



En Bandeja de Plauto

Un ensayo sobre Billy Wilder



Francisco J. Tovar Paz

EN BANDEJA DE PLAUTO
UN ENSAYO SOBRE BILLY WILDER

Suplementos Puertas a la Lectura

Francisco J. Tovar Paz

EN BANDEJA DE PLAUTO
UN ENSAYO SOBRE BILLY WILDER





**CAJA RURAL DE
EXTREMADURA**



Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

C/ Pizarro, 8 • 10071 Cáceres (España)

Tel.: +34 927 247 650 • Fax +34 927 213 023

E-Mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

© EN BANDEJA DE PLAUTO

© FRANCISCO J. TOVAR PAZ

ISBN: 84-7723-600-3

D.L.:

Impreso en España - Printed in Spain

MAQUETACIÓN Y ENCUADERNACIÓN: PREIMPRESIÓN DE EXTREMADURA (PREIMEX) MÉRIDA.

PRESENTACIÓN

El ensayo del Dr. Francisco Javier Tovar Paz es en esencia universitario: se refiere al siglo II antes de nuestra era y al siglo XX; se refiere a la cultura de la antigua Roma y a la de nuestros días, a la de hoy; se refiere a textos teatrales y a imágenes de cine, etcétera. Es también universitario por interdisciplinar, como si se fundieran unas clases magistrales, la experiencia del Aula de Teatro de la Universidad y su Aula o Aulas de Cine.

Además, el Prof. Tovar Paz dirige un Foro en la Facultad de Filosofía y Letras dirigido al conjunto de los alumnos, sin hacer distinción de cursos ni especialidades. Se trata, de nuevo, de un Proyecto en esencia universitario, el cual, además de tener consecuencias académicas (en forma de créditos de libre configuración por parte del alumno), tiene su reflejo, y hasta su fin, público en una página web, enlazada a la de la Facultad y a la de la propia Universidad.

Universitaria es la página web de "Interzona", responsabilidad del Dr. Eloy Martos Núñez, el mismo que, dentro de sus iniciativas, propuso al Prof. Tovar la publicación de su ensayo. No por casualidad el Prof. Martos Núñez es la voz de la Universidad de Extremadura en la iniciativa del Pacto por la Lectura promovida desde la Junta de Extremadura en su "Plan de Fomento de la Lectura".

Desde estas líneas nos congratulamos de que ensayos y proyectos como los descritos sean los que hacen universidad.

GINÉS SALIDO RUIZ
Mgfc. Sr. Rector de la Universidad de Extremadura

ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| 0.-PREÁMBULO | 13 |
| 1.-INTRODUCCIÓN | 17 |
| 1.1.-El concepto de lo “clásico” | |
| 1.2.-La comparación y el recurso a la “anécdota” | 18 |
| 1.3.-La comedia antigua: de Aristófanes a Terencio | 19 |
| 1.4.-La comedia en el cine: Wilder frente a Lubitsch | 21 |
| 1.5.-La comedia de Plauto en el cine | 22 |
| 1.6.- <i>Amphitruo</i> como clave | 24 |
| 1.7.-Estructura del análisis | 26 |
| 2.-DE LA TRAMA A LA IMPLICACIÓN DEL ESPECTADOR | 29 |
| 2.1.- La trama y el estatismo del conflicto | |
| 2.1.1.- En Plauto: | |
| 2.1.1.1.- <i>Rudens</i> | |
| 2.1.1.2.- <i>Stichus</i> | |
| 2.1.1.3.- <i>Truculentus</i> | |
| 2.1.2.- En Wilder: | |
| 2.1.2.1.- <i>Testigo de cargo</i> | |
| 2.1.2.2.- <i>El héroe solitario</i> | |
| 2.1.2.3.- <i>¿Qué pasó entre mi padre y tu madre?</i> | |
| 2.2.- La inverosimilitud y la necesidad de una segunda lectura | 35 |
| 2.2.1.- En Plauto: | |
| 2.2.1.1.- <i>Miles Gloriosus</i> | |
| 2.2.1.2.- <i>Poenulus</i> | |
| 2.2.1.3.- <i>Persa</i> | |
| 2.2.2.- En Wilder: | |
| 2.2.2.1.- <i>Aquí un amigo</i> | |
| 2.2.2.2.- <i>El crepúsculo de los dioses</i> | |
| 2.2.2.3.- <i>Fedora</i> | |
| 2.3.- El conocimiento previo y la implicación del espectador | 40 |
| 2.3.1.- En Plauto: | |
| 2.3.1.1.- <i>Curculio</i> | |
| 2.3.1.2.- <i>Asinaria</i> | |
| 2.3.1.3.- <i>Mostellaria</i> | |
| 2.3.2.- En Wilder: | |
| 2.3.2.1.- <i>Primera plana</i> | |
| 2.3.2.2.- <i>El gran carnaval</i> | |
| 2.3.2.3.- <i>En bandeja de plata</i> | |

| | |
|---|----|
| 3.-DE LA IDENTIDAD A LA EXISTENCIA | 47 |
| 3.1- De nuevo sobre la identidad: la personalidad múltiple | |
| 3.1.1.- En Plauto: | |
| 3.1.1.1.- <i>Bacchides</i> | |
| 3.1.1.2.- <i>Aulularia</i> | |
| 3.1.1.3.- <i>Captivi</i> | |
| 3.1.2.- En Wilder: | |
| 3.1.2.1.- <i>Cinco tumbas al Cairo</i> | |
| 3.1.2.2.- <i>Traidor en el infierno</i> | |
| 3.1.2.3.- <i>Berlín-Occidente</i> | |
| 3.2- La necesidad de la ficción | 53 |
| 3.2.1.- En Plauto: | |
| 3.2.1.1.- <i>Trinummus</i> | |
| 3.2.1.2.- <i>Pseudolus</i> | |
| 3.2.1.3.- <i>Amphitruo</i> | |
| 3.2.2.- En Wilder: | |
| 3.2.2.1.- <i>La tentación vive arriba</i> | |
| 3.2.2.2.- <i>La vida privada de Sherlock Holmes</i> | |
| 3.2.2.3.- <i>Con faldas y a lo loco</i> | |
| 3.3.- La existencia individual y social del personaje | 59 |
| 3.3.1.- En Plauto: | |
| 3.3.1.1.- <i>Cistellaria</i> | |
| 3.3.1.2.- <i>Epidicus</i> | |
| 3.3.1.3.- <i>Casina</i> | |
| 3.3.2.- En Wilder: | |
| 3.3.2.1.- <i>El apartamento</i> | |
| 3.3.2.2.- <i>Ariane</i> | |
| 3.3.2.3.- <i>Sabrina</i> | |
| | |
| 4.-ANFITRIÓN COMO MODELO DE PLAUTO Y WILDER | 65 |
| 4.1.- De nuevo sobre <i>Amphitruo</i> | |
| 4.1.1.- En Plauto: | |
| 4.1.1.1.- <i>Mercator</i> | |
| 4.1.1.2.- <i>Menaechmi</i> | |
| 4.1.1.3.- <i>Amphitruo</i> | |
| 4.1.2.- En Wilder: | |
| 4.1.2.1.- <i>El mayor y la menor</i> | |
| 4.1.2.2.- <i>Irma la dulce</i> | |
| 4.1.2.3.- <i>Bésame tonto</i> | |
| | |
| 5.-CONCLUSIÓN | 71 |
| | |
| 6.-ÍNDICE DE COMEDIAS Y PELICULAS | 75 |
| 6.1.-Comedias de Plauto | |
| 6.2.-Películas de Billy Wilder como director | |

0.-PREÁMBULO

0.1.- Este es un libro tramposo. Tanto como tramposa se entiende que ha de ser la comedia. Su título puede confundir a aquel lector que quiere saber, una vez más, lo mismo sobre las relaciones entre cine y literatura, acaso queriendo documentarse para escribir otro texto que venga a demostrar lo que tantos otros libros y artículos, aunque a partir de ejemplos dispares. Por otra parte, para reflexionar de verdad sobre los límites entre el teatro y el cine recomiendo la atención a una película que nada tiene que ver con el contenido de las presentes páginas: *Función de estreno* (*Opening Night*, 1977), de John Cassavetes.

Es más, tampoco he constatado una especial preocupación de Billy Wilder por Plauto, ni a la inversa, por más que me conceda a mí mismo ese privilegio en el primer título que decora la portada del libro: *En bandeja de Plauto*. O sea, en principio, nada tienen que ver las tramas que rueda Billy Wilder con las representaciones que propone Plauto desde hace siglos. Ni, por descontado, es mi propósito invitar a que ningún cineasta ruede comedias plautinas, tras demostrar lo inapelablemente cinematográficas que resultan las obras del antiguo autor.

El libro también puede confundir a más de uno que se apasione con las películas de romanos, a menudo tan

bochornosas. Lo cierto es que, de haberme propuesto la tarea de rastrear la influencia directa de la comedia grecolatina en el cine, a duras penas lograría completar el presente párrafo. De todo ello se deduce que estas páginas pueden constituir una inconmensurable pérdida de tiempo. Más aún cuando me he permitido otras licencias, imperdonables en el ámbito académico, como es la omisión casi general del apoyo bibliográfico que pueda sus-

tentar mis palabras. El término "ensayo" parecería a este respecto pertinente, si no fuera porque parece puesto más como excusa que como fruto de algún tipo de convencimiento por mi parte.

0.2.- Es difícil escribir sobre la comedia. Cabe pensar que ello se debe a la carencia de una definición autorizada, pues no se conserva la de Aristóteles. Lo sabe cualquiera que haya visto *El nombre de la rosa* (*Le Nom de la Rose*, 1986), de Jean Jacques Annaud, o haya leído la

novela de Umberto Eco en que se basa. Pero hay que ver la película: Annaud acierta a poner rostro, además y ceguera a quien se oculta tras el nombre de Jorge de Burgos, el monje que envenenó un tomo del "scriptorium" de su atormentada abadía: el libro de la *Poética* que Aristóteles dedicó a la comedia. Este no es otro que Jorge Luis Borges (alguien, de alguna manera, presente también en *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar,



cuando aparece en el cementerio el padre ausente, un travestido enfermo de sida, con un bastón en las manos, de modo semejante a Borges en sus retratos, siendo Borges también argentino como el personaje del director manchego). Eco nunca lo ha negado, bibliotecas de Babel aparte. Ciertamente es que entre Jorge de Burgos y Jorge Luis Borges hay una diferencia básica: el sentido del humor del escritor argentino, sentido del que parece carecer el Jorge que es censor y copista, salvo que haya quien encuentre disfrute morboso en la mirada perdida del personaje cuando le llegan los ecos de cómo van muriendo quienes curiosean en el libro prohibido.

Eco se revela policía y Annaud también (el retrato robot de los Jorges lo certifica); de ahí que estén más interesados por los móviles que por Aristóteles. Así, Guillermo de Baskerville (Sean Connery) se preocupa más por saber por qué se censura el libro de la comedia que por el contenido de la obra. Por eso *El nombre de la rosa* se muestra como una historia tan severa, restando comicidad al hecho de que haya quien se moleste en censurar o quien se proponga censurar al censor. De ello sabía bastante un Buñuel o un Berlanga. En Eco / Annaud el móvil nace de la censura a Aristóteles por su "autoridad" académica, pues legitimaría la burla de los dioses, la burla de Dios. Pero el libro de la comedia proponía también, y ante todo, la burla humana, más dolorosa, sin duda, que la parodia religiosa, más actual también.

Que la comicidad no es unívoca lo dice el libro perdido de Aristóteles. "Lo dice", porque, a pesar de tratarse de un texto desaparecido a día de hoy, se sabe más de su contenido que lo que la interpretación de Eco (legítima

para entender el Medioevo de su novela, no para entender a Aristóteles ni la comedia) ha vulgarizado a su pesar. De hecho, yo propondría como rostro para un Guillermo de Baskerville menos preocupado por el crimen del profesor y humanista Luis Gil Fernández, especialista en la comedia del también griego Aristófanes, además de en la *Poética* de Aristóteles y, en general, en los recursos de la comicidad y de la censura. Su trabajo sobre la *Poética* de Aristóteles se encuentra publicado en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 7, 1997, páginas 29 a 54, con el título: "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo".

Casi es posible decir que, sin proponérselo, el profesor Luis Gil Fernández ha reescrito lo que no conservamos de Aristóteles. Define a través de Aristóteles, incluso del perdido, la existencia de, entre otras, y por ejemplo (un ejemplo que vendrá bien para entender el capítulo de conclusiones), una comicidad casi trágica, si no directamente trágica, basada en el "rictus". Y es curioso cómo ésta es una palabra empleada precisamente para

referirse tanto a una sonrisa congelada como al mohín de la boca abierta de los cadáveres, aunque no necesariamente se trate de los cadáveres envenenados por la trampa de Jorge de Burgos.



No es de extrañar, en fin, que en un libro envenenado, o tramposo, como el que he escrito aparezcan más páginas serias que burlescas, aunque el sentido último sea desenfadado. Desde luego, la opinión sobre estas páginas no sé cuál será, pero espero que no sea la de libro prohibido o, por así decir, cerrado a la comprensión general, y censurable a la manera de lo que le sucedió a la *Poética*, si bien por motivos distintos.

0.3.- Relacionar a Plauto con Billy Wilder, o a la inversa, puede parecer una ocurrencia simpática, ni afortunada ni desafortunada. Sin embargo, quien escribe estas líneas no es pionero en esta asociación imprevista de nombres. Fue un descubrimiento desconcertante, nacido, cómo no, de una película. No se trataba de una película de Billy Wilder, sino de un musical muy conocido: *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, 1966), de Richard Lester, película que quiere ser un elaborado pastiche de textos plautinos—cuyo hilo conductor es la comedia *Mostellaria*; también *Pseudolus*, si uno se fija en el nombre de su protagonista—, aunque resulta difícil reconocer al autor antiguo, salvo en su más que evidente superficialidad, tan forzada e innecesaria como ese motivo de “plaza de toros” convertida en “coliseo” que aparece en el filme.

Lo realmente llamativo se producía al final de *Golfus de Roma*, con la cita de un aforismo de sobras conocido: “Nobody is perfect / Nadie es perfecto”. El aforismo no pertenece a la película de Richard Lester, sino que se forjó en la mente de Billy Wilder e I. A. L. Diamond para otra película, para *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), de Billy Wilder. No sé si de forma consciente o inconsciente el guión de *Golfus de Roma* no sólo rinde homenaje a *Con faldas y a lo loco*, sino que, para mí al menos, establece una sutil asociación entre el director de la película y el artífice de la trama. La frase era enunciada en *Golfus de Roma* en una situación semejante a la que existe en *Con faldas y a lo loco*: en una carrera de cuadrigas, en una huida hacia adelante semejante a la que están viviendo en la lancha motora los personajes encarnados por Jack Lemmon y Joe E. Brown en el filme de Wilder. La relación entre Plauto y Wilder es intencionada.

0.4.- La desconcertante y, en principio, casual asociación que se descubre en *Golfus de Roma* era difícil de explicar dentro de un modelo teórico convincente. Pero, al mismo tiempo, la demostración de su pertinencia constituía para mí un reto que escapaba a las normas habituales del trabajo científico y me obligaba a mojar-me como filólogo, e incluso a pillarme los dedos, a quedar en ridículo. Y es que la asociación entre Plauto y Billy Wilder me abría la posibilidad de expresar el interés de mi profesión, del estudio de las lenguas clásicas, de la comedia antigua, de su utilidad social, de mi concepción sobre todo ello, aprovechando el cauce, el atractivo y la actualidad del cine, o, mejor dicho, de las películas. Todo ello sin tener que excusarme por una bienintencionada, aunque a menudo fallida, intención didáctica; ni por la de elaborar una tesis académica al respecto. Tampoco es original mi propuesta: en plena corrección del manuscrito llega a mis manos *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión* (Barcelona 1999), libro del profesor Pedro Luis Cano en el que, entre otras cosas, se aborda la equiparación entre Plauto y Billy Wilder y se hace de forma certera, si bien distinta a como se ofrece aquí.

