

Myrtia, nº 27 (2012), 427-438

**El recorrido histórico del Profesor Bertini
por el motivo dramático del doble**
[Historical overview of Professor Bertini
on the motif of doubles in drama]

María Isabel González Arenas*
Universidad de Murcia

In memoriam

El libro que comentamos del profesor Ferruccio Bertini, titulado *Sosia e il doppio nel teatro moderno* (Genova, Il melangolo, 2010) se presenta como un ensayo de literatura comparada, un recorrido histórico sobre el tema del doble en el teatro a través de las distintas tradiciones literarias, partiendo de la obra fundacional de Plauto, *Amphitruo*, que será modelo no sólo de aquellas posteriores que tratarán la “tragedia” de Anfitrión, esto es, ser engañado por su esposa con él mismo (como todos sabemos por el dios disfrazado), sino que generará una larga tradición teatral, sobre todo la denominada comedia de los equívocos; pero también el tema del doble será largamente explotado ya sea como productor de la comicidad en el teatro, ya como tópico en la narrativa o en el cuento fantástico, aunque desde perspectivas ciertamente diferentes. Estamos ante un excelente libro de conjunto que reúne numerosas investigaciones anteriores del autor, ampliándolas y completándolas con los análisis de nuevas obras y con la abundante bibliografía especializada a la que remite, la cual servirá para profundizar y confrontar la información contenida. Por todo ello, consideramos que es un estupendo complemento que viene a ampliar, al mismo tiempo que presenta de una manera sintética, lo ya publicado sobre el tema.

Bertini realiza un recorrido de las obras más relevantes del tema plautino desde la Edad Media Latina, pasando por el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración y el Romanticismo hasta prácticamente la contemporaneidad, pues la última obra a la que se refiere, que ya no es una obra teatral sino una novela, se publica en el año 2000. Esto en cuanto a la periodicidad; geográficamente no se queda solo en Europa sino

* Dirección para correspondencia: Dpto. de Filología Clásica. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. C/Sto. Cristo 1. 30071 Murcia (España). E-mail: iarenas@um.es.

que pasa a América con una obra brasileña y una mexicana, y también a EE. UU., con las referencias que aporta sobre el musical *Out of this World*, presentado con gran éxito en Broadway, gracias a la música de Cole Porter, en 1950.

Antes de analizar las obras teatrales en cuestión, y ya que nos encontramos con un número bastante grande de piezas que tratan el tema de Plauto o que pueden tener relaciones, Bertini explica los motivos que le han llevado a la selección del corpus, selección que justifica la metodología y los objetivos fijados. En primer lugar, realiza una división cronológica entre aquellas versiones que se escribieron antes de Molière y las posteriores, ya que, después del gran dramaturgo francés, muchas de las reescrituras de *Anfitrión* estarán influenciadas en gran medida también por este último. En este sentido, desde el periodo en que Plauto escribe su tragicomedia hasta el Siglo de Oro, muchos serán los textos que guarden relación directa o indirecta con la obra plautina, por eso el autor aclara que no examinará traducciones o adaptaciones mediocres, sino las reconstrucciones o versiones que considera más significativas.

En segundo lugar, se centra en autores que considera que constituyen la etapa fundamental en la historia de las reescrituras de la obra de Plauto, esto es, Molière, Dryden, Giradoux y Kleist, para finalizar con algunos autores modernos y contemporáneos.

En este contexto, el método usado por Bertini es, fundamentalmente, el análisis de personajes, hasta el punto de que podemos decir que se centra en la figura de Anfitrión y su doble, aunque, obviamente, examinará también las relaciones y conexiones con los otros personajes clave de la trama: Sosias y su doble y Alcmena, y para llegar a ello, inevitablemente, establecerá los contextos, incidiendo en los siguientes aspectos y motivos: alteraciones del argumento, introducción de personajes nuevos o cambios, supresión o adición de episodios, cambios en el rol de cada personaje: según su importancia creciente o decreciente en la trama¹, importancia de la diferente manera de ver el adulterio por parte de Alcmena², las interpretaciones diversas dependiendo del

¹ Por ejemplo, la esclava de Alcmena es un personaje mudo en Plauto que, a partir de Camões, comienza a tener texto y mayor presencia en la trama. Así, Rotrou convierte el monólogo de Alcmena de la II escena del II acto en un diálogo entre ésta y su sierva Céphalie.

