yo esté bien, a quien yéndote tú, le llevas una enfermedad?

(b) Ar. ¿Por qué me retienes?

FI. Porque te quiero y si te vas, me quedo sin ti.

AR. Adiós, que lo pases bien.

FI. Me parece que lo pasaría un poco mejor si te quedaras.

AR. Adiós, que sigas bien.

FI. ¿Que siga bien, cuando al irte me pones mala?

(c) ARGYRIPPVS. ¿Por qué querés que me quede?

PHILAENIVM. Porque si te vas, te extraño, de enganchada que estoy.

ARG. Que te vaya bien.

PHIL. Me iría mejor si te quedaras.

ARG. Que estés bien.

PHIL. ¿Me pedís que esté bien, pero me enfermás yéndote?

Más allá de la dificultad que se aprecia para traducir la síntesis predicativa de los participios (*amans*, *abeuntis*, *abiens*), el contrapunto a nivel de la réplica breve es lo único que mantienen ambas traducciones. La segunda se focaliza en la traducción de los contrastes y repeticiones, aunque ambas pierden agilidad en la extensión de las paráfrasis. En la tercera versión, tratamos de mantener la réplica breve y contrastiva, a la vez que incorporamos el empleo del “voseo”, condición que resulta fundamental si pensamos en la adecuación a un público rioplatense.

<sup>6</sup> (a) Versión de Viveros, (b) Versión de González Haba, (c) Versión propia.

Esto mismo es válido para la versión española de los agravios, el segundo de los aspectos considerados. En las traducciones analizadas, además de ser débiles, los vocablos utilizados corresponden al español peninsular y pierden el efecto transgresor (propio de la *licentia fescennina*) y, de allí, humorístico ante un auditorio local:

*Verbero* (vv. 625 y 669) (a) bribón, (b) bribón, (c) sinvergüenza  
*cinaede calamistrate* (v. 627) (a) rizado sodomita, (b) marica, con esa cabeza llena de ricitos, (c) maricón / culo roto / puto ruliento  
*furcifer* (v. 677) (a) pícaro, (b) patibulario, (c) preso / tumbero  
*carnufex* (v. 697) (a) malvado, (b) bandido, (c) verdugo

a lo que podríamos agregar el “rumboso”, extraño al público local, con que la versión (c) traduce *largus* (v. 598) [generoso].

Por último, la “auto-divinización” de los dos esclavos resulta aún más compleja de versionar. Sobre todo si se considera que, como dijimos, *Salus* representaba una divinidad latina, mientras que *Fortuna* era, en cierta forma, una extensión del contexto cultural griego. Las traducciones que estamos confrontando aquí traducen respectivamente “Salud” y “Fortuna”. Tal traducción neutraliza el valor religioso que ambas denominaciones tenían en el texto fuente y, al mismo tiempo, obtura el sentido que, según veíamos, se conecta con otras partes del texto, dando unidad a la obra. “Salud” carece por completo en la actualidad de un valor religioso, incluso ha perdido toda referencialidad respecto de la esfera de las creencias en los discursos sociales de la actualidad. En cuanto a “Fortuna”, si bien puede interpretarse en un sentido casi mágico (ser más o menos afortunado), presenta una ambigüedad que desvía el sentido hacia el concepto de “dinero” que, si bien es ajeno al contexto latino, hace resonar otros armónicos de la obra, tales como las monedas necesarias para comprar el amor de la prostituta.

Podrían pensarse algunas otras traducciones que apunten a la retórica de la seducción del auditorio. ¿Cómo poner en sintonía estos términos con conceptos familiares al público contemporáneo y rioplatense, al modo en que suponemos podían acudir a la mente del espectador romano las alusiones a divinidades cotidianas? El riesgo es grande, pero el círculo se cierra y el precio del aplauso nos seduce también como traductores. “Manosanta” y “Buenavibra” nos parecen dos nombres parlantes que nos traen a la mente referencias mágicas que podrían garantizar el éxito de los enamorados.

## **A modo de conclusión**

En las obras plautinas es posible encontrar ciertas anomalías, digresiones y momentos en los que se relega el avance de la acción dramática, pero estas situaciones aparentemente “incongruentes” no operan tanto en detrimento de la efectividad dramática sino en su beneficio, especialmente, porque, aunque parezcan errores estructurales para la lectura contemporánea, pueden haber sido estrategias para captar al público mediante múltiples recursos a nivel escénico en el intercambio convivial.

Por un lado, hemos visto, en el caso de *Asinaria*, una inversión de roles irrisoria, en la que los esclavos se elevan como “divinidades salvadoras” y los amos se convierten en “asnos”. Tal transformación se realiza a través de un juego de referentes múltiples que permiten identificarlos con los asnos a los que remite el título: los viejos asnos vendidos que permiten conseguir las veinte minas deseadas, la *meretrix* cuyo amor vale lo mismo que los asnos, el *adulescens* enamorado que, por su comportamiento, es reducido a asno y es montado a través del escenario, y el *senex* lujurioso que es castigado, finalmente, como un asno.

Por otro lado, se opera la romanización de un texto cuyas fuentes están en el contexto discursivo griego, a través de recursos propios de la tradición vernácula, expansiones plautinas que parecen apuntar a lograr un mayor grado de identificación del público con los hechos de la escena.

Como hemos visto, ambos aspectos contribuyen a la adhesión empática del público, a la vez que reponen líneas de lectura que resignifican otros momentos de la obra. La puesta en escena hoy corre el riesgo de resultar ajena a estos efectos. El desafío es entrar al mundo de la comedia jugando el juego plautino, con el fin de acercar el texto fuente a nuestra cotidianeidad. En escena, los actores intentarán revivir el pacto efímero del *convivium* en la complicidad de un texto versionado para el público aquí y ahora, a sabiendas de que mañana, otros contextos nos empujarán a nuevas versiones.

## **Bibliografía**

### **Fuentes**

- Ernout, Alfred (1938). Plaute. *Comédies*. Paris : Les Belles Lettres.  
González Haba, Mercedes (1992). Plauto. *Comedias*. Madrid: Gredos.  
Viveros, Germán (1989). Plauto, T.M. *Comedias*. UNAM, México.  
Weissenborn, W. and Müller, H. J. (1889). *Titi Livi ab urbe condita libri*. Leipzig: Teubner.

### **Estudios**

- Bravo, J. R. (2007 [1989]). “Introducción”, en *Plauto. Comedias I*. Madrid: Cátedra.

- Della Corte, J. (1961). “Contaminatio e retractatio nell’*Asinaria*”. *Dioniso*, 35: 30-52.
- Grimal, P. (2006 [1981]). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Hough, J. H. (1937). “The structure of the *Asinaria*”. *AJPh* 58 (I): 19-37.
- López, A. y Pociña, A. (2007). *Comedia romana*. Madrid: Akal.
- Lowe, J. C. B. (1992). “Aspects of Plautus’ originality in the *Asinaria*”. *Classical Quaterly*. 42 (I): 152-175.
- Pricco, A. (2005). “La dinámica entre escena y espectadores. Un caso de la comedia plautina”, en Dubatti, J. (comp.). *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva Generación: 31-54.

*En definitiva, y en pleno ejercicio de un inteligente cotejo y síntesis comparatística, este conjunto de trabajos consigue una visión mayor y más profunda de sus objetos de estudio, visión sagaz que problematiza sentidos instituidos y fosilizados. La celebración de transitar ese lugar de lo extraordinario que resulta el teatro encuentra en este libro razones más que valederas para activar lo desactivado, restituir lo ausente, inventar la diferencia.*

Aldo Rubén Pricco