En resumidas cuentas, el lector que soporte hasta el final las próximas páginas terminará cayendo en una impensable paradoja temporal, que para sí quisiera el filme *Regreso al Futuro* (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis. Llegará a la conclusión de que, en efecto y sin ningún género de dudas al respecto, Plauto ha visto todas las películas de Billy Wilder. Aunque lo más probable sea que no sepa distinguir los títulos de uno y otro, lo cual, para quien escribe estas líneas, no tiene por qué ser un demérito.

0.5.- Llegar a esa conclusión, y, sobre todo, a su aceptación, ha costado lo suyo, hasta el punto de que era una carga demasiado grande para mis molidas espaldas. Menos mal que he contado con la desinteresada ayuda de muchos “esclavos” (esclavos plautinos, de esos que, según se verá, son inteligentes, de los que ayudan a “abrir los ojos”, y no a la manera del joven director Amenábar y de sus superficiales paradojas). A continuación recibirán los “palos” de los que se han hecho acreedores.

En inevitable primer lugar, Hilario J. Rodríguez. Cómo no, en primer lugar, o sea, en posición extrema, Alberto Durán y Mila García, de Extrema Producciones y del extinto Ateneo de Cáceres. En primer lugar, Joaquín Villalba, que es natural de Monesterio, provincia de Badajoz (que todo hay que decirlo), y que fue el encargado de revisar la primera versión manuscrita y, sobre todo, de limarla. En primer lugar, Eloy Martos, todo un factótum. En primer lugar, el Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Extremadura en Cáceres; y sus miembros, qué digo "miembros", colegas, amigos. En primer lugar, en fin, María del Carmen, Irene y Carmen Verónica, que hicieron todo lo que estaba en sus manos en impedir a toda

costa la culminación de tan absurda idea de comparar a Wilder con Plauto o a Plauto con Wilder.

Quien escribe estas líneas tiene otros intereses aparte de los derivados de su devoción por Plauto y Wilder. Entre éstos los hay relacionados, de nuevo y casi por deformación profesional, con la cultura grecolatina y el cine, habiendo dejado espigados en otros trabajos algún apunte a este respecto. Por ello me gustaría recibir no sólo pareceres sobre el presente libro, sino también sugerencias en general sobre el mundo clásico y las películas (sobre todo cuando entre ambos entornos no exista la conexión del "péplum" cinematográfico, aunque también).

Mi dirección electrónica es fjtovar@unex.es.

1.-INTRODUCCIÓN

1.1.- Plauto es un "clásico", lo que se entiende por "clásico", con todas sus consecuencias. De ello, en principio, no cabe duda. Pero, ¿por qué no ha de haber tal duda?, ¿acaso porque se trata de un escritor latino? ¿Es también Billy Wilder un clásico, a pesar de pertenecer al siglo XX?, ¿lo sería por responder a la idea de director antiguo y a la antigua usanza "hollywoodiense" en la breve historia, de sólo una centuria, del arte cinematográfico? Por descontado que se trata en uno y otro caso de creadores de una enorme actualidad. Ahí está el éxito de cualquier representación de Plauto en el Festival de Teatro Romano de Mérida (salvo que la producción sea poco profesional o demasiado oportunista); ahí está la devoción de directores contemporáneos por Wilder, como es el caso de Fernando Trueba, quien se puso bajo su advocación en *Two Much* (1992). Sin embargo, Trueba fracasó de forma bastante estrepitosa, hasta el punto de que su película resulta poco "wilderiana" a fuerza de querer encadenarse al carro de Billy Wilder, de contar, en apariencia, con todos los elementos de su "deificado" inspirador. Entonces, ¿por qué *Two Much* ni es ni será un clásico? No ocurre sólo con las películas; *Los dioses y los cuernos* (publicada en San



Sebastián, en 1996) es una obra de teatro de Alfonso Sastre tan fallida que se termina definiendo como "adaptación" de un texto de Plauto. Pero ¿era necesario adaptarlo, cuando, según se asiste a la representación, se comprueba con sorpresa cómo las partes más atractivas y contemporáneas son las literalmente plautinas? En fin, ¿no resultan arriesgadas afirmaciones tajantes como las que estoy haciendo respecto a obras que sí son clásicas y otras que ni lo son ni lo serán? O, si se quiere, ¿en qué se equivocó Trueba en *Two Much*?

Resulta osado apostar sobre algo tan lejano como un "ni lo serán", pero, si algún carácter científico se ha de otorgar al conocimiento de índole humanística (y el cine lo es), éste ha de basarse en su capacidad profética, eso sí, apoyándose quien hace la propuesta en argumentos aceptables. De esta manera, las cuestiones planteadas tienen respuesta desde el concepto de "clasicismo"; mejor aún, desde la misma palabra "clásico".

Un "clásico" no es otra cosa que una obra (del tipo que sea: un texto, una pintura, una película) utilizada como modelo en una "clase", es decir, dentro de un ámbito escolar. De hecho, en parte conservamos la literatura antigua porque se ha empleado en la "clase"; y, en resumidas cuentas, son los sistemas docentes y sus intereses a lo largo de la historia de la cultura los que han ido configurando nuestro

hecho, en parte conservamos la literatura antigua porque se ha empleado en la "clase"; y, en resumidas cuentas, son los sistemas docentes y sus intereses a lo largo de la historia de la cultura los que han ido configurando nuestro

“canon de clásicos”. Dicho “canon” es tan abierto como abiertas son las transformaciones de los sistemas escolares, aunque, una vez que una obra ha entrado en el canon, es difícil que desaparezca, sobre todo si es de las primeras que lo han configurado. Lo arriesgado de la aseveración que hacía en líneas anteriores está en justificar por qué una obra puede entrar en el “canon” o por qué no, e indagar las razones que ha tenido la historia de la cultura en su devenir para aceptar, rechazar, readmitir, olvidar, recuperar, conservar, destruir... una obra, un autor, un “corpus”, un género, etcétera.

En el ámbito literario, ámbito que cuenta con un gran poso histórico (en realidad, lo histórico nace con la escritura, o más bien gracias a ésta), el “canon” posee una impronta escolar que no existe en el ámbito cinematográfico, el cual no ha calado todavía en la mentalidad académica. No se considera que una persona culta debe conocer determinadas películas como conoce determinados libros. Todavía no se dice *L'Atalante* (1934) con la misma normalidad con que se cita *El Lazarillo de Tormes*; o se halla en una tienda *El verdugo* (1963) con la misma seguridad que se tiene a la hora de demandar *La Ilíada*.

En el caso del cine, un clásico es aquella película que es digna de ser estudiada con el fin de hacer nuevas películas (así se salva el carácter escolar, concibiéndose lo docente no tanto a partir de la interpretación de las películas –tal como se hace con los libros– cuanto a partir de su capacidad de generar nuevas películas, impensables sin los logros de la considerada “clásica”). Se trata de un paso que en la historia de la cultura ha sido también previo: los primeros clásicos eran los imitados, no los analizados; y es que la escuela tenía un matiz activo (de creación de nuevas obras) que se ha perdido en gran parte en el sistema escolar moderno (por razones que no vienen al caso y que resultaría prolijo comentar ahora). Es algo que sucede también con los libros más recientes, aquéllos que, aunque sea de forma meramente hipotética, podrían pasar a formar parte del canon de “clase”; son libros que por su condición contemporánea no han tenido tiempo de ser utilizados en la escuela, y sólo lo serán cuando se haya demostrado su carácter como referente ineludible de otros libros, o sea, por su condición de modelo para otras creaciones.

Otra posibilidad de argumentar la arriesgada apuesta sobre el status clásico de una obra consiste en compararla con obras que en las que ya se ha constatado éste. Y ello incluso cuando entre sendas obras no se dé ningún tipo de equiparación en el tiempo, en el espacio, en la cultura que las inspiró, en su tipología o género, etcétera. Se trata de lo que se suele denominar “literatura comparada” o “arte comparado”. Es decir, ver qué resulta de enfrentar las películas del director de cine Billy Wilder y las obras del autor de comedias Plauto, cuando uno es del siglo XX (nacido en 1906) y el otro vivió a caballo entre los siglos III y II a.d.C. (c. 250-184 a.d.C.); cuando uno es un centroeuropeo trasladado al crisol estadounidense y el otro es un antiguo romano –aunque no exactamente de Roma–; cuando uno se expresa en alemán e inglés y el otro lo hace en latín; cuando uno es autor de películas y otro lo es de obras de teatro, etcétera; o, en definitiva, cuando los argumentos que sirven para considerar la actualidad y la pertinencia para la “clase” de cada uno pueden converger a pesar de que tienen todo para diverger.

1.2.-Es cierto que la noción de “arte comparado” precisa de una explicación más detallada que la que me permiten estas páginas. Basta, por ejemplo, con considerar a Plauto y Wilder creadores de “comedias” en el sentido amplio del término para preguntarse si cabría la posibilidad de inscribirlos en el mismo género literario. No es válido zanjar la cuestión considerando que la obra de teatro ha sido percibida tradicionalmente como literatura, pues también lo sería en el mismo sentido el guión cinematográfico. Es más, tanto en el teatro como en el cine existe representación, de forma que el concepto de “verdad” o de “realidad” queda en entredicho por igual en ambas manifestaciones, aunque no en su “encarnación” o “ser físico”, por cuanto el cine es, dado su carácter inmaterial, “sombra de la representación” y no la “representación en sí”. Pero la respuesta sigue siendo negativa. No pertenecen al mismo género literario porque no se pueden clasificar de forma conjunta, al no haber continuidad en lo que se apuntaba hace un momento: en el tiempo, en el espacio, en la lengua, en la cultura en la que surgen, etcétera. Siendo imposible su catálogo, se impone un análisis diferente, el de la aproximación comparada.

Pero, ¿en qué son concomitantes las obras de uno y otro? Por ejemplo, en que hacen reír. Se trata de una semejanza, acaso de las más evidentes (también de las más discutibles), de una idea general de comedia que definiría grosso modo su género literario con una repercusión hilarante. Sin embargo, utilizar como pauta el hecho de “provocar la risa” (lo cual no es necesariamente lo mismo que “mover a risa”) supone aplicar la perspectiva del público, lo que en la ciencia filológica se conoce como “estética de la recepción”. Este tipo de aproximación es útil, ante todo, para explicar la historia, no para elegir dos extremos bastante azarosos del “hacer reír” y sus implicaciones como son Plauto y Wilder. Además, se trata de la pauta menos comparable desde el momento en que la “risa” es algo eminentemente subjetivo —depende de cada persona, de cada colectivo, del momento, incluso del momento histórico—, aparte de que se impone la tarea de clasificar los diferentes tipos de risa. Aquí es donde más se echa en falta el libro perdido de Aristóteles. En fin, ni todas las obras de teatro de Plauto son comedias (hasta el punto de que el autor mismo se ve obligado a burlarse de la comedia inventando la palabra “tragicomedia”, mezcla de tragedia y comedia), ni tampoco lo son todas las películas de Billy Wilder, ni siquiera las, en apariencia, deliberadamente “cómicar”.

Deben buscarse otras pautas de comparación. Dando por aceptado que Billy Wilder no se inspira directa ni indirectamente en Plauto, ni adapta ningún texto plautino, y que sus obras no pertenecen al mismo género literario (o sea, ni siquiera considerando el guión escrito), se ha de recurrir a unidades menores de la trama (pues, insisto, no guardan relación las historias del cineasta con las del comediógrafo, de forma que no resulta procedente una visión de conjunto de ambos). Si se pudiera, se habría de recurrir a paralelismos puntuales, de situación o de ambiente, a implicaciones secundarias de la trama, a equivalencias abstractas entre los personajes, a concomitancias entre el sentido general de la obra y sus detalles, etcétera, pero ello no es fácil. De ahí que, en definitiva, se haya de recurrir a la “anécdota”: como la relativa a que los personajes precisen de un disfraz, o como la de que esos mismos personajes ideen una intriga dentro de la propia intriga que constituye la película o la obra de teatro. “Anécdota” significa, literalmente, lo “inédito”, lo no editado, lo que escapa al guión

de palabras y al “storyboard” de las imágenes. De esta forma, poco va a importar que no coincidan ambientes, hechos y personajes, cuando sobre éstos cabe superponer una intención “anécdótica”, coherente si quien formula tal intención es capaz de argumentarla.

Para que se entienda: se ha de recurrir a lo que se hace en la buena crítica de cine, la más escasa: elegir un aspecto menor de un filme, pero que permita explicar la valoración que de la película en su conjunto efectúa el crítico, y ello sin desentrañar la trama ni el desenlace ante un lector que, sin haber visto la película, puede tomar la decisión de ir a verla en función de las conclusiones a las que llega dicho crítico.

Bien es verdad que la elección de uno o varios “aspectos menores”, de una o varias anécdotas, es subjetiva. En la comparación, empero, no importa tanto la subjetividad (pues se trata de una estrategia ante la imposibilidad de abarcarlo todo) cuanto que las conclusiones sean eficaces, o sea, comprensibles y trasladables a otros ámbitos de las obras en liza. No pongo ningún ejemplo por cuanto el presente libro no pretende sino resumir ejemplos; tratándose, en realidad, de un catálogo de “anécdotas”, entendidas éstas en el sentido propuesto en las anteriores reflexiones. Son las anécdotas lo que permite “comparar” a Billy Wilder con Plauto.

La importancia que se concede a la “anécdota” implica que no sea necesaria una argumentación de índole cronológica de las obras de teatro y de las películas de Plauto y Wilder que se desgranar a lo largo de este ensayo. Ello porque un clásico se descubre, sobre todo, por ser intemporal. No sólo lo es la obra en sí, sino el “corpus” de un autor cuando se generaliza la acepción de “clásico” a todo éste, confiriéndole un carácter unitario. Por lo demás, en el caso de Plauto el orden cronológico de las obras es más que discutible y su examen crítico sigue abierto; en lo que se refiere a Wilder, el espectador actual de sus películas asiste a éstas sin más orden que los que la casualidad de su disponibilidad en formato de vídeo o de su emisión por televisión dicta.

1.3.-Plauto es un “clásico”, pero si se atiende al género de la comedia latina desde la perspectiva de la literatura latina el auténtico autor para la “clase”, el comediógrafo

escolar por antonomasia de la antigua Roma, no fue Plauto, sino Terencio, escritor algo posterior. Esto es así, si bien hay que tener en cuenta algo que aparece en una película reciente, en *Golfus de Broma* (S.P.Q.R. 2000 e 1/2 Anni Fa, 1994), de Carlo Vanzina (digo "película", por llamarla de alguna manera, tratándose, en realidad, de una anacrónica y degradada reiteración de la fórmula de *Aterriza como puedas* (Airplane, 1980), de David y Jerry Zucker, en la que sus directores parodian un "best seller" como *Aeropuerto* (Airport, 1970), de George Seaton, y sus secuelas, mientras que en el filme de Vanzina se parodia la parodia, alcanzándose extremos inauditos de estupidez en la mezcla que se hace de *Aterriza como puedas* y *La vida de Brian* (The Life of Brian, 1979), de Terry Jones –quien escribe estas líneas ha visto la película de Vanzina por sentirse obligado a verla, solamente–. Pues bien, a pesar de lo dicho, en *Golfus de Broma* se plasma de forma acertada los vaivenes del "canon" de "clásicos" que incumben a la comedia latina. La masa de gentes que pulula en las escenas callejeras de la película no va a ver las comedias de Terencio –autor "out"–, pues lo que está "in" es, precisamente, Plauto. Sucede igual en el mundo contemporáneo. ¿Por qué?

La respuesta puede atisbarse mediante la formulación de otra pregunta: ¿en qué son diferentes Plauto y Terencio? O, de forma más exacta, ¿en qué les percibe como diferentes un espectador actual de sus comedias? De atender a la mirada antigua, desde luego Terencio es impensable sin Plauto (Terencio moderniza a Plauto, bebiendo de él), pero se trata de una perspectiva, elegida a modo de ejemplo solamente, que no tiene por qué poseer un espectador que no sea especialista. Lo cierto es que a fecha de hoy el teatro de Plauto gusta más que el de Terencio, lo que es lo mismo que decir que es más actual, más moderno, Plauto que Terencio.