² Esto es, pareciera que se da una evolución ética en el pensamiento de Alcmena y en su manera de afrontar la situación, desde la culpa y el pudor a la aceptación, hasta llegar a la indiferencia. O el conocimiento previo de que Anfitrión no es él mismo en Rotrou y, por tanto, Alcmena ya no es inocente sino consciente de su traición. De cierta manera, podemos intuir cierta complicidad ya en Vitale. Es muy interesante este aspecto, pues, como dice Bertini, “il motivo della consapevolezza di Alcmena, ricco com'è di sottili e drammatiche implicazioni psicologiche, verrà approfondito e sviscerato soprattutto da Kleist e da Giraudoux” (2010, p. 34).

clima de la época, del contexto socio-histórico, por ejemplo, cristianizadas o moralizadas o que usan la vinculación de Anfitrión con la guerra para escribir obras de crítica política. Asimismo, Bertini enfatizará los cambios de subgénero literario: de la tragicomedia original a comedia o a tragedia, a drama, *vaudeville* o sátira; e incluso de género: del género dramático al narrativo. Interesante será también el estudio de los anacronismos que realiza el autor y las novedades o las actualizaciones, en tanto contienen referencias al mundo contemporáneo de cada momento histórico, y, por supuesto, la diferente manera de acercarse al mito, que dependerá, una vez más, del contexto socio-histórico. En este sentido, el mitema persiste hasta el s. XIX aunque, poco a poco, se ha ido secularizando el mito y el personaje de Alcmena ha ido creciendo en importancia para el desarrollo de la trama. Los dramaturgos del s. XX, en cambio, alteran el mito, que alcanza, según Bertini, la cima con Figueiredo, ya que su postura respecto a los arquetipos es totalmente antitética.

Finalmente, otro aspecto destacable es el estudio de cómo cambia el recurso dramático del *Deus ex machina*. En Giradoux deriva en motivo folclórico pues la trama se resuelve con un beso de Júpiter que le hace olvidar a Alcmena su adulterio; resulta paradójico en Figueiredo pues se usa por un Anfitrión existencialista que no cree en los dioses; en otros casos, simplemente desaparece. Asimismo, nos resulta particularmente sugerente el aprovechamiento del mito para realizar lecturas o críticas políticas, ya que está en la misma naturaleza del personaje. De esta manera, será Anfitrión el verdadero protagonista y el amor, tema central, derivará en secundario frente a los aspectos bélicos o todo lo relacionado con el uso del poder, como, por ejemplo, en Kaiser, Stolper o Padilla.

El libro presenta una estructura equilibrada. Tiene seis capítulos e inicia con Plauto, y luego cada capítulo está dedicado a cada uno de los periodos históricos en que cronológicamente se divide la historia literaria: Edad media latina y Renacimiento, Barroco, Ilustración y Romanticismo, Modernidad y Postmodernidad.

El primer capítulo, introductorio, explica la metodología, la selección del corpus y justifica el porqué del nombre tragicomedia para la obra de Plauto, para lo que se parte, necesariamente, del modelo plautino. En este sentido, Bertini analiza determinados aspectos de la comedia, en cuanto a fuentes y cronología, para lo que ofrece abundante bibliografía de las hipótesis más relevantes de datación del texto o incluso del referente histórico de Escipión el Africano para el doble divino de Anfitrión. A continuación, estudia las relaciones de Plauto con Descartes y se refiere a las cuestiones más estudiadas del texto: la estructura de la comedia y del doble, en el

sentido de la correspondencia entre las estructuras literarias con la estructura del doble; la famosa escena del desencuentro entre Sosias y Mercurio, que ha llevado a interpretaciones antropológicas muy interesantes que ligan la idea del doble a la idea de la muerte y al motivo del espejo, en definitiva, a la pérdida de la identidad y el propio derecho a existir.

