

COMEDIA NUEVA: UN TEATRO DE CARACTERES (pp. 279-391), a través de otros seis trabajos, precisamente los más antiguos, escritos entre 1970 y 1972, el prof. Gil nos lleva desde el tránsito de la comedia media a la nueva con Menandro hasta su pervivencia, pasando por diversas cuestiones: «Alexis y Menandro», «Menandro y la religiosidad de su época», «Menandro y su ética social», «El ensueño del *Dyskolos*», «Menandro, *Aspis* 439-464: comentario y ensayo de reconstrucción», y «Menandro, hoy».

El prof. Javier Viana se ha encargado de la tarea de confeccionar la amplia bibliografía (pp. 393-406) que agrupa todos los trabajos citados a lo largo del volumen, y en la que se advierten algunas incongruencias formales en la forma de citar los títulos. Sirva de ejemplo el hecho de que las revistas unas veces se citan con el título completo y otras de forma abreviada, no coincidiendo siempre la abreviatura (CQ frente a Cl. Quart., por ejemplo), o que en unas ocasiones se cite la editorial en que se publica un libro y en otras no, o que el lugar de publicación aparezca en lengua original o traducido (London junto a Londres). Estas deficiencias formales, si bien afean el listado bibliográfico, no empecen en absoluto la muy positiva valoración que nos merece este conjunto que pone a disposición del estudioso de la comedia griega la producción del prof. Gil, reconocido especialista en la materia. Terminemos con unas palabras del propio autor que ayudan a poner en valor la obra: «Tampoco se puede negar que una mirada retrospectiva a lo ya elaborado por los predecesores evita el riesgo ingenuo de descubrir mediterráneos» (p. 9).

ANTONIO LÓPEZ FONSECA
Instituto del Teatro de Madrid, UCM

PLAUTO, *Rudens*, introducción, traducción y notas de A. López Fonseca, Madrid, Ediciones Clásicas, 2010, 95 pp.

NUEVAMENTE nos presenta Ediciones Clásicas una comedia de Plauto traducida por Antonio López Fonseca, una *joint venture*, por hablar en términos de negocios, con la que estamos ya familiarizados, pues con ésta son ya nueve sus versiones o traducciones del sarsinate que han visto la luz en una colección destinada, en su mayor parte, a servir de libreto para los diferentes grupos dedicados a la puesta en escena de obras clásicas en los escenarios originales romanos, entre otros lugares: lejos quedan ya *El persa* (1995), *Epídico* (1995), *El Truculento o Gruñón* (1996), del que ahora, por cierto, acaban de publicar una nueva traducción, *Captivi* (1998), *Cistellaria-La cestita* (2002), todos ellos en

colaboración con Juan Luis Arcaz; más recientemente, ahora en solitario, *Estico* (2008), *El mercader* (2008) y *Rudens* (2010).

Lo primero que llama la atención de este volumen, de tamaño muy práctico y muy bien editado, es que es la primera vez de todas las anteriormente mencionadas en las que se ha dejado el título original en latín sin ofrecer siquiera un subtítulo en español. Pero todo tiene su explicación. Según afirma el prof. López Fonseca (p. 29), la comedia ha sido traducida de muchas y variadas maneras, *La cuerda*, *El cabo*, *El cable*, *La maroma*, pero ninguna de ellas ofrece, en su opinión, una traducción que refleje el verdadero sentido que en latín tiene esta palabra, algo así como cable para recuperar la red. En español, continúa diciendo, contamos con el término guindaleza, que sí parece recoger la acepción el vocablo latino, pero, dado su uso extremadamente técnico y especializado, parecía un tanto atrevido y quizás demasiado innovador (esto lo decimos nosotros) poner un título que más que ayudar podría despistar; en consecuencia, se ha optado por mantener el título original, aunque sutilmente acompañado de una fotografía que hace las veces de traducción, puesto que, en efecto, se observa ese cable para recoger las redes.