Si se considera el "punto de vista" desde el que se cuenta la trama como "anécdota", es posible proponer una aproximación esquemática a la comedia grecolatina según la cual existe una comedia de marcada coyuntura sociopolítica cuyo culmen es Aristófanes; este tipo de comedia se conoce como "comedia antigua". En Aristófanes, sobre todo en sus últimas obras (caso de *La asamblea de las mujeres*), se atisba una evolución de la comedia hacia formas menos políticas que desembocan

en la comedia de caracteres denominada "comedia nueva", tras un intermedio poco documentado que se ha denominado "comedia media" (no es broma, aunque parezca una expresión como para echar carnaza a la citada *Golfus de Broma*, de Carlo Vanzina). Menandro (342-c. 292 a. d. C.) es el autor más importante de la "comedia nueva griega". Pues bien, Plauto y Terencio no hacen en sus obras sino adaptar a Menandro y a otros comediógrafos de la "comedia nueva"; hacen lo que en terminología cinematográfica se suele denominar "remakes" –algo en lo que el mismo Billy Wilder es consumado especialista–. Pero Menandro, Plauto y Terencio difieren en el "punto de vista" que adoptan, por más que sus tramas no sólo sean semejantes, sino que, en ocasiones, casi puedan ser calificadas como plagios (si no se califican como tales es porque dicho concepto no es reconocible en la antigüedad, un mundo sin "copyright").

De forma tan reducida como discutible se podría decir que en Menandro el punto de vista que se propone consiste en mirar el mundo con ojos ajenos, en responder a la pregunta sobre cómo ve el mundo un esclavo, una prostituta, un padre, un extranjero, un agricultor, un misántropo, etcétera. En Plauto, sin embargo, la pregunta que subyace es otra: ¿qué es un esclavo?, ¿qué una prostituta, un padre, un extranjero, etcétera? En Terencio, en fin, se indaga sobre la utilidad social de esos caracteres: ¿para qué sirve un esclavo?, ¿para qué sirve una prostituta?, ¿para qué un padre?

La propuesta del último autor citado, de Terencio, resulta más acorde para el fomento de la estabilidad social, uno de los objetivos no declarados de la escuela, que para su puesta en tela de juicio, para su examen crítico. Por ejemplo, los padres sirven para dar ejemplo a sus hijos, además de para alimentarlos y llevarlos a la escuela (con lo que se propone un bucle sin fin). De igual forma, las prostitutas sirven para amortiguar las exaltadas pasiones de los jóvenes, sin poner en riesgo a las demás chicas, las futuras matronas romanas. También las prostitutas son maestras, como los padres. ¿Qué decir de los esclavos, sin los que no existiría economía que financiara el sistema educativo, perteneciendo, además, los maestros a esta categoría? El argumento de Terencio relativo a cómo las prostitutas contribuyen a la estabilidad social ha sido uti-

lizado en el cine, siendo citado en la película *La mujer del puerto* (1992), de Arturo Ripstein.

No es el caso de Plauto, para quien el problema básico es el de la identidad. Se puede decir que el eje sobre el que gira la dramaturgia de Plauto es el de la identidad y sus consecuencias. No sólo para que desde fuera la sociedad identifique y reconozca al individuo, sino también para que éste sepa quién es. No sólo para que el individuo sea reconocido o se reconozca a sí mismo en virtud de un "carácter" teatral, sino a pesar de ese "carácter". En esto Plauto difiere de Menandro: Menandro traslada al espectador a la mente de un "misántropo" o de un "enamorado", con el fin de que comprenda sus sentimientos, a riesgo de convertir el "carácter" en un "tipo" (entendiendo éste como figura reiterada, un carácter repetitivo; y es que se suele argumentar que la comedia antigua es tan "tópica" en tramas como "típica" en personajes). Se trata de algo que queda resuelto con la acumulación de "tipos", pero ello es posible hasta el agotamiento del invento, un agotamiento que ya es perceptible cuando Plauto llega a la escena romana.

El "tipo" ha de verse abocado a situaciones extremas, tanto a la hora de ser reconocido por la forma de hablar que tiene y los idiolectismos que emplea como por las alusiones que hace a los excrementos y al sexo. La finalidad es la de inflar un "carácter" que, en virtud de su continua repetición, se va agotando. En efecto, de Plauto la historia de la literatura destaca sus juegos de palabras irreverentes, el recurso a mostrar situaciones procaces, su interés por lo pornográfico (aspectos que, por lo demás, lo emparentarían con Aristófanes), todo lo cual ha provocado que en determinados momentos históricos la crítica haya desestimado su relieve (incluso su relieve literario, por razones métricas y, en general, de estilo, de coherencia estructural, etcétera, cuya discusión no viene al caso ahora), en beneficio de Terencio, mucho más comedido, racional y piadoso.

1.4.-En el contexto de la evolución de la comedia latina que estoy describiendo es donde pueden cobrar sentido las siguientes palabras: *"Parece en realidad que el cómico, con su transgresión asistemática de las reglas, con su interés por las contradicciones y las disonancias, con su atracción por las pulsiones corpóreas, por el gesto irritual, por el guiño desmitificador, por la mímica irredente, por la parte fecal y excre-*

mental de lo humano, repugna a la búsqueda idealista de formas y certeza, y casi siempre al crítico."

Son palabras de Alessandro Cappabianca que definen punto por punto a Plauto –algo que podría corroborar cualquier estudioso de la comedia latina–, pero el crítico italiano está hablando de Billy Wilder. El párrafo ha sido extraído de un libro titulado *Billy Wilder*, editado en Florencia en 1974; no cito directamente, sino a través de Carlos Heredero, en el monográfico que la revista "Dirigido", entonces "Dirigido por", dedicó al director (n.ºs. 155 y 156, de 1988). La cita de Cappabianca es interesante porque refleja cómo Wilder, al igual que se ha apuntado respecto a Plauto, indaga un procedimiento por el que el individuo se reconozca a sí mismo "a pesar del carácter". A todas luces, una exacerbación de las "pulsiones" a las que alude Cappabianca no favorece tal "descharacterización", sino todo lo contrario. De ahí que el problema de la identidad en Plauto y en Billy Wilder sea otro, distinto de la "characterización" de los personajes, aun reconociendo que ésta existe.

Que Billy Wilder proceda de la tradición cabaretera y del vodevil alemán no es obstáculo para la comprensión de su obra en paralelo con la de Plauto, si tenemos en cuenta que la historia de la literatura latina hace depender a Plauto no sólo de la "comedia nueva" griega, sino de la tradición farsesca de las "atelas" latinas, además de que sus textos son inseparables de una puesta en escena musical que, desafortunadamente, no ha llegado a nuestros días al margen de consideraciones esporádicas y de la métrica de los versos de las comedias. Pero en Wilder, dejando a un lado una tradición recreada en una película como *Cabaret* (1972), de Bob Fosse, se hace preciso comprender también ese cajón de sastre tan tópico cuando se hacen aproximaciones al formulador de la frase "nadie es perfecto" y que ha venido a ser todo un "macguffin" para definir sus películas: el "toque Lubitsch". Así, se hace preciso entender, aunque sea con brevedad, con el mismo esquematismo con que ha sido presentada la evolución de la comedia grecolatina, cómo Wilder no sólo nace de Lubitsch, sino que hace evolucionar sus propuestas fílmicas. Y ello desde el cine, al margen de la tradición de las revistas teatrales o musicales.

Las películas de Lubitsch presentan un lado pícaro que no ofrecen las de Wilder. Se trata de una picardía basada en la sugerencia de lo que se veta al espectador, no al personaje: alcobas, servicios de señoras, puertas cerradas, cortinas, reservados, etcétera, que velan la imagen y convierten al espectador en creador de ficciones de lo que allí sucede. De alguna manera, obligan al espectador a ponerse en lugar del personaje, de una forma "menádrlica": ¿qué hubiera hecho el espectador de estar en la misma situación del personaje y, más importante aún, de "encarnar" a dicho personaje, el que sea? Pero Wilder va más allá; transforma la picardía en cinismo, encerrándose con el espectador y el personaje no en el lugar vetado, sino en su misma esencia, dado que el personaje y el espectador pueden estar vetándose a sí mismos y en sí mismos la parte que, acaso, más les defina. Comparar a este respecto *Ninotchka* (1939), de Lubitsch, con *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961), de Wilder, puede ser relevante, por cuanto la segunda está relejando entre líneas a la primera, en cuyo guión, por cierto, también intervino Billy Wilder.

En la película de Lubitsch los comunistas son un carácter; importan sus reacciones ante los objetos de consumo occidentales y ante el concepto de lujo y, sobre todo, interesa la gratuidad del disfrute que el consumismo, no el comunismo, les produce. En *Uno, dos, tres*, sin embargo, los comunistas son personajes en búsqueda de identidad, entorpecida ésta por haberse establecido un muro que vela la mirada, el Muro de Berlín. Esta circunstancia obliga al mundo occidental a definirse por oposición, tratándose de un mundo que, al ser capaz sólo de ofrecer la Coca Cola, no deja de reflejar, en última instancia, una ironía brutal sobre sí mismo. Esa ironía no existe en la estampa de París que se hace en *Ninotchka*.

De igual forma, la trastienda de *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940), del mismo Lubitsch, nada tiene que ver con la trastienda de la gasolinera en *Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, 1964), de Billy Wilder. Menciono esta película de Wilder porque, según se tendrá ocasión de comprobar en la lectura que de ella se hace en páginas posteriores, la imaginación de lo que está sucediendo en las alcobas parte de la premisa de la identidad equívoca y equivocada de los personajes, algo que tampoco se da en Lubitsch.

1.5.-De hecho, que no se haya comprendido la idea de que el problema de la caracterización no es el mismo que el problema de la identidad es lo que provoca que Plauto apenas haya tenido repercusión en el arte cinematográfico, y que la repercusión existente haya sido superficial, banal (en la idea de que el comediógrafo también lo sería).

He citado en páginas previas, en el Preámbulo, el filme *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, 1966), de Richard Lester, un híbrido de motivos plautinos cuyo eje es una comedia sobre fantasmas, *Mostellaria*. En realidad, en éste lo plautino es más bien una excusa dentro de un musical que bebe ya del "péplum" cinematográfico, con homenajes al cine mudo y con un tratamiento "desmitificador" que procede más del ambiente propio del cine de los años sesenta que de una reflexión sobre el antiguo autor teatral. Excusa es también *Stico* (1984), película de Jaime de Armiñán que nada tiene de plautina, salvo el título, coincidente con el de una comedia del antiguo escritor, y la aparición de un esclavo, aunque en Armiñán se trate de un esclavo voluntario y existencialista, además de profesor de universidad. No conozco la doble versión (en alemán y francés) de *Amphitruo*, llevada a cabo por el director alemán Reinhold Schünzel, con los títulos *Amphitryon - Aus den Wolken kommt das Glück* y *Les dieux s'amuse* respectivamente (1935); nada puedo decir más allá de que se trata de un musical y de que es cine producido bajo la impronta nazi (lo cual debe tener su interés sociopolítico). El título español de la película es *Los dioses se divierten*. Por lo demás, Schünzel es el director de la primera versión de una película más conocida actualmente por el "remake" firmado por Blake Edwards: *Víctor o Victoria* (1982), filme en el que, en una lectura rápida, se podría postular la existencia de ecos plautinos y, por descontado, de ecos de Billy Wilder.

La Amada de Júpiter (*Jupiter's Darling*, 1955), de George Sidney, tiene un título ciertamente plautino, aunque sea una apreciación derivada sólo de dicho título. De considerar algún elemento en paralelo con *Amphitruo* (donde se habla de los amores del dios Júpiter con una mujer mortal), solamente la época de los acontecimientos viene a coincidir en el siglo con la de Plauto. Otro tanto sucede con una película de Gilles Grangier que no creo que haya sido estrenada en España (o no he logrado averiguar su título caste-

llano); se trata de *Jupiter. Douze heures de bonheur* (1951), en la que una estatua de Júpiter invita a una confabulación de índole amorosa. En esta película no sólo es “anfitriónico” el título, sino también la trama, la cual, aunque sea de forma indirecta (la figura de Júpiter es encarnada por un loco), rinde homenaje a la obra plautina.

En un orden de cosas diferente, ni siquiera Plauto como ser histórico y sus obras como realidad histórica han tenido mayor trascendencia en el cine. Así, entre las películas “de romanos”, existe un “péplum” italiano de Vittorio Cottafavi, *Mesalina (Mesalina Venere Imperatrice)*, (1961), en el que se aprecia en plena calle una representación de la comedia *Miles gloriosus* (he sacado la información del libro de Rafael de España *El Péplum. La Antigüedad en el Cine*, publicado en Barcelona en 1997). Pero, anacronismos aparte, un republicano como Plauto casa mal en un imperio, incluso un imperio sexual como el de Mesalina, esposa del emperador Claudio. O sea, estamos ante otra excusa, aunque no deje de resultar, en su contexto, irónica, por aquello del tema del “militar fanfarrón”. Más pertinente resulta la mención al autor como persona histórica, encarnando la antítesis del severo Catón el Censor, en *Escipión el Africano (Scipione Detto Anche L'Africano)*, (1971), de Luigi Magni, si bien no aparece en pantalla.

El tema de los gemelos es sólo en apariencia plautino, una especie de hilo para la comedia de enredos. No son estas páginas el lugar oportuno para hacer un recorrido, por mínimo que sea, de la importancia de los gemelos en el cine, aunque sólo quedara limitado a la comedia cinematográfica y a pesar de que sería interesante comprobar cómo se efectúa la gradación entre una visión trágica, caso de *Inseparables (Dead Ringers)*, (1988), de David Cronenberg, y otra cómica de los univitelinos (tampoco me he ocupado, ni preocupado, por indagar si tal tratamiento existe ya). De cualquier forma, ni *Dos pares de mellizos (Our Relations)*, (1936), de Harry Lachman, con Stan Laurel y Oliver Hardy, el Gordo y el Flaco, ni *Vaya par de gemelos* (1978), de Pedro Lazaga, con Paco Martínez Soria, por poner dos ejemplos más o menos extremos, resultan plautinas según se entenderá lo plautino en las próximas páginas.

El tema del “sosas”, es decir, del doble, deriva del de los gemelos, si bien suele aparecer relacionado con deter-

minada idea de enredo, que incluye el de las tramas negras o policíacas. De atender exclusivamente al ámbito de la comedia, sí pueden resultar plautinas películas como *Un marido rico (The Palm Beach Story)*, (1942), de Preston Sturges, *Una cabaña en el cielo (A Cabin in the Sky)*, (1943), de Vincente Minnelli, y tantas películas de Howard Hawks y George Cukor, o, en fin y por poner un ejemplo más reciente, *Mis dobles, mi mujer y yo (Multiplicity)*, (1996), de Harold Ramis. La demostración de cada uno de estos títulos pasaría por los mismos cauces que las próximas páginas a la hora de identificar a Plauto con Billy Wilder. Jordi Balló y Xavier Pérez hacen en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (Barcelona 1997) un breve repaso tanto del tema de los “gemelos” como del tema del “doble”, considerándolos, en realidad, el mismo, y a partir de unos presupuestos que no dejan de ser los de los “actantes” formulados por Vladimir Propp a principios de siglo. De ahí que tampoco resulte posible la demostración.

Tras *Muchachos de Siracusa (The Boys From Siracusa)*, (1940), de Edward Sutherland, se encuentra la comedia *Menaechmi* de Plauto, aunque no por vía directa, sino a través de *La comedia de los errores*, de William Shakespeare. Por vía indirecta se llega también al “simplicissimus miles” de *La Armada Brancaleone (L'Armata Brancaleone)*, (1966), de Mario Monicelli, con lejanos ecos de *Miles Gloriosus*. Aunque sería más divertido considerar tales ecos en *Murieron con las botas puestas (They Died With Their Boots On)*, (1941), de Raoul Walsh, considerando en ella al general Custer (encarnado por Errol Flynn) otro “simplicissimus miles”.