Asimismo, Bertini analiza la obra de Plauto desde el punto de vista temático y afirma que tras la comicidad “Plauto ci ha illustrato come, per volontà di una irresistibile e incomprendibile forza soprannaturale, la personalità di un uomo possa essere annientata, l'onorabilità di una donna infangata, la gloria di un eore distrutta” (2010, p. 19), lo cual justifica, enteramente, el género *tragicomoedia* al que pertenece el *Amphitruo*.

En cuanto al segundo capítulo, Bertini refiere bastante bibliografía sobre una gran cantidad de obras medievales que tienen en común la temática del *Amphitruo* plautino, aunque se centra en la que considera más interesante: *Geta* de Vitale de Blois, escrita en los primeros años del periodo que se conoce como el renacimiento del siglo XII.

La importancia de esta obra la atestigua su transmisión en casi cien manuscritos, hasta tal punto que llega a oscurecer la fama de la comedia plautina y, dato curioso, el autor refiere que hasta Petrarca consideraba que el *Geta* fuese de Plauto.

Escrita en clave satírica y en dísticos elegíacos, las doctrinas filosóficas constituyen el trasfondo de la obra, esto es, los problemas que se debatían en este periodo histórico acerca de los universales, el origen del mundo y del hombre. La fuente directa no es Plauto y se convierte en modelo de un nuevo género literario cuyo vehículo de difusión será la escuela, y será muy imitado por otros clérigos. Se produce, por tanto, un cambio de género, de tragicomedia a sátira del falso filósofo.

En las siguientes páginas el autor analiza pormenorizadamente las modificaciones y supresiones que la pieza presenta respecto al modelo. No obstante, para un análisis más profundo y una mejor comprensión de Vitale y de sus obras, remitimos a tres trabajos anteriores de Bertini: la introducción a su edición de la *Aulularia* de Vitale en *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Genova, 1976, pp. 19-54, y los artículos “La commedia latina del XII secolo”, Viterbo, 1979, pp. 63-80, e “Il “Geta” di Vitale di Blois e la scuola di Abelardo”, *Sandalion*, 2 (1979), pp. 257-265.

Ya en el Renacimiento, tras el descubrimiento de Nicolò Cusano de un manuscrito con dieciséis comedias plautinas, como señala Bertini, contamos con numerosas representaciones, vulgarizaciones y libres adaptaciones de Plauto. En este

sentido, el autor da noticia de algunas de ellas, pero se centra en *Il marito* de Ludovico Dolce y el *Auto chamado dos Enfatriões* de Luis Vaz de Camões, cada una de las cuales tendrá su relevancia e influencia en las revisitaciones posteriores del tema.

Antes de la primera de ellas, escrita en 1545, hay que tener en cuenta el texto de un anónimo humanista que rellena la laguna presente en los códices plautinos después del v. 1034, que tiene que ver con buena parte del Acto IV. Son 187 versos que se incluyeron en las ediciones del Renacimiento y pasaron a todas las ediciones sucesivas hasta el siglo XIX, cuando Ritschl los elimina definitivamente en su edición de 1881.

Este hecho es muy importante, porque hay que pensar que en la época de Kleist se consideraba esta escena como auténtica. De hecho, Ludovico Dolce escribe su comedia modelada en torno a este acto IV que, fundamentalmente, supone una disputa entre el falso Sosias y el verdadero Anfitrión, y, por tanto, la contienda entre los dos Anfitriones bajo los ojos del atónito Blefarón.

