La escena romana
de W. Beare

Por Miguel Signes Mengual

La escena romana
de **W. Beare**
Edición **EUDEBA** **(Editorial Universitaria de Buenos Aires.1964)**

El libro que hoy recomendamos: *La escena romana,* de W. Beare está publicado por EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires.1964) y es una traducción de la obra editada en Londres en 1950, con una diferencia importante en el título, que en inglés es: *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. El título nos delimita el periodo de la escena romana que va a ser estudiado en el libro: el republicano, que como es sabido llega hasta el siglo de Augusto. Por lo tanto las tragedias de Séneca quedan fuera del trabajo. Nuestro autor se fija especialmente en las relaciones que el teatro mantenía con los gobernantes, en la realidad social en la que el teatro se producía y en la intención con que se representaba.

De este modo Beare nos va desgranando a lo largo de las 362 páginas del libro, divididas en XXVII capítulos y 12 apéndices, una serie de datos desprendidos de su concienzuda labor de estudio que nos ayudan a comprender un poco más, no puede ser de otro modo ya que los hechos conocidos son escasos, lo que ha pasado con la tragedia y la comedia romana.

Así podremos leer: que el poeta romano cobraba un salario por su texto si conseguía seducir al público; que existía una competición entre dramaturgos rivales y entre compañías de actores y que desde el primer momento funcionaba una agrupación de escritores —el *collegium poetarum*— donde se reunían a discutir sus problemas y los principios de su arte; que el autor no estaba bien visto cívicamente (conocemos que Ovidio protestó contra la suposición de que había escrito algo para la escena) aunque sobre él no pesase la infamia con la que se estigmatizaba al actor; que en general los textos teatrales se pensaban para una única e inmediata representación que se intercalaba dentro de unos juegos, que eran los relevantes; que desde Nevio (260-204 a. C.) la mano represora del Estado iba a confinar a los dramaturgos latinos a temas frívolos o extranjeros; que así como al público de Atenas podía considerarse ante una representación como «una asamblea de ciudadanos» reflexionando sobre los problemas del Estado y sobre cuestiones morales, al romano se le veía como una muchedumbre bulliciosa y anárquica que iba al teatro a divertirse; que en Roma el número de días dedicados a *ludi scaenici* (no se habla de teatro) fue muy superior al de Atenas; que el teatro romano, considerado un género literario derivado del de Grecia, ha sufrido por el hecho de haber sido utilizado como banco de pruebas para la reconstrucción de las obras griegas más que para estudiar los desarrollos literarios y teatrales ocurridos en Roma; que las obras latinas no son traducciones fieles de las griegas ya que los traductores omitían lo que consideraban pesado, agregaban lo que a su juicio interesaba a su público e introducían alteraciones de diversa índole. El teatro latino posee vida propia y es digno de ser estudiado por sí mismo; que fueron las tragedias y comedias romanas las admiradas e imitadas por un Shakespeare o un Corneille por una parte o por los de la Comedia del Arte y Molière por otra. Solamente a partir de la mitad del siglo XVII es «cuando la tragedia griega eclipsa a la tragedia romana y cuando una comedia psicológica se impone» que «Es creencia extendida que la tragedia nunca fue popular en Roma y basándose en eso quieren explicar que solamente sobrevivieran fragmentos de tragedia de la época republicana, pero la realidad es que la tragedia romana gozó durante más de doscientos años del favor de los romanos... que apreciaban los efectos melodramáticos, las tiradas retóricas, las tramas y descripciones horripilantes, las personalidades ampulosas, las virtudes sobrehumanas, los vicios increíbles... y

eran capaces de reírse de esas mismas cosas... El público romano se interesaba no tanto en las cualidades dramáticas esenciales de la representación como en la escenografía impresionante, en la dicción y acción violentas...» que en la *Poética* Aristóteles dice: «una obra de teatro debe bastarse a sí misma, la puesta en escena no es necesaria para su interpretación». Pero Roma no es la Grecia, y la opinión aristotélica no da cuenta necesariamente de una realidad romana.