Una cita textual, expresa, de Plauto se descubre en una película para nada plautina: *San Francisco* (1936), de W. S. Van Dyke, una película que versa sobre un célebre terremoto que asoló la ciudad del título a principios del siglo XX. No conozco más citas literales de Plauto en otros filmes. En fin, una pobre cosecha, tan escasa como que en *San Francisco* sólo se da la cita en latín (“saepe summa ingenia in occulto latent / A menudo los mayores portentos se ocultan a la vista”, verso 165 de *Captivi*), sin mención alguna a su autor, y sin que parezca pertinente utilizar una referencia en la lengua de la Roma clásica para describir a un personaje, salvo que la cita resulte más trascendente, al definir el terremoto como un

“summum ingenium in occulto”, a lo que parece, frecuente en California.

Tampoco han tenido más éxito cinematográfico Aristófanes, Menandro o Terencio. Aires nítidamente aristofánicos se aprecian en en *La Kermesse Heroica* (*La Kermesse Héroïque*, 1935), de Jacques Feyder, y en otras comedias francesas coetáneas; también en la distanciada ironía que se descubre en algunas películas de Emeric Powell y Michael Pressburger. Pero, Aristófanes está presente, sobre todo, en un “western”, en *The Second Greatest Sex* (1955), de George Marshall, que se basa en *Lysistrata*; también en un filme español, en *Escuela de seductoras* (1968), de León Klimovsky, inspirado en la misma comedia.

La razón de que en líneas generales no existan ecos directos de Plauto en el cine puede estar íntimamente ligada a la confusión que ha generado unos cambios tan rápidos como los que se descubren en la comedia antigua. De hecho, la comedia latina, a efectos de su repercusión “clásica” o para la “clase”, desaparece con Terencio, sin que haya otros “clásicos” provenientes del género. De esta manera, la pervivencia de Plauto y Terencio siempre porta un “sobrepeso” de índole intelectual que, desde luego, parece contradictorio con la ironía rápida, inmediata y directa que precisa la “vis comica”. Plauto y Terencio se conciben como intermediarios en dicha “vis”; de ahí que o se omitan o su mención resulte tan significativa como arriesgada.

Sin embargo, es esta misma situación la que facilita un análisis como el que se presenta aquí. Al no depender la

comedia cinematográfica del teatro plautino, se permite una visión más maleable, más “anecdótica”, en el sentido establecido con anterioridad, de sus parecidos, de sus coincidencias, de su comunidad de intereses y propósitos. Además, ello nos permite romper la cronología tanto

en los “corpora” de Plauto y Wilder como en el orden de la comparación de cada una de las obras del primero con las del segundo.

En definitiva, es la hinchazón de los “caracteres” en la comedia la que provoca, por un lado, su pronto agotamiento y falta de eco posterior; y, por otro, que la comedia termine indagando aproximaciones distintas a dichos “caracteres”. Los gemelos, los dobles, los personajes fuera de lugar, el enredo que

éstos provocan con sus yerros, etcétera, son indicio claro de que la posibilidad de multiplicar los “caracteres” lleva a la comedia a un lugar nuevo, existencial y de identidad, cuyo examen es básico para entender, ya de forma concreta, el teatro de Plauto y el cine de Billy Wilder.

1.6.-Que el problema de la identidad es básico lo corrobora un estudio del profesor Benjamín García Hernández, latinista que ha sugerido en *Descartes y Plauto: La concepción dramática del sistema cartesiano* (Madrid 1997) que Descartes pudo haber derivado su “cogito, ergo sum / pienso, luego existo”, de un personaje plautino, cuyo nombre propio se ha generalizado en las lenguas occidentales como sustantivo común perteneciente al ámbito de la identidad: “Sosias”. Ha sucedido lo mismo con otro personaje de la misma comedia protagonizada por



Sosias, con el que le da título. Me estoy refiriendo a “Anfitrión”. Y es que entre las diversas acepciones de la palabra “anfitrión”, en minúsculas, también se cuenta la de la ocupación de la personalidad, la existencia de una doble personalidad, en un contexto de parasitismo e incluso en un contexto freudiano.

En efecto, el problema de Sosias es el de la esquizofrenia, el de estar de forma inconsciente en dos sitios a la vez, como problema opuesto al del personaje del anciano Euclión en otra obra de Plauto, en *Aulularia*. Dicho anciano es alguien que necesita estar de forma simultánea en dos sitios a la vez y no puede. Ambos personajes, Sosias y Euclión, coinciden en cómo caen en una crisis de identidad que está por encima de la tradicional lectura cómica que ha considerado que en sendas comedias predomina la burla del adulterio en un caso y la burla de la avaricia en el otro.

El prólogo de *Amphitruo*, de Plauto (aunque sólo fuera eso lo que se nos hubiera conservado del autor, convertiría a éste en un clásico de primera línea), constituye una de las cumbres de la literatura universal. El conjunto de la obra también lo es. Las palabras del dios Mercurio que abren la obra son un genial ejemplo sobre cómo abordar los temas de la identidad, de la verosimilitud, de la ficción y del absurdo, entre otros. No se trata solamente de comedia, pues ésta se convierte en tragedia cuando se da entidad (y, por consiguiente, identidad) a lo hipotéticamente inverosímil, cuando los hombres se reconocen como dioses en un mundo de hombres, lo cual provoca la desaparición de los dioses, tan humanos como esclavos y adúlteros. No en vano la palabra “tragicomedia” tiene, al igual que “sosias” y “anfitrión”, su “partida de nacimiento” en esta obra.

Mercurio se presenta simultáneamente como dios y como hombre. Como dios puede chantajear al público con no concederle los parabienes que solicita (sobre todo los relativos al comercio, ámbito de intereses económicos cuya protección le incumbe), si no se guarda silencio durante la representación –aspecto éste perfectamente integrado en la preceptiva retórica antigua y conocido con el nombre de “captatio benevolentiae”–. Como hombre suplica a los espectadores no sólo que se mantengan en silencio, sino que le concedan a la obra el primer premio

en el concurso teatral en que es representada. Como dios, en apariencia, todo lo puede, con lo que podría imponer que se le concediera ese premio que solicita como hombre, pero tampoco es todopoderoso, dado que está allí en funciones de esclavo, vigilando que nada ni nadie interfiera en la noche de pasión que vive su padre, Júpiter (éste ha tomado el aspecto de Anfitrión, un mortal, para pasar la noche con su esposa sin que ella ponga reparos). Pero es que, además, como dios, no puede intervenir en una comedia (los dioses sólo pueden aparecer, de acuerdo con la poética antigua, en las tragedias), de ahí que se presente como hombre y como esclavo.

Lo que los mortales pueden ver es sólo a un dios disfrazado, o sea, actuando en una obra, y a Mercurio parece haberle tocado el papel del esclavo. Y un dios disfrazado es un hombre, desde el momento en que, sea en una tragedia o en una comedia, en el teatro son actores, o sea, hombres, los que pueden revestirse de dioses para encarnar sus papeles. El hombre que es el actor se diviniza al actuar y, una vez que es dios, en la propia obra que nace de la representación dentro de la representación, dicho dios se ve obligado a humanizarse, a convertirse en hombre, haciendo de actor en otra trama: la que permite a Júpiter acostarse con Alcmena, esposa de Anfitrión, creyendo ella que está con su marido, y vigilando el dios Mercurio que el marido no se presente, para lo que ha adoptado el aspecto del esclavo Sosias.

El actor y el dios coinciden en que conocen de antemano el devenir de lo que va a acontecer en la trama, pero también son conscientes de que el premio al que optan, en forma de sacrificios de los hombres (con los que se alimentan los dioses, y, sobre todo, no son olvidados) o en forma de triunfo en el concurso teatral, sólo pueden concederlos los mortales si están engañados sobre su papel. Se hace preciso convertir en dioses a los espectadores, de forma que éstos han de conocer la trama y asistir a los sufrimientos de los personajes como si fueran dioses contemplando el destino de los hombres, regodeándose con sus alegrías y sus sufrimientos, pero también como si los mismos espectadores fueran actores.

Se trata de unas alegrías y sufrimientos que sólo son perceptibles según devienen, no desde el final. De ahí que los espectadores no puedan ser del todo dioses, sino a

medias, engañados y sin ser conscientes de ello (en otras palabras, haciéndoseles creer que la obra aborda una historia determinada (además de conocida), cuando, en realidad, se les lleva por otros derroteros, al margen de la trama; de ahí la trascendencia que estamos otorgando a la “anécdota”). En fin, el engaño del espectador es el ser del teatro y, probablemente, de la vida.

Por otra parte, individualizar a un espectador concreto supone instalarlo en el escenario, convertirlo en personaje. De esta manera, sólo puede preguntarse por el tema de la identidad un personaje, no un espectador; un hombre, no un dios. De hecho, sólo cabe preguntarse por el tema de la identidad desde el absurdo. Así, al “espectador-dios”, al fin y al cabo, sólo le incumbe el aplauso. Con ello se tergiversa todo el papel de Mercurio como dios. Tal cosa sólo es posible en el teatro. De ahí que Mercurio sea un actor haciendo de Mercurio, quien, a su vez, hace de actor representando a Sosias, un esclavo. La condición servil es también importante no sólo porque se humaniza la “identidad”, sino porque en Plauto la capacidad de crear ficciones –o sea, su caracterización como “intrigantes”– se deposita en los esclavos, con lo que el bucle de “identidades” vuelve a dar comienzo.

El juego de identidades –que algunos llaman “meta-teatral” (de teatro dentro del teatro)– en el prólogo de *Amphitruo* es, según se puede apreciar, impresionante. Más aún cuando en el teatro antiguo se utilizan “máscaras”; cuando la palabra con que la lengua latina designa la máscara es “persona”; o cuando, si se examina etimológicamente el término “persona”, resulta que significa “megáfono”, “altavoz”. La “persona” es, por consiguiente, un refuerzo necesario para que pueda ser escuchado, pueda ser tenido en cuenta y pueda existir alguien que no dejaría de ser un “ente” nimio, apenas perceptible, vacío, “sin identidad”.

1.7.-Las presentes reflexiones sobre el prólogo de *Amphitruo* pueden ser útiles para organizar el examen del teatro de Plauto y del cine de Billy Wilder que se propone en adelante. De esta forma, cabe analizar, en primer lugar:

-la constatación de la poca relevancia de la trama o, en otras palabras, el estatismo de los conflictos (limita-

do a la vela que Mercurio hace de una noche de pasión de su padre Júpiter),

-el conocimiento previo que el espectador tiene de los acontecimientos,

-el carácter irreal e inverosímil de dichos acontecimientos,

y, en definitiva,

-la implicación del espectador en el conflicto (aspectos todos que, de una forma u otra, han sido considerados en las palabras del dios Mercurio).

En un segundo lugar:

-la identidad del personaje (cuando Sosias topa con su propio reflejo),

-las personalidades múltiples que se pueden descubrir en dicho personaje,

-la necesidad que tiene el personaje de hacer ficción para tener entidad,

y, en fin,

-su existencia social e individual.

El “índice general” puede servir de esquema para entender, sin más digresiones, el examen que ocupará las próximas páginas.

No es propósito de este ensayo proponer una clasificación de las obras de Plauto, ni una taxonomía temática o de las “anécdotas” que aparecen en sus textos; tampoco en lo relativo al cine de Wilder. Y ello porque se puede decir que todos los aspectos que como “anécdotas” van a ser enumerados aparecen en mayor o menor medida en todas y cada una de las obras y de las películas. De cualquier forma, como se hace preciso organizar las presentes páginas, sí se presenta una distribución de “anécdotas” a partir del criterio de lectura de las obras y de la clave del visionado de las películas. Se trata de “anécdotas” nacidas del prólogo de *Amphitruo* y agrupables en tres tipos: La “casualidad” está presente cuando el regreso de Anfitríon coincide con la noche elegida por Júpiter para pasar la noche con Alcmena; los problemas de “percepción” son los que caracterizan al personaje Sosias, en tanto que la “transformación” es la base del engaño que forjan Mercurio y Júpiter contra los mortales.

De forma esquemática, los criterios son los siguientes:

-“anécdotas” en que predomina la casualidad, el azar,

lo impredecible de los sucesos, el riesgo que se corre, la puesta en tensión al borde de la ruptura social e individual, física y psicológica de los personajes;

-“anécdotas” en que predomina la percepción, el punto de vista, el error, la consideración sobre cómo se dilata o encoge el tiempo, sobre cómo varía el espacio, los sentimientos, su valoración, etcétera;

y, en último lugar,

-“anécdotas” en que predomina la transformación, el disfraz, la máscara, la confusión, el teatro, etcétera.

De esta forma, en cada aspecto objeto de análisis (el estatismo, el conocimiento previo, la identidad, etcétera) se procede a considerar tres comedias de Plauto y tres películas de Billy Wilder, cada una de las cuales responden, respectivamente, al predominio de un tipo de anécdota u otro, con el siguiente orden: “anécdotas sobre la casualidad”, en lo que se refiere a la primera obra de Plauto y película de Wilder tratada en cada apartado; “anécdotas sobre la percepción”, en lo que se refiere a la

segunda obra y la segunda película; y “anécdotas de la transformación”, en lo relativo a la tercera obra y la tercera película consideradas.

El tratamiento, por consiguiente, va a obviar toda referencia cronológica; ya he apuntado las razones. Para distinguir las obras de Plauto de las de Wilder he optado por un criterio discutible, como es el de mantener el título latino en lo que se refiere al teatro y ofrecer el título español en lo que se refiere a las películas. Puede ser un antojo, pero tampoco es que estas páginas abusen a la hora de ofrecer mucha ración de “latín”. Los índices completarán la información sobre los títulos de las comedias y de las películas.

Cualquier lector despierto, en fin, habrá podido descubrir en el prólogo del *Amphitruo* temas cien por cien “wilderianos”. Eso es tanto como decir que habrá podido imaginar las próximas páginas.

2.-DE LA TRAMA A LA IMPLICACIÓN DEL ESPECTADOR

2.1.-La trama y el estatismo del conflicto

Gran parte de los estudios sobre Plauto y algunos de los que atienden a Billy Wilder se caracterizan por conceder un relieve excesivo a las tramas de sus respectivas obras. Ello es debido al interés por descubrir las fuentes de éstas, sobre todo en los casos en que se reconoce que su composición responde a los conceptos de "contaminatio" en el caso del autor latino y de "remake" en el caso del director afincado en Hollywood. La "contaminatio" consiste en copiar una, dos o más tramas (de autores ajenos, pero, en ocasiones, también con interferencias de la producción propia) mediante añadidos, supresiones y combinaciones entre ellas. El resultado es una obra original, aunque sólo sea por lo complicado del procedimiento y a pesar de estar repleta de flecos, confusiones y apriorismos.

El "remake" consiste en la repetición de una trama que ya existe y es reconocida como tal por separado. Es lo que sucede con la adaptación de una obra teatral al cine; pero, sobre todo, se entiende por "remake" la película que repite un filme preexistente, trasladado a otro idioma y cultura adaptando su lenguaje, ambiente o situaciones con el fin de hacerlo más próximo al segundo receptor. También se entiende el procedimiento como adaptación de los medios técnicos de una película; así, se traslada una versión muda a otra sonora, una en blanco y negro repetida en color, una versión con una trama coetánea que se adapta a una contemporaneidad posterior, etcétera. El resultado pone de manifiesto casi siempre la existencia de incoherencias entre las versiones, en demérito, normalmente, de la copia, aunque no siempre es así. Se produ-

cen ampliaciones, reducciones y alteraciones entre la obra primera y el "remake", o sea, una serie de cambios cuya naturaleza agresiva termina afectando a la unidad de la película, a su comprensión y hasta a su pertinencia.

Sucede en las "contaminaciones" efectuadas por Plauto y en los "remakes" rodados por Wilder: sus respectivas producciones, sometidas a un análisis escrupuloso, a duras penas pasan la prueba de los criterios metodológicos y disciplinares de la "lógica". Y no sólo no superan tales pruebas sino que pueden provocar la sensación contraria: la de que el desmadejamiento es deliberado, la descompensación voluntaria y la alteración significativa y, por así decir, diletante, muestra de la presencia de sendos creadores aunque sólo sea por el libre albedrío con que abordan la copia. La conclusión es clara: a Plauto y Wilder no les interesan las tramas; o, dicho de otra manera, éstas son indiferentes a su propósito (de Wilder sólo se conoce una trama "auténtica", la de la película *El héroe solitario* (*The Spirit of St. Louis*, 1957), y, según se verá, en ésta predomina un tratamiento subjetivo, que anula la consideración de "basada en hechos reales").