Por lo que respecta a la comedia de Camões, Bertini se refiere a ella como la más importante interpretación del tema de Anfitrión en el Renacimiento, pues influirá tanto en Molière como en Giradoux y en Kleist. La tradición mitológica se utiliza como pretexto, pues lo que le interesa al dramaturgo portugués es el aspecto humano de la trama; asistimos de nuevo a un cambio de subgénero: de tragicomedia a comedia de costumbres o comedia amorosa, aunque de un amor intelectualizado que se expresa con un lenguaje conceptual, lo cual determina que los personajes se muestren bastante descoloridos, aunque, para Bertini, bastan dos momentos culminantes de la comedia para recordarlos siempre: “Alcmena per la ‘saudade’ che riesce a esprimere proprio nella scena di apertura, Anfitrião per l’eloquente silenzio con cui, nella scena conclusiva, manifesta la propria amarezza dopo la rivelazione di Júpiter” (2010, p. 32).

Llegamos así al tercer capítulo y al siglo XVII, donde el autor estudia las obras de Jean Rotrou, Molière y John Dryden.

La comedia *Les Sosies* de Rotrou interesa porque, como en el *Geta*, el protagonista vuelve a ser Sosias, y porque el dramaturgo francés sería uno de los renovadores del teatro cómico en Francia. Asimismo, el tema de la duplicación aparece en otros textos de Rotrou y, en general, es habitual en la literatura barroca francesa. En cuanto al *Amphitryon* de Molière, relevante, como dijimos, porque marca un punto de inflexión en las interpretaciones del mito, Bertini destaca que es el primero que trata el drama de Júpiter: “quello di non essere amato per se stesso, ma per quel che finge di essere” (2010, p. 36).

Por otra parte, dado que en el seiscientos francés se prefería a Terencio, Bertini expone que una de las hipótesis más convincentes que explica el interés de Molière hacia la obra de Plauto sería que su verdadero objetivo era contar el adulterio del rey Luis XIV. En este sentido, el uso del Anfitrión de Plauto era un mero pretexto, y nos encontramos ante una sátira de costumbres, casi un *vaudeville*, que pone en el punto de mira la dinámica del poder.

Un ejemplo de esta influencia que Molière habrá de ejercer sobre las versiones futuras la encontramos en *Amphitryon or the two Sosias* de John Dryden, representada en 1690 y elaborada claramente sobre la del dramaturgo francés, aunque, a diferencia de este y también de Plauto, integra la parte del humanista anónimo. Por lo demás, aparecen nuevos personajes, pero en su conjunto la opinión de Bertini es que nos encontramos ante una comedia modesta.

De los siglos XVIII Y XIX Bertini destaca tres piezas teatrales: *Amphitrião* de José da Silva, escrito en 1736, *Amphitruon* de Johann Daniel Falk, de 1803, y *Amphitryon* de Kleist, de 1807.

La obra de da Silva es una composición idéntica al modelo plautino y camoniano hasta la cuarta escena, si bien el modelo más frecuentado es el de Molière. Cambian solamente los nombres de los esclavos. Sin embargo, después introduce bastantes novedades: por ejemplo, Anfitrión se convierte de repente en un vengador terrible del honor perdido, tema caro al teatro español y portugués del barroco. Encontramos también un pasaje autobiográfico y un desarrollo más extenso que en Plauto de las figuras de los esclavos.

En cambio, el *Amphitruon* de Falk es, en opinión de Bertini, demasiado largo y de grandes pretensiones enciclopédicas, tanto que se hace aburrido. Esta versión alarga considerablemente la trama “in cui l'autore volle far entrare un po' di tutto” (2010, p. 41). De hecho, Falk introduce toda una serie de personajes tipo: cocinero, barbero, pastor, soldado, pescadores etc.

En cuanto al *Amphitryon* de Kleist —que, más tarde, influirá en Giradoux, Figuerido, los alemanes Stolper y Hacks, y tantos otros— Bertini afirma que es una reelaboración de la tragicomedia plautina en clave dramática e incluye el *additamentum* del anónimo humanista.

No hay prólogo, como en Molière Júpiter quiere ser amado por sí mismo y Alcmena, por primera vez, sufre ante la duda de haber engañado verdaderamente a su esposo. De hecho, poco a poco, sobre todo tras el episodio de la diadema, en la que primero estaba grabada la A de Anfitrión y luego se lee la J de Júpiter, va tomando

conciencia de su posible infidelidad con una pena desgarradora. Según Bertini, estos aspectos desvelan en Kleist una gran capacidad para explorar las profundidades del alma humana que no se encuentra en ninguna de las versiones anteriores.