A diferencia de los primeros volúmenes donde la introducción era muy breve, a partir de *Cistellaria* las traducciones aparecen siempre precedidas de un estudio donde se sintetizan las características propias de la comedia en cuestión, su modelo griego, su fecha de composición, la peripecia dramática, aspectos sobre los personajes y el contenido en general, su pervivencia y traducciones al español. En el caso que nos ocupa la introducción se articula en siete apartados. En el primero de ellos, 1. *Rudens: una comedia a orillas del mar*, pp. 7-9, se nos pone sobre aviso: no se trata de una comedia en la que sólo se busca la risa, sino que también se pretende la enseñanza moral, característica extraña en Plauto, pero no exclusiva (véase *Captivi*), que ha provocado que algunos, con los que el prof. López Fonseca manifiesta su desacuerdo, la hayan calificado como la menos plautina. En efecto, que sea una comedia de mayores pretensiones no excluye en modo alguno que comparta la esencia de la *vis comica* plautina. Otras características particulares son la extensión de la propia comedia, más del doble que otras, causada sin duda por una cierta lentitud en el desarrollo de la acción y por un acto final que «si no aporta nada a la trama principal, sí supone un divertimento típicamente plautino» (p. 8).

El segundo apartado, con un título, al igual que el tercero y el cuarto, original y motivador, 2. «*Quiso Dífilo que esta ciudad se llamara Cirene*»: sobre el modelo griego, fecha de composición, técnica compositiva y peri-

pecia dramática, pp. 9-15, aborda los aspectos más puramente filológicos. Que el original griego sobre el que se basó Plauto fuera Dífilo, lo menciona el propio autor, v. 32, pero al no aclarar sobre qué comedia, las hipótesis son todas muy dispares y ninguna de ellas tiene valor absoluto, lo mismo que sucede con la cronología: unos la sitúan en la época de juventud, otros en su último año de vida, otros, a los que se suma el prof. López Fonseca, a un período intermedio. En cuanto a la técnica compositiva se destaca la presencia del elemento griego, patente en el propio tema de la comedia, los personajes y un sinnúmero de alusiones mitológicas, aunque mucho más interesante resulta la relación existente entre esta comedia y la tragedia, por más que pueda sorprender este fenómeno tratándose de Plauto. La técnica literaria trágica es más que evidente en esta obra y se manifiesta de varias maneras como, por ejemplo, la forma en la que los personajes facilitan información de lo que no se ve en escena, el recitado «trágico» de Palestra «contra el cielo y su cruel hado» (p. 14) o la presencia del coro de pescadores.

En el tercer apartado, 3. «*Esta noche he tenido un sueño extraño y absurdo*»: *el sueño de Démones*, pp. 15-18, se aborda el curioso episodio en el que este personaje sueña que se le aparece una mona. Se pone, además, este sueño en relación con el que aparece en el *Mercator*, también protagonizado por un viejo y un mono al tiempo que se nos ofrecen diversas conjeturas sobre si esta última comedia es posterior o anterior a *Rudens* o sobre si el sueño ya estaba presente en el modelo griego de Dífilo, aspectos todos ellos que, quizás, sean demasiado específicos para el público al que va destinada esta edición. En definitiva, como casi todos los sueños, parece tratarse de algo premonitorio y el propio Démones termina identificando a la mona con el lenón Lábrax.

En el apartado 4. «*He visto yo otras veces en las comedias decir máximas sabias por el estilo*»: *sobre la moral, los dioses y los hombres*, pp. 18-23, el prof. López Fonseca destaca los aspectos serios de esta comedia: insiste de nuevo en el carácter moralizante de *Rudens*, una obra en la que se pone de manifiesto que a los piadosos les terminan sucediendo cosas buenas mientras que malas a los impíos y todo ello gracias a la actuación de los dioses y de los astros, como es el caso de la estrella Arturo, la responsable de la tormenta gracias a la cual se produce el reconocimiento de los padres de Palestra. En este sentido se pueden rastrear en la comedia elementos filosóficos de origen griego, a pesar de que Plauto, escritor antihelenizante, fuera enemigo de los filósofos y en ocasiones se mofara de ellos. El apartado concluye con varias

reflexiones, apoyadas en textos clásicos, sobre dos aspectos: primero sobre el sentido último de la comedia, desde la *Poética* de Aristóteles hasta los gramáticos latinos (por cierto, citados en latín sin traducción); segundo, sobre la doble faceta de la literatura: deleitar y enseñar, aspecto básico para entender el texto de *Rudens*, obra donde no sólo se busca la risa sin más sino que hay todo un trasfondo de tipo moral como pocas veces en la obra del sarsinate.