De casi todas, si no de todas, las comedias de Plauto se han sugerido las fuentes griegas inmediatas, y, si había lugar, las "contaminaciones". En unos casos se trata de meras hipótesis, al haberse documentado títulos griegos parecidos; en otros, las fuentes coetáneas, las alusiones del autor (algo que en Terencio, sucesor de Plauto, se percibe de manera más evidente) y el hallazgo de los pasajes paralelos han demostrado la copia, por no llamarlo plagio.

En lo que se refiere a Wilder, por poner dos ejemplos (o sea, dejando al margen proyectos de guiones y las películas que poseen un correlato teatral o en forma de novela o cuento), son asumidos "remakes" *Primera plana* (*The Front Page*, 1974) y *Aquí un amigo* (*Buddy Buddy*,

1981). En cuanto al primer filme, no sólo existe una exitosa obra teatral, sino una buena película de Lewis Milestone, *Un gran reportaje* (*The Front Page*, 1931), y otra magnífica de Howard Hawks, *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), sino que incluso ha llegado a generar un nuevo "remake", *Interferencias* (*Switching Channels*, 1988), de Ted Kotcheff—existe otro "remake" de una película de Wilder: en los años noventa se ha hecho una segunda versión, firmada por Sidney Pollack, de *Sabrina* (1995)—. En cuanto a *Aquí un amigo*, ésta se inspira en una comedia francesa: *El embrollón* (*L'Emmerdeur*, 1973), de Edouard Molinaro, con guión de Francis Veber. No es mi propósito detenerme a considerar las diferencias y aportaciones de Wilder frente a las versiones originarias abundando en datos de sobras conocidos, como cambiar la pareja heterosexual de *Un gran reportaje* y *Luna nueva* por dos hombres en *Primera plana*—cuando son también dos varones los protagonistas en *The Front Page*, la obra teatral originaria, de Ben Hecht y Charles MacArthur—. Baste con decir que son películas diferentes. En cuanto a *Aquí un amigo*, no vale el excesivo desprecio con que fue tratada por parte de la crítica, oponiéndola al original cinematográfico y conformándose con una interpretación demasiado rápida de la que es la última película del director. Es lo que sucede cuando se sobrevalora la trama siendo ésta lo de menos.

Pero es que, además, las situaciones importan más que los conflictos abordados en la trama. En Plauto se trata de una realidad fruto de las limitaciones físicas y técnicas del teatro antiguo, de forma que el conflicto ha de darse por

planteado para proceder a ser examinado desde diversas situaciones, lo que provoca la rigidez de la acción, su estatismo. Así, sólo se dan dos posibilidades: o llegar o partir, o venir del puerto o dirigirse al foro y a la inversa venir del foro y dirigirse al puerto, y todo ello frente al exterior de una casa, o sea, a izquierda o derecha del escenario. La expresión "hacer mutis por el foro" procede de una salida de escena, por uno de los laterales; y es sinónimo de quitarse de en medio, pues no cabe otra posibilidad.

En cuanto a Wilder, el estatismo que se desprende de sus películas es fruto más de un planteamiento abstracto, sobre la espera, sobre las expectativas, que de la ausencia de acción; los personajes aguardan a que algo suceda, a que algo acaezca y se desvele. Bien es verdad que, en ocasiones, el planteamiento de Wilder hace descansar la espe-

ra y las expectativas en el espectador, ni siquiera en los personajes principales. El recurso también se encuentra en Plauto, pues, ante la imposibilidad de mover la maquinaria teatral y ante la obligada unidad de acción, espacio y tiempo, las comedias trascienden los asuntos cotidianos de las tramas, para interpelar directamente al público.

Por lo demás, las tramas no son políticas (el desencanto político se arrastra en la comedia grecolatina desde la producción más tardía de Aristófanes, y, por

supuesto, es generalizado en la "comedia nueva"). Es cierto que hay un sentido político en las comedias, pero éste pertenece a la "anécdota": la lucha del individuo consigo mismo como trasunto de la lucha por no dejarse engullir por su entorno. Se trata de un aspecto de abordado brevemente en el capítulo de conclusiones.



La trama, en fin, no sólo no favorece la singularidad de los personajes, sino que refuerza más que sean vistos como estereotipos. Esta es la razón por la que éstos se revelan reiterativos, cortados por un evidente molde cínico, pues existen a pesar de sí mismos o, en otras palabras, a pesar de la trama.

De acuerdo con estas reflexiones, el conflicto surge aparte de la trama y sin que los personajes sean conscientes de hallarse ante el acontecimiento básico que les define. Lo anterior al conflicto se vuelve anodino desde el punto de vista del personaje; lo posterior, cínico. El momento es puntual, una mera toma de conciencia, que explica el carácter estático de los conflictos en sendos creadores.

2.1.1.-La trama y el estatismo del conflicto en Plauto.

2.1.1.1.-La comedia *Rudens* aborda el tema de la virtud; también el de la casualidad de que la virtud resulte victoriosa, imponiéndose solamente por azar (comprendiéndose éste en la categoría de las "anécdotas"). El azar es encarnado por una tempestad impredecible, pero útil para que los personajes de la obra puedan entrar en contacto. La trama, por consiguiente, se reduce a una llegada inesperada, la de unas chicas vendidas injustamente, pues no son esclavas, y en un barco que, nada más partir, ha retornado hecho trizas por causa de un temporal (momento del inicio del conflicto y prueba de su estatismo, resuelto en diversas situaciones). En el conflicto interviene un "lenón" o proxeneta (una figura de amplia presencia en las comedias

plautinas, razón por la que conviene percibir correctamente su sentido), alguien que negocia con chicas a su servicio y las prostituye. Sin embargo, el tema de la prostitución no

posee el carácter morboso y el dramatismo social asociado habitualmente a éste. Basta con mencionar el título de una película de Wilder para entenderlo: *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, 1963).

En este contexto, la obra recoge el juicio sobre a quién pertenecen las muchachas naufragadas, si al "lenón" o al Templo de Venus

al que ambas se habían acogido tras el hundimiento del barco. El juez circunstancial no sabe que es, en realidad, el padre de las dos muchachas, en cuya búsqueda ha pasado años, sin reconocerlas precisamente cuando parece estar a punto de renunciar a encontrarlas; no en vano vive imposibilitado en una humilde cabaña, en la misma orilla donde terminan los restos del naufragio.

Si se puede hablar de comedia es gracias a la resolución del conflicto: entre los restos del barco aparece un cofrecillo, que reclama para sí el ambicioso "lenón"; éste exagera su contenido, aunque, para su sorpresa, es el mismo juez quien identifica, gracias a las bagatelas contenidas en el cofre, a las auténticas propietarias, a sus hijas. Se trata de una obra de casualidades; de no haberse producido éstas, el juicio salomónico hubiera resultado complicado a la hora de optar entre la legitimidad de la propiedad y la de la religión. Es en el padre donde parecen converger lo legal y lo piadoso, única forma de mantener un control, aunque ficticio, sobre el azar.



De hecho, desde los inicios de la obra se produce un distanciamiento evidente entre trama y conflicto. El prólogo está puesto en boca de las estrellas del firmamento, que todo lo ven, con lo cual se diluye la trama en un mundo de situaciones e intereses simultáneos aunque dispares, percibidos desde el cielo. Ni siquiera merece ser descrita la tempestad; basta con compararla con una obra de teatro, con un tópico sobre las desafortunadas descripciones que hace en sus textos el trágico Eurípides, un escritor griego. Su mención confirma el carácter tragicómico de la obra, a la manera de *Amphitruo*: la disputa entre dos padres, un "lenón" y un juez. Y es que, de no haber reconocido a las muchachas, el juez habría actuado como "lenón", vendiéndolas, con lo que un mismo personaje posee dos lados, siendo solamente el azar el que resuelve el conflicto, con la desazón que ello produce en la vertiente trágica de la historia.

2.1.1.2.-Se podría decir que *Stichus* es una comedia que carece de trama. La obra se limita a mostrar a personajes, los cuales, a su vez, aparecen viviendo situaciones de toda índole, caracterizadas todas ellas por las paradojas, por el choque derivado entre lo que se dice o hace y lo que se quiere o se puede decir o hacer. Así, por ejemplo, el hambre es descrita como una variante del embarazo. Por poner un segundo ejemplo: se presenta a un mensajero no corriendo, sino esperando a que el destinatario del correo se aproxime a él. Ambas situaciones, la del hambre y la del mensajero, son en la obra coincidentes: en las esposas que aguardan el retorno de sus maridos, en vez de correr hacia ellos, a por su sustento; y, cómo no, en los esclavos. El personaje que da título a la obra es un esclavo que, aprovechando la ausencia de su amo, uno de los maridos de viaje, "pide el día libre"; el esclavo, al mismo tiempo, se mofa de la pobreza que, entre tanto, sufre su ama. La petición del día libre es hiperbólica en la sociedad antigua, una exageración imposible e improbable, salvo en una mascarada donde impera la máxima quevedesca de "hace mucho el dinero".

Un fin de fiesta cierra la obra. Según se aprecia, el conflicto radica en cómo se percibe la realidad, pero no a la manera de Menandro, sino a la inversa, alterándose el tipo, el carácter (tal es, en definitiva, la "anécdota"): mujeres que no se comportan como esposas; esclavos que tampoco lo hacen, pues ni siquiera lo hacen los ancianos;

maridos que, en fin, no serían tales por encontrarse ausentes. Llama la atención la figura de los ancianos; éstos viven aventuras sexuales que relatan como si hubieran sucedido en un tiempo pasado. La paradoja provoca que la tradicional lascivia de los viejos verdes sea oportunista: asentada en vivencias ya pasadas, no parece peligrosa, aun siéndolo (no en vano las comedias de Plauto están repletas de ancianos que buscan una amante, lo cual provoca un riesgo, pues pone en crisis la sociedad cuando chocan con los intereses de los jóvenes).

2.1.1.3.-En *Truculentus* el amante de una cortesana se convierte en su consejero, mientras asiste a cómo un esclavo gruñón, caracterizado por sus diatribas contra el sexo pagado, pasa a ser el amante de una criada de la cortesana. Se trata del esclavo de un campesino transformado así en doblemente esclavo: siervo de un campesino y de sus amores, tan denostados antes, con una criada (se trata de una hipérbole). Desde el distanciamiento de su nueva identidad, el protagonista, el antiguo amante, asiste a cómo era él mismo en tiempos engañado, y se divierte con los tejemanejes con los que la prostituta enreda a los demás. De alguna manera, haber sido estafado le hace descubrir un lado oculto de su personalidad, la cual aparece de esta manera transformada (siendo dicha transformación la "anécdota" de *Truculentus*). La nueva personalidad surge tanto por las circunstancias del personaje (la prostituta no le acepta sin dinero) como por el ejemplo que le da el esclavo que accede a los favores sexuales contra los que tanto había renegado.

El esclavo cascarrabias será, al final, el seducido, en tanto que los otros pretendientes de la prostituta, caso del militar bravucón y del campesino ingenuo, siguen siendo engañados sin ser conscientes de ello (o sea, no cambian). No hay, por consiguiente, trama, sino transformación ante el espectáculo cotidiano en que consiste la vida de la hetaira.

2.1.2.-La trama y el estatismo del conflicto en Wilder.

2.1.2.1-*Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1958) se centra, al igual que *Rudens*, comedia de Plauto, en un juicio. Sin embargo, de ser éste el elemento paragonable en el teatro de uno y el cine de otro se estaría concediendo demasiado relieve a la trama, a lo externo,

cuando el propósito puede ser distinto, si bien centrado, al igual que en la mencionada comedia de Plauto, en una “anécdota del azar o de la casualidad”. En efecto, una de las mayores bromas que se atribuyen a la afilada ironía de Billy Wilder se da en el aviso que abre la película, relativo a que los espectadores no comuniquen su final a quienes no la hayan visto. El recurso implica al espectador en la película, a la manera del prólogo de *Amphitruo*, y es también prueba de la poca relevancia del juicio como trama.

Y es que enfocar tanto la película desde su final parece despistar sobre el auténtico género de un filme que, en apariencia, trata sobre un asesinato premeditado, inscribiéndose la película en el llamado “género negro”; pero en el que subyace unas preguntas distintas a la de quién es el asesino: la de hasta qué punto una persona puede estar yendo contra sí misma; también la de hasta qué punto las actuaciones de los personajes están guiadas por la casualidad más que por la verdad, en el caso de aceptarse que una persona inocente se autoinculpe.

En mi opinión, es precisamente la respuesta a sendas preguntas la que, aparte de cómo se adapta un original de Agatha Christie, permite distinguir las propuestas de Wilder frente a las de un Alfred Hitchcock que tan presente, en principio y para parte de la crítica, estaría en *Testigo de cargo*. Así, frente a las producciones del director británico, la película de Wilder no deja de tener un evidente lado cómico (tragicómico si se quiere), donde se muestra a hombres con ideas preconcebidas sobre las mujeres y poniéndose en sus manos, en tanto éstas se limitan a dar cumplimiento a lo que los varones piensan de ellas. Es el caso del abogado protagonista, convaleciente en manos de una enfermera sobreprotectora, como si ésta fuese en realidad la esposa que el personaje no tiene. O el caso del acusado del asesinato de una viuda millonaria, defendido por el abogado. El acusado es bígamo; la víctima le lega su dinero. La esposa auténtica, que no es británica, sino centroeuropea, se inculpa del asesinato, de forma en apariencia filantrópica, como sucedía con la atroz enfermera del abogado. En Hitchcock no se hubiera planteado así, con estos indicios.

En Wilder es la casualidad la que se impone ante la lógica. La casualidad de un abogado maduro, cínico y diletante, en manos de una enfermera atroz; un abogado

que se siente, además, atraído por una mujer de pasado turbio, que vive en un mundo de documentos falsos y se inculpa de un asesinato que no ha cometido. Es el azar el que delata al marido, aunque sea a costa de la culpabilidad, ahora definitiva, de la protagonista, convertida en la asesina que tanto atraía al abogado, convertida en el carácter asesino que ya había retratado éste en la defensa del marido hecha ante los tribunales.

En fin, la casualidad devuelve a la verdad su condición de verdad, tras haberse jugado con ella a lo largo de toda la historia como si de un “falso testimonio” se tratara. El equívoco demuestra con nitidez que se está ante un conflicto, más que ante una trama, pues es el azar el que lo resuelve, aunque sea a costa de darle cumplimiento. De esta manera, el hombre y la mujer están vistos como potenciales maridos y esposas y como potenciales asesinos, que es lo que les identifica. De cualquier forma, ante enfermeras como las que cuidan al personaje encarnado por Charles Laughton, tanto da matarlas como morirse, lo cual no deja de ser toda una lectura tragicómica.

2.1.2.2.-En *El héroe solitario* (*The Spirit of St. Louis*, 1957) la trama puede ser tan poco relevante como que consiste en poner en imágenes un vuelo bastante anodino, presentado como gesta histórica con final feliz. El recurso habitual del cine al respecto habría sido poner a prueba al aviador para resaltar su hazaña; Wilder hace otra cosa: convierte al personaje en un personaje cotidiano, tan cotidiano como que lo importante no es la trama sino las sensaciones más alejadas de la trama, o las aplicables a cualquier situación, sea íntima o de cara a la galería. La paradoja está ya en el título español, en el que se casa el sustantivo “héroe” con el adjetivo “solitario”. ¿Qué le sucede al héroe al margen de la trama? Que no puede dormir cuando desea hacerlo o que se duerme cuando ha de estar atento; que se percibe a sí mismo como una mosca porque es despertado en pleno vuelo por una mosca en su cabina de piloto, sobre un océano donde él mismo es tan insignificante como una mosca, convertida ésta en agradable compañera.