El trasfondo de la obra, propio del contexto histórico en el que fue escrita, ofrece las limitaciones del hombre a la hora de entender la realidad: “Kleist lascia intendere che l’uomo non capisce, nè può capire, il contesto di cui fa parte; ma al tempo stesso ha bisogno di chiarezza e di certezza: perciò la situazione è tragica” (2010, p. 43).

En la primera cincuentena del s. XX refiere el autor diez reelaboraciones importantes de la historia de Anfitríon, tres películas, una de las cuales fue adaptada a revista musical en el 1953 y a otro musical, en este caso italiano, estrenado en el 1954.

Por otro lado, un ejemplo del éxito y de la influencia que tuvo la obra de Kleist es la reelaboración que de su *Amphitryon* se hizo en 1903, fecha en la que ya estaba desaparecido. Escrita por Henzen, exalta la fidelidad de Alcmena más que Kleist, lo cual va en detrimento de Anfitríon, que aparece como un marido inconstante ausente de casa desde hace cinco años.

Le sigue *Jupiter* de Otokar Fischer, de 1919, quien concibe su obra como una continuación de la de Molière. Aparecen nuevos personajes, Iris y Juno, la última con sus tradicionales celos por las continuas traiciones de Júpiter con las mujeres terrenales. En cuanto a Alcmena, ésta se siente “sans faute, mais coupable” (apud Bertini, 2010, p. 49), y, en general, la condición humana se muestra superior a la divina, como en Henzen: el amor humano es más fuerte que el de los dioses y, por ello, los dioses, incluida Juno e Iris, se ponen de parte de los hombres.

La primera representación de *Amphitryon* 38 de Jean Giradoux tiene lugar en 1929. Señala Bertini que esta obra es “un gioiello di finezza dialettica” (2010, p. 49) sobre todo en los diálogos entre Júpiter y Alcmena, quien, como en Kleist, es la verdadera protagonista de la obra. Sin embargo, las diferencias en el tratamiento de ambos personajes son sustanciales, pues mientras que en Kleist Alcmena se siente cautivada por la perfección divina, la Alcmena de Giradoux se siente fuerte y orgullosamente atraída por la debilidad humana: “l’immortale e il divino non le interessano, perchè ella sente di appartenere totalmente alla categoria dell’umano” (Bertini, 2010, p. 49).

Siguiendo con el personaje femenino, Bertini observa que Alcmena tiene una ventaja respecto a todas las precedentes: conoce el plan de Júpiter, del cual le ha informado Mercurio, por lo que le ordena a Leda que la sustituya en el lecho, sin saber que ya la noche anterior quien estuvo con ella era el dios disfrazado. En

definitiva, el tópico del burlador burlado. De hecho, su amargura no tiene límites cuando descubre que no sólo ha estado engañada, sino que había enviado al lecho a Leda con el verdadero Anfitrión.

Giraudoux es, asimismo, el primero en representar una Alcmena plenamente consciente de lo sucedido y, al mismo tiempo, decidida a quitarse la vida por no poder soportar el peso de la culpa. Para resolver la tragedia el dramaturgo recurre a un motivo propio del folclore y de los cuentos de hadas: un beso de Júpiter le concede el don del olvido, algo así como “un moderno surrogato del *deus ex machina*” (Bertini, 2010, p. 52).

En cuanto al resto de personajes principales, Sosias pierde importancia al eliminar el dramaturgo el desencuentro con Mercurio, y Anfitrión se convierte aquí en el prototipo del antihéroe, convirtiéndose así Alcmena en la protagonista absoluta.