El resto de la introducción se dedica a 5. *Traducciones al español y pervivencia*, 6. *Rudens en escena: nota sobre la versión* y 7. *Orientación bibliográfica*. En cuanto a la pervivencia, a pesar de que se trata de una obra con muy poca repercusión posterior se recogen algunos títulos, especialmente de autores italianos e ingleses, donde la crítica ha conseguido rastrear pervivencia clásica de *Rudens*: *La Cassaria* de Ariosto, *Il ruffiano* de L. Dolce, *La Piovana* de G. Beolco, *La fantesca* de G. della Porta, *The captives* de H. Heywood y *The tempest* de Shakespeare, entre los más importantes. La parte dedicada a la puesta en escena tiene en esta edición un lugar muy destacado porque, como decíamos al principio, los textos de esta colección deben servir, en su mayoría, de libreto para la representación. En consecuencia se ha deslindado el texto escénico del texto literario para lograr un «texto representable» (p. 25) que, además, en este caso, está basado en una traducción también representable. Lo primero esconde una tarea filológica extremadamente compleja, puesto que los textos clásicos no presentan acotación escénica alguna y ha de ser el traductor el que, desentrañando el texto, debe encontrar una serie de elementos que luego él «traducirá» como acotaciones escénicas; lo segundo, traducir teatro, tampoco es fácil y lo primero que debe tener en cuenta el traductor es si quiere que su versión pueda ser representada; este hecho condicionará necesariamente la traducción, pues un texto cómico ajustado a la literalidad suele perder su capacidad para provocar la risa, pero una versión demasiado libre acaba por traicionar la intención original. En este aspecto el prof. López Fonseca se nos presenta como un especialista, capaz incluso de trasladar al español los juegos de palabras tan frecuentes en Plauto sin faltar por ello a la literalidad, pero consiguiendo al mismo tiempo la hilaridad del espectador. Asimismo, el léxico empleado reproduce muy bien el lenguaje de Plauto, coloquial, directo, anfibológico en multitud de ocasiones, pero nunca soez o vulgar.

En cuanto al último punto de la introducción, la bibliografía, nos parece más que suficiente tratándose de una edición para el público general no especialista. Recoge, entre otros, los repertorios bibliográfi-

cos al uso así como las últimas actualizaciones de páginas web dedicadas al teatro romano y a Plauto en particular.

Esperamos ver pronto en escena, en alguno de los múltiples festivales de teatro clásico, esta traducción tan representable; si consigue deleitar con su lectura, no nos cabe la menor duda de que un montaje basado en este texto a buen seguro cosechará tantos aplausos como su original latino.

JOSÉ MANUEL RUIZ VILA
CEU San Pablo Montepíncipe

**Michel DEGUY, Thomas DOMMANGE, Nicolas DOUTEY, Denis GUE-
NOUN, Esa KIRKKOPELTO & Schirin NOWROUSIAN, *Philosophie de la
scène*, Besançon, Editorial Les Solitaires Intempestifs, Coll. «Expé-
riences philosophiques», 2010, 154 pp.**

PHILOSOPHIE de la scène recoge en forma de ensayo las reflexiones de seis escritores, filósofos, profesores, investigadores, ensayistas y directores de escena internacionales, cuyo fin es intentar considerar la escena, como objeto del pensamiento desde un punto de vista filosófico. Si cierto es que la reflexión filosófica sobre el teatro es quizás tan remota como la filosofía misma y aparece en textos de Platón (*La República*) o Aristóteles (*La poética*), ha indagado en el arte dramático como metáfora de la sociedad, haciendo especial hincapié en la forma escrita, el juego o el papel del actor. Pero estas reflexiones se hicieron desde un enfoque histórico, social o práctico. Sin embargo, lo que pretende este libro de forma especialmente pertinente, es reflexionar sobre la noción siguiente: ¿Qué es exactamente la escena? ¿Qué es lo que constituye su esencia y qué es lo que la diferencia de los demás dispositivos?

Bajo una mirada filosófica, Michel Deguy (escritor, profesor emérito en la Universidad Paris VIII), Thomas Dommange (director del programa en el Collège International de Philosophie, Montreal), Nicolas Doutey (profesor en la Universidad Paris-Sorbonne), Denis Guénoun (ensayista y hombre de teatro, profesor en la Universidad Paris-Sorbonne), Esa Kirkkopelto (profesor de investigación artística en la Academia de Teatro de Finlandia, Helsinki, dramaturgo y director de escena) y Schirin Nowrousian (doctoranda en la Universidad Paris-Sorbonne, sus investigaciones relacionan, teatro, literatura y filosofía, así como la relación de lo escénico con lo sonoro), consideran la escena como una entidad autónoma fuerte, proporcionando tanto al que la experimenta como el que la mira, una dimensión metafísica. En efecto,