La ironía de la película en su conjunto radica en cómo el viaje iniciático es distinto del sugerido por la gesta histórica: el aviador, preocupado por la tecnología y el récord

de vuelo transatlántico, viaja a la modestia humana. Es aclamado en París (y, al final de la película, en los mismos Estados Unidos), como si de una estrella se tratase, tras haber conquistado las distancias, distancias que él ha aprendido a relativizar desde el momento en que ha estado perdido y sólo él lo sabe. Y lo ha aprendido desde el cielo, viendo lo fugaz e inasible que son las ciudades reconocidas en el mapa, que pronto quedan atrás, bastándole el reconocimiento cuando creía estar haciendo algo más, cuando creía conquistar un territorio que no existe.

En la película, aparte de que se considere como un producto extraño en la filmografía del director, un mero encargo, se ofrecen detalles significativos sobre cómo un vuelo (y no hay más trama) lleva aparejados problemas de identidad, según sea percibido uno en su interior (se haya descubierto a sí mismo), o sea percibido por la multitud que aclama una gesta que, con el avance de la aviación, pronto quedará solamente en una fecha o un dato. El mismo personaje no hace sino dedicarse a recordar la historia de los pioneros de la aviación, algo ya pasado: el correo aéreo, las acrobacias, los primeros usos militares; además de recordar cómo fue el proceso de fabricación del avión que, en el momento de los recuerdos, le acoge.

La expresión de unos recuerdos y de unas sensaciones íntimas es lo que impide que haya una trama propiamente dicha, presentándose el filme como un viaje a la percepción, no a la conquista de distancias.

2.1.2.3.- *¿Qué pasó entre mi padre y tu madre?* (*Avanti*, 1972) se abre con un entremés mudo, previo a los títulos de crédito; éste se desarrolla dentro de un avión en vuelo, donde un viajero vestido de rojo y a cuadros se dirige a los servicios con su compañero de asiento para reaparecer ambos acto seguido con los trajes cambiados. La transformación se produce sin mediar palabra alguna, y, aparte de funcionar como forma de implicar al espectador en las trampas que propone la película (algo habitual en Wilder), es indicio de cómo la transformación es indiferente a la trama –en un guiño, por lo demás, muy de Lubitsch, en el filme *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1934), pero de forma más radical, por cuanto los personajes no sólo son dos varones, sino que acaban de conocerse—. Claro que el indicio se vuelve aún más macabro

cuando el espectador averigua que el hombre que ha cambiado su traje está de luto, en viaje para recuperar el cadáver de su padre, muerto en accidente de tráfico en Italia.

En apariencia, el resto de la comedia se convierte en una chispeante trama de enredo, en la que interviene una mujer, hija de la mujer que acompañaba al padre del protagonista en el coche en el momento del accidente y también fallecida. Pero el conflicto es otro; el conflicto se plantea en el tríptico de anécdotas ya señaladas, relativas a la casualidad, la percepción y la transformación. Así, es casual que mientras el padre tiene un único hijo lo mismo suceda con la mujer fallecida, con una sola hija. Es un problema de percepción cómo el severo padre y duro hombre de negocios reaparece tras su muerte a la luz de una personalidad nueva, reflejada ésta en la multitud de personas que tenían contacto con él en Italia: empleados de hotel, taxistas, políticos del lugar, mafiosos de poca monta, etcétera. En fin, la transformación de un funeral en una luna de miel no deja de ocultar la ocupación “anfiteatral” de las figuras de los fallecidos por parte de sus hijos. Resulta curioso a este respecto cómo la transformación tarda en nacer, y que su “parto” derive de la maraña y la lentitud burocráticas: es la expatriación de los cadáveres lo que permite que los hijos puedan entrar en contacto amoroso.

El tema de la doble personalidad está también presente: la personalidad secreta, vitalista y abierta se deja para una semana de vacaciones al año, donde ni el adulterio puede recibir tal nombre. Durante el resto del año, ensimismados en sus negocios, los personajes viven de los ensueños de una semana. Pero, al oponerse vacaciones y negocios de forma tan radical, no deja de haber burla en cuál es el auténtico carácter de los personajes. Wilder, por descontado, no podía dejar pasar la ocasión para aseverar mordazmente que “un cliente es reemplazable; una camarera, no”. Y es que, al fin y al cabo, son los cadáveres los que quedan en Italia, juntos en la muerte, a la manera de dos italianos universales nacidos en Inglaterra: de Romeo y Julieta, cuya historia parecen condenados a revivir los hijos, sabedores de que el juego está, precisamente, en que hay una válvula de escape secreta. El título español puede ser discutible o hasta afortunado; el título original, *Avanti* (tan expresivo como no necesita-

do de traducción), no deja de resultar más irónico en el contexto de las presentes reflexiones.

En definitiva, si hubiera que elegir una expresión para sintetizar las propuestas de Plauto y de Billy Wilder al respecto del estatismo del conflicto dicha expresión sería la de “una llegada”. La “llegada” (no una partida, desplazamiento de índole más épica) adquiere diversos tonos: un tono azaroso en *Rudens*, un tono de espera divertida y diletante en *Stichus* y un tono amoroso en *Truculentus*. Se trata, por lo demás, de tonos recogidos en anécdotas que dan perfecto cumplimiento de la casualidad, la percepción y la transformación. Sucede lo mismo en Wilder. *Testigo de cargo* ofrece un tono azaroso, no tanto sobre el desarrollo de un juicio, cuanto sobre su conclusión, presentándose el juicio propiamente dicho como el destino de unos acontecimientos previos, cuyo misterio se resuelve solamente por casualidad, por el “factor humano” que diría Graham Greene. Diletante es la espera del aviador que protagoniza *El héroe solitario*; pues, en efecto, importa llegar a París, aunque París sólo sea un problema de percepción, un topónimo, por mucho que les quede París a los protagonistas de *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz. Llegar a Italia para transformar el carácter gracias a una imprevista vivencia amorosa por más que la trama sea macabra (la recuperación de unos cadáveres) constituye un perfecto resumen de *¿Qué pasó entre mi padre y tu madre?*

2.2.-La inverosimilitud y la necesidad de una segunda lectura

En apariencia lo cotidiano y la comedia van unidos. Pero eso es sólo en apariencia. Al igual que, en general, el chiste precisa de una coda sorprendente, de un giro imprevisto, de un choque entre lo lógico y lo inesperado, se puede decir que la comedia funciona de forma semejante. Lo llamativo del caso en las comedias de Plauto y de Billy Wilder es que el choque no se produce al final, sino en la apertura de las obras. De ello se desprende una ruptura de la cotidianidad, una transgresión que deriva hacia lo inverosímil.

Por más que las tramas puedan parecer más o menos próximas, el conflicto existente resulta improbable, si no directamente forzado y apriorístico. De esta manera, de

mantenerse el principio de que la trama es cotidiana, dicha cotidianidad se vuelve extravagante, inverosímil, es decir, sólo apta para personajes anormales y en entornos igualmente anormales. A este respecto, el cierre de las comedias únicamente sirve para reconstruir cierta apariencia de vida normal, sin que quepa otra moraleja que la derivada de la vuelta a la normalidad, con lo cual el sentido de la comedia queda en entredicho, presentado como una llama que se consume poco a poco, condenada a apagarse. Sin embargo, no es eso lo que se desprende de las comedias de Plauto y Wilder.

Todo lo contrario. Y es que el conflicto inicial, inverosímil, nada tiene que ver con el conflicto que se resuelve al final, es decir, con la “anécdota”. Ello pone de manifiesto no sólo que la trama es secundaria, sino que, en realidad, existe una segunda lectura, una lectura latente, de la que la trama, sea cotidiana o inverosímil, mejor o peor estructurada o resuelta, es un mero cauce de expresión, una forma de adquirir fisicidad o existencia.

2.2.1.-La inverosimilitud y la necesidad de una segunda lectura en Plauto.

2.2.1.1.-En la cultura occidental no es ya posible una lectura neutra de la comedia *Miles gloriosus*. Y es que la historia de la cultura ha convertido al personaje del soldado bravucón en sinónimo de “inverosimilitud”. Se trata de una inverosimilitud que adopta la forma de la exageración, de la fanfarronería, de la hipérbole, no sólo en lo bélico, sino también, e íntimamente asociado a lo bélico, en lo sexual, según se puede leer en la comedia. De ahí que, en principio, identificar inverosimilitud con *Miles gloriosus* pueda resultar redundante. Sin embargo, una lectura más detallada de la obra plautina muestra la existencia de una segunda “inverosimilitud”, que es paradójica, pues no nace de lo que sugiere el tópico al respecto de la bravuconería del protagonista, sino de un exceso de “verosimilitud”.

En efecto, el recurso a una trama apriorística, rebuscada y forzada se hace factible únicamente dentro de lo que se dice (o sea, a partir de la ya citada concepción estática de las tramas en Plauto), aunque lo que se vea en escena sea distinto. Se trata de una forma no sólo de implicar al espectador a la hora de aceptar enredos inverosímiles, sino de servir de cauce para una segunda lectura, para

una lectura diferente. Esa otra lectura sí es, incluso desde una clave etimológica, “evidente”, es decir, nacida de la vista. De ahí que *Miles gloriosus* posea una clave distinta a la de la fanfarronería: la comedia no consiste tanto en la exageración de las gestas militares y amorosas del personaje cuanto en la necesidad, en la obligación, que éste tiene, por dos veces para más inri, de renegar de que ha visto lo que ha visto (metáfora del hecho teatral, por otra parte; en otras palabras: la comedia se revela “anfitriónica”). Que se imponga lo virtual sobre lo real es lo que confiere vigencia a la obra en el presente.

Miles gloriosus presenta a una única muchacha que ha de parecer dos: la amante del militar y una hermana gemela. La falsa hermana es invención del esclavo de turno para ocultar al militar que la joven tiene un amante, o sea, que ésta es infiel al soldado. Esta es la razón por la que la muchacha ha de cruzar continuamente la medianera de las casas y los tejados para aparecer en dos estancias diferentes. La trampa ideada por el esclavo exige también hacer entender al militar que la esposa del anciano dueño de una de las casas está enamorada de él, tratándose, en realidad, de una cortesana contratada al efecto. Ésta sí que, de por sí, sería adúltera cuando está con el militar, aunque el hecho de presentarse como mujer casada con un anciano provoca que la cortesana sea, simultáneamente, casada (aun tratándose de una falsa esposa) y soltera (no sólo por ser cortesana, sino porque el anciano no podría mantener relaciones sexuales con ella debido a los achaques de sus muchos años). De considerarse la soltería de la mujer, no estaría ésta cometiendo adulterio; tampoco estaría el militar con una adúltera, a pesar de que se autoinculpe al final de la comedia, sin ver que es víctima de un engaño que busca ocultar la infidelidad de la joven. La situación se hace corresponder con la idea del cuerpo y de su sombra, pero de forma irónica, pues el militar ve la sombra de la muchacha cruzar los tejados y ha de renunciar a que ha visto lo que ha visto; en igual medida, ha de reconocer que es infiel cuando no lo es.

El apriorismo de los equívocos, sin embargo, es asumible para el espectador, dado que conoce de antemano una situación previa, que afecta al esclavo que trama las sucesivas estafas. Dicho esclavo ha entrado al servicio del militar tras ser prendido por azar durante una travesía

marítima, habiendo sido con anterioridad esclavo del amante de la muchacha. Por consiguiente, el esclavo posee una doble perspectiva de las cosas, los puntos de vista del joven y los del soldado. De hecho, de no tenerse en cuenta este carácter doble del esclavo fabulador no sería coherente el inverosímil juego de evidencias que se van negando paulatinamente a lo largo de la comedia.

2.2.1.2.-En *Poenulus* se aborda la “anécdota” de la inestabilidad de los sentimientos. La comedia se abre con unas escenas significativas: un joven tan pronto halaga a su esclavo como se dedica a golpearlo. Se trata de una contradicción también amorosa, equivalente a la de “odi et amo / siento a la vez odio y amor” del poeta latino Catulo; pero la paradoja se muestra en *Poenulus* de forma más física, pues es el esclavo el trasunto de los desvelos amorosos del joven que tan pronto rechaza a su amada como la ensalza. El problema de percepción es evidente; más cuando éste adquiere una forma cotidiana: dos personas van hablando y, mientras uno se detiene pensativo y ensimismado, el otro sigue hablando solo, no sin que nadie le escuche, pues, en realidad, su compañero de charla no le había prestado atención en ningún momento. Al igual que se ha podido apreciar en la comedia *Stichus*, *Poenulus* propone un significativo ejemplo de percepción distorsionada: los pasos de quienes tienen como encargo hacer averiguaciones sobre una muchacha amada se hacen tan lentos que se ven imposibilitados de seguir al raudo joven protagonista, preso de amores, que quiere tener a la chica cuanto antes.

Es imposible mostrar en escena la rapidez y la lentitud de forma simultánea, salvo si se recurre a la mímica. El recurso mímico es, por definición, inverosímil, forzado. La confusión de sentimientos entre el odio y el amor es equivalente, y sólo mediante una actuación exagerada es posible mostrar la tristeza de un gesto, en tanto la voz lo traiciona con un tono jovial, sin que prevalezcan ni gesto ni voz. En este sentido, no es casual que en *Poenulus*, desde el prólogo y en el acto central, se hable del teatro, a pesar de que la trama y el conflicto, en principio, no tengan nada que ver con el hecho teatral. Sucede algo parecido en una película de Billy Wilder, en el prólogo de *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955), donde se hace una burla de la fundación de Nueva York a partir de

la parodia de cómo los varones han actuado en esa ciudad desde siempre como “rodríguez”; el repaso histórico que corrobora tal afirmación es propio de un guiñol; en idéntica medida, los “rodríguez” no pueden sino ser actores de una representación que, en realidad, se les escapa de las manos.

En este contexto no es de extrañar que la trama aborde dos hilos, dispares aunque convergentes: por un lado, un joven rico (por herencia, si bien sus orígenes son extranjeros, se encuentran en Cartago, de donde fue raptado de niño), que se enamora de una de sus vecinas; y, por otro lado, dos chicas jóvenes (también raptadas de niñas y de origen cartaginés, que son, además, primas y vecinas del joven). Éstas, en manos de un “lenón”, están siendo buscadas infructuosamente por su padre.

Como en la comedia *Rudens*, habrá un juicio, aquí más bien una parodia de juicio. Y es que, con el fin de dar una lección al proxeneta, el padre de las chicas es presentado como el auténtico padre de las chicas que es pero dentro de una representación, de manera indirecta. El padre se convierte así en ejemplo de cómo es imposible trasladar los sentimientos a las palabras; de cómo es imposible la traducción (siendo ésta la “anécdota”). También se convierte en ejemplo teatral, en ejemplo de que tras el teatro hay una verdad que se está manifestando al tiempo que no se quiere ver o que se ignora (tal como se ha considerado en líneas anteriores a propósito de *Miles gloriosus*). La tradición ha legado una escena de sobras conocida, una escena de corte fabulesco o, según otra palabra empleada en líneas previas, “guignolesco”, con unos personajes traduciendo sus gestos libremente, donde uno habla de una cosa y otro entiende otra, pero donde lo que importa, después de todo, es la posibilidad de estar en contacto. Es sólo a través de ese contacto, a veces tan azaroso como el presentado en *Rudens*, desde donde es posible resolver el conflicto.

2.2.1.3.-La presencia de extranjeros como protagonistas de las comedias vista ya en *Poenulus* se refuerza en la comedia *Persa*; ello es importante. En otro orden de cosas, al igual que sucede con los esclavos en *Stichus*, en *Persa* los forasteros y los sirvientes se comportan al margen de sus respectivos roles sociales, algo que también explica lo

arriesgado de sus actuaciones. Su plan es original: inventar un secreto, aprovechando que todas las personas lo tienen. Pero su objetivo es otro.