En el siguiente capítulo, ya en pleno s. XX, Bertini se dedica a examinar las versiones de Figueiredo, Stolper, Hacks, Abelaira y Giraudoux hijo. Es quizá el capítulo más extenso del libro, lo cual obedece al hecho de tratarse de obras bastante revolucionarias respecto al modelo plautino y que ofrecen nuevas lecturas del mito adaptadas al contexto histórico-político. Son muy interesantes por lo que ofrecen de novedoso, ya sea por las críticas, más o menos veladas, a los regímenes comunistas de la Alemania Federal (Stolper y Hacks), ya por las apropiaciones irónicas de las filosofías existencialistas (Figuereido), ya por la visión pesimista de un mundo distópico como en el que nos encontramos (Abelaira) y, en general, por los procesos de desmitificación o de disolución de la concepción del personaje teatral como analogía de la pérdida de valores y de la identidad del hombre de después de la segunda guerra mundial.

Personalmente, el análisis que ofrece Bertini de la obra de Stolper nos parece particularmente rico en referencias y en analogías. De hecho, el autor cuenta con un trabajo anterior más extenso al que remitimos: “L’*Amphitryon* di Stolper e quello di Hacks” en M. Blancato- G. Nuzzo (eds.), *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna*, Siracusa, 2008, pp.149-171.

Um deus dormiu lá em casa de Guilherme Figueiredo, representada en 1949, es la reelaboración más revolucionaria del tema de Anfitrión, según Bertini. Anfitrión es un general tebanos que no cree en los dioses aunque tiene ciertas dudas, pues por una profecía de Tiresias tiene miedo de que le roben a la esposa mientras él combate, así que, intentando probar la fidelidad de Alcmena, deserta y se presenta de improviso fingiendo ser Júpiter en la forma de Anfitrión. Idea que recuerda en ciertos aspectos, aunque aquí no se requiere a un amigo para comprobar la fidelidad de la esposa, a la

historia “El curioso impertinente” intercalada por Cervantes en el *Quijote*, tema, por otra parte, de larga tradición, tanto occidental como oriental, que se remonta a Heródoto.

El drama de Anfitrión aquí es convertirse en el amante de su propia mujer, pues, aunque intenta quitarse la máscara, Alcmena no lo cree. Paralelamente sucede lo mismo entre la pareja de esclavos, Sosias y Tessala, motivo también tradicional en la comedia española y portuguesa, esto es, el paralelismo entre las historias amorosas de los patronos y los siervos.

Asistimos de nuevo al tópico del burlador burlado, pues, al final, Alcmena le revela a Anfitrión haber sabido siempre quién era, pero que lo había hecho así para vengarse de sus absurdos celos.

El recurso del *Deus ex machina* se revela muy interesante y paradójico: Anfitrión, si no quiere que lapiden a su mujer por adúltera, debe admitir que ha desertado y, en cualquier caso, se enfrenta al deshonor, por tanto, anuncia al pueblo que quien estaba con su mujer la noche anterior, en la cual él debía estar en la batalla, era Júpiter. Así, aunque en la comedia no hay en ningún momento verdaderos dioses, “l’aporia finale può essere risolta solo grazie al ricorso a un Giove inesistente, fatto da chi è assolutamente convinto che gli dèi non esistono” (Bertini, 2010, p. 55).

Por lo que respecta a las obras que usan el mito como pretexto para desarrollar críticas políticas contra el sistema, Bertini analiza las de Armin Stolper y Peter Hacks que, desde la Alemania oriental, protestan contra el estalinismo.

En cuanto a la primera, una comedia, el autor proporciona una bibliografía interesantísima desde un punto de vista socioliterario³ para comprender cabalmente el porqué de reelaborar la materia antigua en este contexto histórico-político. En este sentido, “fornire una nuova interpretazione atea, de-mitizzante, de-eroizzante, de-ideologizzante era il compito obbligatorio dei letterati della DDR interessati a materiale antico” (Bertini, 2010, p. 61). Así, como dijimos, el trasfondo real de la obra es el de un sistema basado en las recomendaciones y en las denuncias, un mundo de intrigas y maquinaciones. Stolper se muestra bastante crítico hacia el sistema, aunque, como debe evitar la censura, su opinión la pone en boca del siervo Sosias:

MERKUR: Io lavoro perchè voglio, non perchè devo.