Esa vocación casi inmediata por la representación del texto trágico latino que llega incluso a permitir que los actores lo modifiquen —como hará más tarde la Comedia del Arte— imprime al texto una característica especial. Hoy nos resultaría difícil inclinarnos por una u otra postura unilateral. ¿O no?

Todos estos comentarios que fui recogiendo aquí y allá durante la lectura del libro de Beare, no tienen más objeto que incitar a los lectores de esta revista a su lectura. Es un libro lleno de sugerencias y de informaciones extraordinarias. Un libro clásico y fundamental que divido en dos partes, la primera llegaría hasta el capítulo XVII, y en esa parte encontrará el lector una serie de estudios sobre el periodo preliterario en Italia y el origen del teatro en Roma, y capítulos dedicados a los distintos autores latinos y a lo que de ellos se conserva: Livio Andronico, Nevio, Plauto, Pacuvio, Terencio, Accio... así como trabajos sobre los distintos géneros teatrales: la tragedia, la comedia y sus distintas clases: *paliatas, togatas,* atelanas..., el mimo y la pantomima

La segunda parte en que he dividido el libro para este comentario, da explicaciones muy interesantes acerca de cómo se representaban y escenificaban las obras de los autores mencionados y sobre la organización del teatro romano. Los capítulos que dedica a los espectadores, al escenario y la casa de los actores, a los vestidos y máscaras de los actores, al telón escénico y su funcionamiento, a las entradas laterales y a la función de los *periacti,* al estudio de la música (de importancia crucial para el teatro latino) y el metro centrado en la obra plautina... son todos ellos del máximo interés y ayudan a clarificar conceptos mediatizados por transmisiones deficientes utilizadas en fechas relativamente recientes en tantos festivales veraniegos.

Paso a dar la visión general que se desprende de la lectura de los distintos estudios particulares del profesor de Cambridge: en el año 55 a.d.C. Pompeyo construye en Roma el primer teatro de piedra de la ciudad. Hasta entonces un lugar teatral así era considerado peligroso por la posibilidad que entrañaba de que el pueblo romano se reuniese en gran número, aprovechando las condiciones que el espacio teatral les ofrecía con sus magníficas propiedades acústicas, y pudiese ser convencido o movido contra sus gobernantes por las palabras de demagogos. La República está a punto de desaparecer en Roma y es el momento en que se acepta el teatro estable y la creación de grandes teatros comienza a crecer a gran ritmo. Los lugares escénicos dejan de ser provisionales. A pesar de que el teatro ocupará un nuevo lugar en la ciudad y en la política del Imperio, su funcionalidad, su sentido, seguirá las pautas marcadas casi 170 años antes por la conducta de Plauto: «el escritor fue lo bastante sagaz como para evitar ofender a los poderosos. En efecto elude las cuestiones políticas con la observación de que tales asuntos deben dejarse a los jefes del Estado».

«Desde los comienzos el teatro romano era sostenido y supervisado por el Estado; su desarrollo parece haber sido el resultado tanto de la política oficial como del impulso vernáculo. La danza etrusca y el drama de Grecia también parecen haber sido importados por acción gubernamental. «La índole de la Comedia Nueva (y la romana) parece haber estado determinada por la necesidad de evitar la ofensa a los conductores del Estado y las alusiones políticas que fueran tan sutiles como para que la autoridad no las notara, probablemente escaparan también a la mayor parte del auditorio». Para comprender bien las observaciones anteriores hay que conocer dos principios básicos: la gratuidad del espectáculo teatral dado en fechas concretas festivas junto a otros tipos de espectáculos y, sobre todo, la asunción de los costes de la representación por parte de los ediles. Dentro de la carrera política a que se somete todo aspirante a cónsul, el escalón superior, el cargo de edil representaba la antesala. La atracción que puedan ejercer sobre el pueblo los espectáculos organizados por el edil de ese año se transformarán en votos cuando llegue el momento de presentar su candidatura. Esta circunstancia tiene una incifastuosidad de las representaciones y la

tendencia a ofrecer espectáculos que sean del agrado del público. Los ediles compraban la obra y no era extraño que presenciaran una representación preliminar para asegurarse de que todo era correcto.