Que un padre venda a su hija se ha visto en la comedia *Rudens* como fruto del azar (habrá ocasión de considerar con más detenimiento este motivo temático en *Captivi*, como manifestación de la crueldad de la guerra); en *Persa* la situación que se da resulta más inverosímil por cuanto el padre es consciente de que se trata de su hija, y si ésta es puesta en la tesitura de una venta es a costa de un riesgo deliberado, no azaroso. En este contexto, aunque el fin sea loable, la asunción del riesgo de perder a la joven resulta a todas luces desproporcionada en la propuesta de Plauto. Pero hay una segunda clave o, por así decir, el secreto radica en una lectura distinta: la del comercio. Haciendo un juego de palabras, es como si dijéramos que la base del comercio está en mantener en secreto el auténtico valor de algo, siendo las inversiones, a este respecto, riesgos comerciales. La supuesta venta de la joven por parte del padre se entiende como forma de inversión económica. Solamente si se tiene en cuenta el entorno de esclavos y extranjeros en que en *Persa* se propone el ejemplo de un padre que vende a su hija sin querer, en realidad, venderla (siendo éste, precisamente, su secreto, un secreto comercial), se hace aceptable el riesgo.

La transformación del padre en “lenón” para estafar a un “lenón” es todo un síntoma que describe el comercio: un oficio de esclavos entre esclavos; o, si se quiere, también un oficio eminentemente teatral. De ahí que sirva para dar entidad a algo de naturaleza inverosímil, como es la venta de unos hijos, al tiempo que sirve de cauce para mostrar la transformación de quien así actúa.

2.2.2.-La inverosimilitud y la necesidad de una segunda lectura en Wilder.

2.2.2.1.-Hay una película en la que Billy Wilder ve un asesino tras un lechero, tras un cartero, tras la persona que sale de unos servicios públicos y los ha dejado hecho un asco con sus vómitos, o tras el inquilino de la habitación contigua, en un hotel: *Aquí un amigo* (*Buddy Buddy*, 1981). El filme presenta de forma irónica a un criminal de profesión concebido como alguien cotidiano, tan normal que se preocupa, contrariamente a su oficio, por evitar el sui-

cidio de quien ya no tiene otra cosa que hacer en la vida si no es suicidarse. O sea, se trata de la idea del asesino como socorrista, en parecida línea a la de la enfermera de *Testigo de cargo*, aunque en sentido contrario. Solamente la casualidad dicta el encuentro entre el asesino y el suicida, un encuentro inverosímil, azaroso.

Aquí un amigo muestra cómo la torpeza del suicida se convierte en contagiosa, convirtiendo al asesino en un ser patoso, por sí mismo o por las circunstancias, incapaz de ayudar a morir a quien quiere hacerlo. En primer lugar, el criminal ha de alejar al suicida del hotel donde lo ha conocido, donde tiene encomendada la realización de un crimen. A continuación, convertirlo, aunque sea de forma inconsciente y como única forma de redimirlo de sus anhelos suicidas, en asesino. Será el suicida el que cumpla el encargo que tiene encomendado el asesino a sueldo. Es más, es únicamente de esta manera como se librerá de los complejos sexuales que le han provocado los deseos de morir.

Que el suicida es un asesino en potencia se ve confirmado en la figura de la víctima, un testigo cuya declaración ha de ser tomada en un juicio, un arrepentido al que la policía disfraza de agente para evitar que sea tiroteado a la entrada del tribunal. Sin embargo, un disparo accidental del suicida mata a un policía que es, en realidad, el testigo disfrazado. Al asesino profesional no le queda sino disfrazarse de cura católico –única forma de encontrar aparcamiento, por otra parte, según la afilada ironía de Wilder– para dar la extremaunción al que cree policía y descubrir que, a pesar de todo, se ha cumplido su misión.

El suicida ahora es también un perseguido y ha de salvar su vida. Lo curioso es que ahora se acepta como tal, como se acepta a sí mismo el profesional que ha fallado sin fallar. El asesino, retirado en una isla tropical, teniendo como fondo un volcán en el que se hacen sacrificios humanos (uno nunca deja de ser del todo lo que ha sido, o, por decirlo de algún modo, quiere seguir siendo testigo de una forma de ser que le incumbió en el pasado), se siente obligado a acoger al suicida, ahora todo un profesional, pues ha hecho volar por los aires la clínica sexológica donde había sido iniciada su ex-esposa en una secta.

Aquí un amigo es la última película de Billy Wilder; su filme testamento, pudiendo verse como una declaración sobre sí mismo, sobre cómo ha estado a lo largo de su vida

y de sus filmes acompañando a alguien para, tras hacerse a un lado, seguir contemplando lo que ha sido, su doble, su otro yo. Y ha sido: un asesino filantrópico, un criminal por amor al arte, un homicida benefactor de la humanidad, alguien que mata a otros por no matarse a sí mismo o como única forma de matarse a sí mismo poco a poco. Se trata, obvio es decirlo, de una apreciación irónica, aunque las paradojas que se desprenden de ésta sirven para definir al creador y sus creaciones.

2.2.2.2.-La inverosimilitud es absoluta en una película como *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), donde narrador y protagonista de la historia coinciden en el personaje, un cadáver que flota en una piscina. Este comienzo convierte la película en un bucle: historia de un guionista que, en calidad de narrador, quiere vampirizar a una antigua estrella de cine y termina siendo, como protagonista de la historia, como personaje, vampirizado por ella, una diva loca. Utilizo de manera consciente el verbo “vampirizar”, por las reminiscencias draculinas que se aprecian en el relato –a partir de la novela o las películas de Drácula; o de la película por antonomasia, la de Tod Browning (*Drácula*, 1931)–.

Es un problema de percepción. La actriz permanece ajena no sólo a su edad, sino al tiempo del cine. De esta forma, los guiones que quiere inspirar son totalmente ajenos a la realidad del cine coetáneo. Es el “tiempo del cine” lo que explica la presencia de directores, de Von Stroheim (presentado como un mayordomo, devoto de la locura de la estrella, aunque sólo sea por haber contribuido a cimentarla) y de Cecil B. De Mille (aunque la cita que hace Wilder no deja de ser irónica, al referirse a sus películas “colosalistas”). El tiempo normal se muestra en personas inmutables respecto al tiempo cinematográfico: guardias de seguridad de las puertas de los estudios y electricistas, tratándose de personas que, además, no olvidan; no han olvidado a la estrella que quiere volver.

La combinación de dos tiempos permite la propuesta de una lectura diferente. En efecto, el guionista no sale de la trama debido a que la percepción que tiene de la diva y sus relaciones con ella dependen del conocimiento que posee de las películas en las que ésta intervino. Puede hacer lo que ella le pide, aunque a cambio de prostituir su

creatividad. Por su parte, la diva vive en un “no tiempo” irreal, doblemente irreal por tanto. Ella imagina que su cuerpo no envejece al tiempo que no envejecen unas formas de hacer cine, unos géneros o unas tramas. Únicamente el mayordomo, antiguo director, sigue rendido a la memoria de la diva, prestándole un homenaje casi religioso (aunque no de índole mesiánica, pues el tiempo pasado no puede volver, quedando limitado, por consiguiente, a la misma añoranza que reflejan los electricistas y los guardias de seguridad).

La interacción de tiempos es lo que otorga un carácter trágico-cómico a la película. Su doble o triple sentido es, en resumidas cuentas, un problema de percepción. Así, el guionista, desde su aparente conocimiento de la locura de la diva, cree controlar algo a todas luces ficticio, que le está vampirizando. El bucle consiste en presentar a un guionista dentro de un guión, pero lo auténticamente wilderiano, lo característico del director, es constatar la inviabilidad del propósito. Y es que cuando los personajes quieren confirmar su existencia (hasta la diva sigue en su oficio, sigue representando, o sea, existe, dado que la realidad no se corresponde con la imagen que ella percibe de sí misma) tienen que hacerlo matando a su creador, al guionista. Su muerte equivale a los palos que merecen los esclavos plautinos, siendo ellos quienes construyen las tramas, sólo que en la película de Wilder el resultado es más macabro. En fin, *El crepúsculo de los dioses* muestra cómo el guionista sigue desde la muerte pues, sin él y a pesar

de todo, no puede haber película que contar. Esa es la razón por la que el narrador parece aceptar con total estoicismo su condición de cadáver.

De cualquier forma, resolver la inverosimilitud a través del “metacine”, o sea, del cine dentro del cine, no sólo es posible a partir de la percepción, sino de la metamorfosis, según se apreciará en las próximas líneas.



2.2.2.3.-En *Fedora* (1978) Wilder muestra otra posibilidad diferente a la expresada en *El crepúsculo de los dioses*, aunque las premisas sean las mismas: la vivencia en un “no tiempo”, el culto religioso y, ante todo, la ficción, presentes todas ellas también en la figura de una actriz. Es inverosímil que alguien no cambie, que permanezca ajeno al tiempo; pero, de alguna manera, es todavía más inverosímil que una mujer se suicide de la forma en que se apunta en la película, arrojándose a las vías del tren, pues, siendo mujer, siempre habrá de pensar en su aspecto, en cómo va a quedar su cadáver. Ello es irónico, pero sirve para presentar la premisa de que sólo dentro de la literatura y del propio cine, o sea, de reencarnarse la actriz protagonista en *Anna Karenina* y de repetir su final, es posible resolver la inverosimilitud. La cita que se hace de la novela de Tolstoi tiene otras implicaciones cinematográficas, dado que una de las versiones más conocidas está protagonizada

por una de las “divas” por antonomasia del cine, Greta Garbo, también intemporal; se trata de la película dirigida por Clarence Brown en 1935.

En el contexto descrito, solamente el culto, la religión, la magia o, en líneas generales, cierto esoterismo, pueden hacer convivir la ficción con la intemporalidad. No en vano la película está ocupada por un aire misterioso y extravagante; por un aire que es irreal y, en definitiva, inverosímil. Más inverosímil aún cuando lo que se representa en *Fedora* es un simulacro de muerte, con todo su ritual religioso. En ello, en el simulacro, hunde sus raíces la ficción; en la muerte se encuentra el tiempo; y en el rito toma forma el culto religioso. Resultaría prolijo enumerar los mitos metamórficos que asocian muerte y resurrección (a este respecto cabe anotar que la diva vive en una isla casi mítica, en Corfú), pero, desde las premisas de Billy Wilder, es en el cine donde se produce la conversión mítica. Una película deja fijada una eterna juventud en pantalla que no se corresponde, salvo si se enmascara, con los dictados de la naturaleza. Pero ¿qué ocurre si un personaje de la pantalla se enamora de un joven de la realidad? O sea, lo contrario a lo habitual, al enamoramiento de los espectadores de actores y actrices en función de su aspecto perenne. En eso se basa la tragicomicidad de la película (distinta a la que se da, por ejemplo, en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen, en la que se invita a la persona a vivir en una película).

¿Cómo convencer al joven actor de que el personaje de ficción que sigue siendo la diva protagonista posee una sexualidad fresca, una carne joven? Aquí no basta con la muerte del guionista, como en *El crepúsculo de los dioses*, sino que se hace ineludible la muerte de la actriz; una muerte triple o en tres niveles: su muerte como persona, su muerte como personaje y la muerte de la hija que está ocupando, forzada por la diva, el papel de ésta, su apariencia. Tanta muerte significa también la muerte del cine: la trama se relata ante el ataud de la diva, en un velatorio. En consecuencia, es imposible vivir una sexualidad de prestado, con lo que queda anulada la perspectiva a lo Drácula que he postulado a propósito de *El crepúsculo de los dioses*. La ocupación sexual, transformista, de un Júpiter con aspecto de Anfitrión en Plauto, se revela imposible salvo si se aprecia como cine, que es lo que hace Billy Wilder. Así, *Fedora* devuelve al espectador la pregunta sobre su capacidad de sentir la experiencia cinematográfica como algo sexual, cuando le ofrece el pasado en forma

de presente, aunque sea un presente fósil. Pero para el espectador la cara destrozada e invisible de la diva se vuelve “ojo buñueliano”, que hiere al tiempo que es herido.

En las películas y comedias consideradas en el presente epígrafe la inverosimilitud es tanto fruto de las circunstancias, del azar, de la historia que se relata, como de una opción deliberada por parte de Plauto y de Wilder para remarcar la existencia de una segunda lectura, de una clave subliminal, subterránea. A este respecto, es posible distinguir la existencia de una “inverosimilitud” de género (caso de una comedia que incluye un intento de suicidio, o de una historia negra relatada por un cadáver), no tratándose más que de un problema de percepción sobre la superficie de lo que se cuenta, y otro tipo de “inverosimilitud”, nacida del intercambio de papeles. La idea de intercambio se expresa de forma clara en el “comercio”, una relación de índole eminentemente ficticia, por cuanto incluso el valor de una moneda es aleatorio.

Se trata de “comercio” en el sentido amplio del término; no sólo del tráfico de mercancías. Se trata del tráfico de personas (en forma de esclavismo o prostitución) y del tráfico de ideas y pensamientos. Se trata de un intercambio que transforma el objeto, metamorfoseándolo por el mero hecho de plantear su puesta a disposición de un posor, de un espectador, sin el que no existiría dicho objeto.

No de otra forma es posible entender *Fedora*: un intento de negociar la eternidad de la protagonista a cambio de unos favores sexuales que son solamente supuestos, una mera representación teatral. No de otra forma se entiende que se esclavice a los hijos, tanto en *Fedora*, de Wilder, como en *Persa*, de Plauto, si no es porque se está negociando con la propia obra de teatro o la película respectivamente.

2.3.-El conocimiento previo y la implicación del espectador

A primera vista, las comedias y películas de Plauto y Billy Wilder se abren planteando un conflicto inverosímil, pero, en ocasiones, el conflicto que se resuelve al final de las obras no coincide con el originalmente propuesto. La existencia de un segundo conflicto es indisoluble de la existencia de una segunda lectura. Lo llamativo del caso

es que, en el nivel de la trama, la verosimilitud o inverosimilitud del segundo conflicto es indiferente respecto a que quede resuelto o no; basta con plantearlo. Es decir, de alguna manera, el espectador ha sido atrapado en la lógica de unos conflictos que, siendo "a priori" inverosímiles, funcionan en el interior de las comedias y las películas como si fueran naturalmente aceptables y hasta asumibles.

En páginas anteriores, al proponer la comedia *Amphitruo* como clave y guía de lectura del presente ensayo, quedó establecido cómo la complejidad de dicha comedia plautina precisa que el espectador participe en ella como si de un actor más se tratase. La implicación es tan radical que hace de su "prólogo" una de las cumbres del arte del teatro. La importancia del espectador no precisa de la radicalidad presente en *Amphitruo*; es suficiente con hacerle partícipe de un conocimiento, cualquiera que sea, que ignoran los personajes.

Es difícil hacer una gradación de la relación del espectador con las tramas: desde el conocimiento de un detalle nimio hasta la participación plena y activa, según se plantea en *Amphitruo*. Por lo demás, en una película como *Testigo de cargo* se muestra cómo el conocimiento de la verdad por parte del espectador es indiferente a la propia película (algo en lo que difieren las propuestas fílmicas de Wilder de las de Alfred Hitchcock). Se trata de una verdad que afecta a la trama, al conflicto evidente o primario, no a la segunda lectura, a la lectura latente.

2.3.1.-El conocimiento previo y la implicación del espectador en Plauto.

2.3.1.1.-El comienzo de la comedia *Curculio* presenta un tópico propio de la lírica amorosa, como es el de los lamentos ante la puerta cerrada ("paraclausithyron" es el nombre técnico de este procedimiento) y lo destruye. El

recurso había derivado en la literatura coetánea hacia la interpelación directa a la puerta, en ofrecerle a la misma puerta vino para que beba (o sea, no como libación propia de un sacrificio, según era habitual), y llega a considerar a la misma puerta como amada, como sucedáneo de la amada. En *Curculio* se pone de manifiesto que todo parlamento ante una puerta cerrada, y, de forma más exagerada, "a una puerta", es inútil si no se cuenta con testigos. De cualquier forma, el hecho de derramar vino deriva un inesperado toque wilderiano: se logra así despertar a la portera de la casa, una borracha empedernida. Pero la portera no es testigo suficiente, dado su estado ebrio.