SOSIAS: E allora non sei di questa terra, amico.

(apud Bertini, 2010, p. 66)

³ Como el artículo de Jürgen Blänsdorf, “Armin Stolpers ‘Amphitryon’ (Halle, 1967), oder antiker Mythos in sozialistischer Verfremdung”, LEC 6, 1993, pp. 11-37.

Asimismo, la obra introduce diversas consideraciones de condena a la guerra características del mundo antiguo, aunque se pueden reconocer alusiones a la actualidad. Bertini señala bastantes modificaciones en el desarrollo de la acción, y el hecho de incluir diálogos diferentes de los originales plautinos demuestra cuáles son las verdaderas intenciones de Stolper. Del mismo modo aparece un motivo totalmente nuevo: la presencia en Tebas de una fiera que destruye todo y a todos. Así, el nacimiento de Hércules tiene una finalidad: salvar al pueblo de la catástrofe.

Otra novedad relevante es la presentación de un Zeus de edad avanzada con impotencia senil y los problemas que ello conlleva para llevar a cabo su tarea: engendrar al héroe que ha de salvar al pueblo, motivo que, para Bertini y otros estudiosos como el anteriormente citado Blänsdorf, “è soltando il mezzo attraverso il quale riflettere sugli *slogan* di regime e soprattutto sulla necessità di conservazione del potere” (2010, p. 65)

En definitiva, la situación política de los años 60 es la clave interpretativa de esta obra, incluso se percibe, como afirma Bertini, una total satisfacción por la liberación que conllevó la muerte de Kruscev.

La segunda, el *Amphytrion* de Peter Hacks, de 1967, representa al dios como un ejemplo de la perfección humana, una bella fábula sin apenas ninguna alusión a la actualidad. No está presente la crítica ideológica de Stolper; transforma el modelo plautino en una comedia en tres actos, reduce los personajes a los cinco principales y presenta solo un cambio respecto al original plautino: plena consciencia de Alcmena de estar ante un dios, no de Anfitrión. De hecho, cuando Anfitrión se lo recrimina, ella responde: “Forse devo io esserti più fedele di quanto tu sia stato a te stesso?” (apud Bertini, 2010, p. 70).

No obstante, el trasfondo sigue siendo ético y político, esto es, analizar la sociedad y las esperanzas que la realización de una utopía puede determinar en los hombres, presentando el conflicto entre la utopía y la realidad. De nuevo, el argumento mítico se pliega a las intenciones del dramaturgo, que no duda en utilizar diferentes aspectos de otros “anfitriones”: Sosias es un filósofo, como en el *Geta*; Anfitrión es un héroe dedicado sobre todo a la guerra, como en *Kaiser*; la noche de amor se muestra muy púdica, como en *Molière* y en *Dryden*; Alcmena es la protagonista absoluta y ofendida en su honor, como en *Giraudox*. En definitiva, observa Bertini, puede decirse que se presenta como una recapitulación de casi todas las versiones importantes precedentes, aunque del todo original.

Las dos últimas obras referenciadas en este periodo son *Anfitrião outra vez* de Augusto Abelaira, de 1980, y *Amphitryon 39* de Jean-Pierre Giraudoux, publicada en 1984. La primera de ellas es, en realidad, un texto escrito para televisión con el tema de fondo de la alienación. Y la de Giraudoux hijo está concebida como un homenaje al padre, por lo que Bertini indica que está llena de implicaciones freudianas. De hecho, sigue, emulando, el *Amphitryon 38* del padre y como en este, en Plauto, Rotrou, Molière o Kleist, “basta sollevare il sottile velo della comicità per scoprire che dietro di esso si celano uomini-marionette, che soggiacciono alle ‘impulsions des fils maniés par le montreur’” (Bertini, 2010, p. 76).

Y llegamos ya al último capítulo del libro con cuatro obras de finales del siglo XX y una de comienzos del siglo XXI.