En el momento de la creación del teatro de Pompeyo habían transcurrido casi doscientos años desde que Livio Andronico había introducido el drama literario en Roma con la primera representación (240 a d.C.) de una obra griega traducida por él al latín. Durante todos esos años los romanos habían asistido a docenas de representaciones trágicas cada año y escribieron gran cantidad de tragedias y comedias, y sin embargo hasta nosotros de todo ese periodo republicano no nos han llegado más que las comedias de Plauto y Terencio y muchos fragmentos demasiados pequeños para poder tener una idea exacta sobre las obras. Quizá el lector pueda encontrar razones para explicarlo más allá del azar, combinando varios de los comentarios entresacados en este artículo, entre los que destaco la obsesión de los autores por divertir con la representación más que por la calidad literaria.

Con el Imperio «se produce un divorcio casi completo entre el drama literario, escrito para la lectura o recitación, y el teatro, casi monopolizado por el mimo y la pantomima. El contraste entre la República y el Imperio constituye uno de los hechos más notables en la historia del teatro romano». Desde Augusto, superado el panorama de las elecciones, la atracción de las masas queda en manos del Emperador, sin competencia alguna ya, pero necesaria como sustento del poder. El teatro selecto se refugia en ámbitos privados y el espectáculo de masas: circo y anfiteatro se imponen. Con el Imperio se sistematiza la lectura pública de poemas dramáticos, tanto en espacios públicos como en casas particulares y las lecturas por parte de un solo actor que a veces contaba con un tipo de acompañamiento musical (en las casas de los nobles y ante un público de amigos podía ser el mismo autor el que se encargaba de la lectura), se convierte en algo frecuente. «Es cuando el teatro de texto se convierte en un instrumento de propaganda contra los emperadores»; son los años de las tragedias de Séneca y también aquellos en los que aparece la pantomima, que se convertirá, junto a los mimos, en el espectáculo teatral por excelencia hasta el fin del Imperio.

En fin, estamos ante un libro extraordinario.■

Fragmento de *La escena romana de W. Beare*

En el intervalo que media entre la redacción de una obra y su aparición en escena hay mucho que hacer. Acerca de la organización del teatro romano primitivo tenemos pocos detalles; Plauto casi guarda silencio, Terencio es evasivo y los escritores posteriores pueden no haber conocido los hechos. Entre el dramaturgo indigente que anhelaba vender su obra, el público general que deseaba divertirse si alguien lo pagaba y el magistrado ambicioso que estaba dispuesto a suplementar la asignación estatal (lucar) con sus propios recursos, el vínculo esencial lo constituía el productor y actor-empresario. Un hombre tal era Ambivio Turpión, que presentó las obras de Terencio. Compró las comedias de su propio peculio, aunque esperando sin duda recuperar la suma con el dinero que le pagaran los magistrados... posee un tono de dignidad y autoridad, como hombre consciente de haber ayudado a dramaturgos que luchaban por abrirse camino, que no buscó la mera ganancia, sino que hasta corrió riesgos financieros para favorecer el talento en beneficio del público.

No sabemos qué clase de contrato hacía el empresario con el dramaturgo, por un lado, y con los magistrados, por otro. El punto de vista más sensato parece ser que el dramaturgo vendía su manuscrito directamente al empresario, quien adquiría por ello el derecho a representar la obra tantas veces como quisiera y tuviera oportunidad... el manuscrito de una obra seguía siendo presumiblemente propiedad del empresario hasta que lo vendía o cedía a algún colega. Debía su preservación a su valor comercial... Terencio en seis años produjo igual número de obras... su renta resultaría pobre en comparación con el medio millón de sestercios que ganaba anualmente el actor Roscio en el siglo siguiente. Aunque el drama era casi el único medio de ganarse la vida con la pluma, es difícil que produjera una fortuna...

....

Un funcionario de mayor rango a fines de la República era el censor de obras teatrales. Puede ser que en épocas anteriores se encargara a los magistrados que patrocinaban la representación establecer que la obra por exhibir no contenía nada ofensivo... No es fácil establecer si se hacía saber al público la proximidad de una representación. En época posterior se exhibían noticias descriptivas de las diversas atracciones que se ofrecían en los juegos...