La primera de ellas, *Uma nuvem sobre a cama* de Norberto Ávila, se estrenó en 1991. Lo más destacable es que se siguen manteniendo los equívocos en la más clásica tradición, la presentación de Anfitrión como un héroe irrisorio y la anunciación de Hermes a Alcmena de que tendrá un hijo divino, analogía con la Anunciación del ángel a María.

Por otro lado, es una pieza altamente metateatral e intertextual como se advierte en las siguientes palabras de Zeus: “Consta que esta noite se vai representar aquí uma comédia...”, y en la corrección de Hermes: “Uma divina comédia” (apud Bertini, 2010, p. 79).

En España, de 1995, Bertini estudia *Los dioses y los cuernos* de Alfonso Sastre, centrándose en los anacronismos y en los elementos ajenos, como una referencia a Calderón o al teléfono o a Mercurio viajando en bicicleta, entre muchos otros.

Intertextualidad, pastiche y ruptura de la ilusión dramática y la verosimilitud son los aspectos más destacados de la dramaturgia de Sastre y que también se dan en esta revisitación del tema de Anfitrión, así como otro procedimiento habitual en sus obras: la inclusión del autor dentro del texto, ya sea con diálogo o solo como referencia.

Observa Bertini que los hipotextos son tanto el *Amphitruo* de Plauto como el *Amphitryon* de Molière y que, nuevamente, estamos ante el tópico del burlador burlado, aunque en este caso sea Júpiter engañado por Juno.

En 1996 y 1997, respectivamente, André Arcellaschi escribe dos obras que tienen en común el tema de los *simillimi*: *Amphitryon. Tragicomédie en cinq actes* y *La secte des æurs Bacchis. Hilarotragédie en cinq actes*.

En la dedicatoria se asimila a Plauto con Cristo, en el sentido de la inmortalidad de los clásicos, pues Plauto podrá decir siempre algo nuevo a los hombres de todos los tiempos.

Estamos ante una traducción libre en clave cristiana. Alcmena es la virgen María; Mercurio, el apóstol encargado de anunciar al mundo el nacimiento de un dios; Anfitrión, un cadáver resucitado como Lázaro; Hércules, el niño Jesús. Asimismo, también Sosias y Júpiter son figuras cristianas, porque el esclavo lleva la cruz y el dios canta una canción donde se parangona con Cristo. Después hay una serie de personajes bíblicos y una alusión al *Osservatore romano*, que constituye un anacronismo, o actualizaciones como referencias a la política y a la sociedad del s. XX, a la aeronáutica, etc., y varias al mundo contemporáneo, como el código postal o la impresión digital.

En el inicio del actual siglo, Ignacio Padilla publica en México una novela titulada *Amphitryon*, metafórica y de crítica política. El tema es la sustitución de los jerarcas nazis durante sus apariciones públicas por sus respectivos sosias. En este sentido, se mantiene la referencia al mito de Anfitrión ligándolo a la guerra y la muerte. Zeus será “un’ombra senza Nome”, una metáfora de la historia del siglo XX “che priva gli uomini della loro identità, perché sono devastati dalla guerra” (2010, p. 98). El amor, siempre presente en todas las reelaboraciones de la comedia, falta por completo, ya que no hay personajes femeninos.

Bertini señala que es un *thriller* donde, sobre la historia básica del mito de Anfitrión, el mitema, se inserta “la visionarietà metafisica di Jorge Luis Borges e di Fernando Pessoa, fondendosi con la *suspence* che nasce dall’incontro della Storia ufficiale con la storia dei singoli” (2010, p. 99).

Como hemos visto, el mito de Anfitrión y del doble ha gozado en todas las épocas de un gran atractivo, por su interés tanto en la representación del texto original plautino como en su uso como pretexto para contar las nuevas inquietudes que, en cada periodo histórico, interesaban a la sociedad. En definitiva, como dice Bertini, y prueba de ello es la última obra referenciada, podemos concluir “che siamo di fronte a un filone praticamente inesauribile” (2010, p. 56).