Es la falta de testigos la que casi une sexualmente a dos hermanos, a una cortesana y a un militar que la pretende, contra los deseos del amante de la cortesana y a pesar de los entrometimientos del esclavo glotón, meón y tuerto quien hace frente a un usurero y a un proxeneta. El matrimonio se presenta así no como un enlace entre dos amantes, ni siquiera como un



acuerdo comercial, sino como un rito que precisa de testigos para evitar la posibilidad de incesto. La presencia de testigos es, obviamente, irónica, cuando se presenta como tales a personajes borrachos, glotones y avariciosos, siendo el azar, como en la comedia *Rudens*, el que termina evitando el tabú.

El espectador es implicado en esa posibilidad a partir del conocimiento de la consanguineidad del militar y la chica, cosa que éstos ignoran; pero también se ve implicado gracias a la metáfora que ofrece el prólogo centrado en el tema de la puerta cerrada; en otras palabras, gracias a lo que le afecta directamente al espectador, el tabú y la inconsciencia de las repercusiones que tiene tomar cualquier decisión.

2.3.1.2.-En *Asinaria* un anciano casado con una mujer posesiva, que nada quiere saber de cuanto le suponga gasto, decide ayudar a su hijo enamorado. El joven había sido expulsado de la casa de la cortesana a la que ama por no poder pagarla. El anciano tramará una estafa contra sí mismo, a cuenta del cobro por la venta de unos asnos con la que obtener dinero para comprar a la chica. Pero la estafa contra sí mismo es también de otra índole: para que los jóvenes puedan estar juntos el anciano consiente ser confundido con otro amante de la cortesana, lo que le acarrea disputas conyugales. Solamente los espectadores con su aplauso pueden redimirle del castigo. De cualquier forma, el sacrificio del anciano también puede ser malentendido, dado que, en principio, nadie procura hacerse mal a sí mismo –tema presente, según se ha visto ya, en la película *Aquí un amigo*, de Billy Wilder, donde resulta inconcebible que alguien quiera suicidarse; también en *Testigo de cargo*–.

Se trata de un problema de percepción; y es que, al igual que sucede en otras tramas plautinas, en el fondo el anciano está rivalizando con su hijo por el amor de la muchacha. De alguna manera, se pone en riesgo el control de una situación estable hasta ese momento. Es más, la pérdida de este control amenaza con derivar en algo más grave que el conflicto existente en principio, además de ser algo asocial o tabú. El riesgo constituye, de nuevo, una eficaz forma de implicar al espectador.

2.3.1.3.-La trama de *Mostellaria* (comedia a la que he aludido en páginas anteriores como el hilo conductor de la película *Golfus de Roma*, de Richard Lester) sucede en una falsa casa encantada, en una casa cuya escenografía se transforma, proceso complejo a efectos teatrales. La obra se abre con una imagen significativa, que termina abarcando el sentido del conjunto de esta “falsa fantasmagoría”: la imagen del maquillaje. Plauto maquilla a los personajes, maquilla la casa, y termina maquillando la propia trama. Así, es el maquillaje el que provoca que coincidan en la misma mujer su condición de prostituta y de monógama.

La trama, como no podía ser de otra manera, consiste en un retorno: el regreso de un padre cuyo hijo ha dilapidado los bienes inmuebles de la familia que tenía que haber custodiado. El regreso se produce al mismo tiem-

po que un usurero reclama los intereses de un préstamo concedido a cambio de la hipoteca de la casa. Pues bien, se hará creer al usurero que, en realidad, ha comprado la casa del vecino; y, a la inversa, al padre que el patrimonio familiar se ha ampliado con la casa del vecino. ¿Por qué la casa del vecino? Porque el vecino envidia la vida de francachelas del joven, estando casado él con una mujer ya poco atractiva y vieja. La acumulación de engaños, según se encarga de informar el cierre de la obra, sólo es posible en escena, advirtiéndose al espectador, como forma de implicarlo, que el teatro permitía llevar las mentiras más lejos aún. Pero las comedias deben tener un final: la verdad que averigua el padre, el falso juicio en que se enreda al usurero.

El vecino envidioso, que se ve implicado en la trama de forma indirecta aunque no a su pesar, pues le sirve para romper la monotonía, se revela como personaje de talante wilderiano, retratado en filmes como *El apartamento* o *La tentación vive arriba*. De cualquier forma, *Mostellaria* presenta otra lectura, más coyuntural, más del momento de su composición, que emparenta su propósito con el de otras comedias plautinas, caso de *Aulularia*: el tratamiento de los bienes inmuebles en la ficción está retratando la transformación de una sociedad y de una economía tradicionales hacia modos más comerciales, más burgueses. Así, el patrimonio familiar queda en un segundo plano, sometido a los dictados de una nueva realidad de transacciones, juicios, estafas, etcétera, en las que, como en el “timo de la estampita”, todos están implicados. Timos de diversa índole aparecen también en las películas de Billy Wilder; es el caso del que pretende el protagonista de *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966); el timo que organiza el periodista de *El gran carnaval* (*The Big Carnival*, 1951); o, en fin, de forma totalmente dramática, el montaje criminal que se da en *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944). Es más, al comienzo de *Mostellaria*, cuando el joven protagonista se entera del retorno del padre, asiste atónito a cómo un amigo de francachela se ofrece para matarlo, una oferta próxima a la que se da en *Perdición*, si bien en Plauto se presenta el propósito más como ejemplo de cómo se transgrede el tabú que como resultado de una percepción errónea.

2.3.2.-El conocimiento previo y la implicación del espectador en Wilder.

2.3.2.1.-En *Primera plana* (*The Front Page*, 1974) es, de nuevo, la casualidad la que dicta la presencia de una serie de reporteros de diferentes periódicos que van a cubrir un ajusticiamiento, resultando éstos testigos imprevistos de la fuga del condenado y del descubrimiento de que su condena ha sido injusta, un complot en el que confluyen la corrupción política y la judicial. La película se presenta como un juego del escondite, lo cual de por sí supone el conocimiento por parte del espectador del lugar donde se oculta el fugado, haciéndosele sentir el miedo del personaje a ser descubierto, además de a ver cumplida una sentencia injusta. Pero el juego del escondite es también cauce de otros temas, aparte del de los dobles sentidos sin el que apenas existiría trama. Así, es evidente el juego de ocultamientos entre la prensa (un poder fáctico) y los otros poderes; pero también el ocultamiento que una persona puede estar haciendo de sí misma, de su propia y confusa personalidad.

Es en este contexto donde se entiende la intercalación de la historia del siquiatra vienés (trasunto evidente del fundador del psicoanálisis), en un entremés casi de cine mudo, exageradamente inverosímil: un siquiatra que, herido por una bala perdida en la fuga del presidiario (de nuevo el dictado de la casualidad), intenta operarse a sí mismo ante un espejo y no hace sino caer en camilla de la ambulancia que le está llevando al hospital. La escena, por un lado, relaja la tensión dramática de la historia, y, por otro, exige del espectador que no se quede en una lectura superficial de la película. Le dice al espectador que sabe más de lo que cree, y lo hace con una historia secundaria, innecesaria y, en principio, estéril: toda una parábola.

El conocimiento del espectador es el que dicta que la casualidad sea solamente la excusa para que los personajes entren en conflicto consigo mismos (se intenten operar, se miren al espejo, caigan de la ambulancia, sean llevados a un hospital, etcétera). No es casual que el periodista quiera convertirse en publicista, que su director intente evitar su matrimonio embarcándole en nuevos proyectos y artículos, que todo se desarrolle en un presidio y en espera de la aplicación de una pena de muerte o que haya varios relojes en marcha (el del ajusticiamiento y el indulto, el del

periódico primero en dar determinada noticia, el del tren que va a partir, el del matrimonio, etcétera).

La apariencia de azar es lo que distingue la propuesta de Billy Wilder de la obra de teatro en que se inspira y de la película de Howard Hawks de la que *Primera plana* es un "remake". Por lo demás, es cierto que cabe hacer una lectura "homosexual" de la película de Wilder, concomitante con la que existe en otras películas del director, en *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966) o en *Aquí un amigo* (*Buddy Buddy*, 1981); pero el hecho de que los protagonistas sean dos hombres está en la obra de teatro, no en Hawks, con lo cual esta lectura es relativa, y no clave. El trasfondo del filme se orienta en otra dirección: la del personaje que quiere escapar de unas cadenas a base de encadenarse a otra parte. De esta forma, el paralelismo entre el periodista que busca escapar y el condenado que también lo intenta es más evidente. La diferencia está en que, mientras en lo que se refiere al condenado, se le oculta un indulto, en el caso del periodista, el director de su publicación intenta hacerle ver que su libertad está en el reconocimiento de unas cadenas, y no en su trueque por otras.

Pero, ¿de qué cadenas quiere liberarse el periodista?, ¿frente a qué se rebela? De su propia condición de periodista, es decir, de su ser como espectador, como testigo inerte y pasivo; también de la lucha interminable contra el reloj, de las partidas de cartas que esconden una guerra sin cuartel entre las diversas cabeceras de los diarios. La ayuda que el director presta al condenado a muerte es un ejemplo de liberación distinta de la que, al casarse y convertirse en publicitario, intenta acometer el protagonista. No deja de ser llamativo que esta lectura de *Primera plana* casi coincida en algún sentido con la de *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, que hermanó a los personajes encarnados por Claude Reins y Humphrey Bogart. Rick (Bogart), habitualmente espectador de cuanto sucede a su alrededor, pasa a ser agente en la sombra, personaje invisible pero necesario, portador de un secreto compartido, y, sobre todo, consciente de ello.

Este viaje a la consciencia es el que sufre el protagonista de *Primera plana*; también fue un viaje a la consciencia el del personaje de *El héroe solitario*, ya comentada. La consciencia es liberadora, a pesar de las cadenas, o acaso debido a la asunción de que éstas existen.

2.3.2.2.-El inicio de *El gran carnaval* (*The Big Carnival*, 1951) exige la participación del espectador en la resolución de una adivinanza: ¿es posible conducir un coche con una máquina de escribir en lugar del clásico volante? En la actualidad, en plena efervescencia de los ordenadores y siendo el teclado una de las llaves de la llamada "interacción" entre el hombre y la máquina (siendo el teclado, por lo demás, el único elemento alfabético, o sea, no icónico, que va sobreviviendo a dicha "interacción"), puede asumirse. Pero el coche que se ve en imagen, en una película, además, en blanco y negro, remite a los momentos de producción del filme, el cual, por otra parte, tampoco va a ser futurista: en los años cincuenta no se puede conducir un coche con un pesado teclado de máquina de escribir; sin embargo, el coche se mueve, y el paisaje al fondo corrobora el desplazamiento. El conductor tecldea de perfil, y según se aleja la cámara el espectador comprueba que el personaje se encuentra en un coche y no en una atracción de feria. Se hace preciso que la cámara se aleje más, para que

el espectador tenga más perspectiva, más información...; y es cuando se aprecia que el coche está rodando, pero empujado por una grúa, pues, en realidad, está averiado y está siendo llevado a un taller. El dueño del coche, el conductor, es periodista, y aprovecha la situación para continuar con su trabajo, como si no pudiera escapar a su profesión, a su condición de reportero. La película, en efecto, va a presentar diversas hipérbolas, aceptables cuando se ha caído en la trampa de que nada es lo que parece; de esta forma se resuelve el problema de la inverosimilitud.

La implicación ocupa también el final de la película, cuando el periodista cae de bruces al suelo y choca de cara

contra la cámara, como un muerto. La escena es violenta, en una película de por sí muy dura no sólo por el papel del periodista en la muerte de un desvalijador de restos arqueológicos apresado en un derrumbamiento, sino por cómo la intervención del personaje se apoya en el morbo colectivo, en la morbosa presencia de unos espectadores que pueblan hasta extremos hiperbólicos la pantalla. De hecho, la película puede verse también como una lección sobre cómo se configura una sociedad, desde la familia hasta la masa, en colectivos cuya existencia se justifica en diferentes mentiras: desde la educación hasta la historia (estar asistiendo a un momento histórico: la muerte en directo de un hombre), desde el aprendizaje hasta la labor de la policía, desde la política hasta el periodismo.

Aludir a ejemplos contemporáneos y reales resulta tan fácil que casi no merece la pena su exposición, pero es lo único que termina dando un sabor trágico a *El gran carnaval*: la masa humana y los motivos por los que se hace presente para luego desaparecer resultan cómica-

mente patéticos. Una falsa lucha entre la vida y la muerte, urdida por un periodista, y la inevitabilidad de la muerte, a la que se hace frente de forma infantil, escapando como si no se hubiera podido producir el milagro, es lo que hizo que las gentes se aglomerasen y lo que hizo que desaparecieran. Se trata de un milagro imposible aun concebido como montaje, como una falsa lucha, manipulada en la mente del periodista, quien acaba chocando, físicamente incluso, contra los espectadores del filme. Es comprensible de nuevo, a la vista de cómo se comporta el reportero que protagoniza *El gran carnaval*, que uno de los personajes principales de *Primera plana* quiera escapar, anhele huir.



2.3.2.3.-No como paradoja (según se ha apreciado en *Primera plana*), ni como adivinanza (caso de la máquina de escribir a la manera de volante en *El gran carnaval*), sino como el propio cristal, invisible, desde el que se está mirando, la aceptación de lo en apariencia inverosímil adquiere una gran profundidad filosófica, sobre la "mirada" y su concepto, en *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*, 1966). La película está dividida en una docena de capítulos, lo cual ofrece un distanciamiento significativo, dado que el título que cada uno de éstos recibe es, en el fondo, inútil para la trama, siendo su función meramente irónica.

Que un capítulo esté encabezado con la leyenda "El regreso de Campanilla", cuando quien retorna es la esposa que actúa como la tradición dicta que lo hacen los buitres, resulta tan antitético que, sin duda, ha de tener otro sentido. Para el protagonista su esposa es ese sueño infantil de contar con una Campanilla de cuento en un adulto que no habría querido crecer y cuya sexualidad está en entredicho; para el espectador es un buitre de fábula, una harpía mitológica si se quiere. La paradoja refuerza la idea de falsedad de toda la trama: ni el accidente que sufre el protagonista es tal accidente, ni el cuñado que se ofrece a ayudarlo actúa por motivos familiares, ni la esposa regresa como Campanilla. Es más, desde una perspectiva cinematográfica, el sentido irónico se formula de forma semejante a como se solía hacer en el cine mudo (de ahí los títulos de cada capítulo, funcionando como intertítulos de las películas mudas), con lo que la misma película adquiere una trascendencia diferente.

¿Cuál es dicha trascendencia? Se ha dicho antes: la mirada. No es casual que se haya elegido como protagonista al personaje más invisible en una transmisión deportiva, a un

cámara de televisión en un encuentro de rugby. Y ello a pesar de que, según se aprecia desde el control de televisión, los cámaras son obligados a moverse campo arriba y abajo como si fueran ellos mismos jugadores en el encuentro que ven los espectadores en su monitor, un encuentro que no es físico. De ahí que, en una genial simbiosis entre el jugador y el ojo que mira pero que no es visto, pueda producirse un encontronazo, de forma que uno de los jugadores arrolle al cámara. De esta manera, cuando el personaje pierde el conocimiento es cuando empieza a existir, en otro genial acierto de Wilder: el cámara que es visto ahora no sale en camilla (ha dejado de ser jugador) sino en una ambulancia, y ésta, con la sirena a todo batir dentro de un estadio, no hace



sino forzar morbosamente la presencia del infortunado.

Alguien pasa a existir, pasa a encarnarse: ya no sólo ante los espectadores del estadio, aunque sea fugazmente, ni sólo ante los espectadores de televisión, de forma más fugaz aún, sino ante el cuñado y la propia esposa que lo había abandonado (algo importante también en *Aquí un amigo*, película que, de alguna manera, es posible emparejar con *En bandeja de plata*); también para el jugador de rugby que lo atropelló.

Se trata de una existencia a la que se llega a través de la implicación del receptor, de la constancia de que hay quienes se interponen entre las imágenes y el ojo. Qué duda cabe que ello responde a un tema típicamente hitchcockiano, el de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954); pero ya he considerado a propósito de *Testigo de cargo* en qué difieren sendos tratamientos: en que lo tragicómico en Hitchcock nace de la impotencia del "voyeur", mientras en Wilder está más relacionado con su identidad en general, incluida la sexual.

La forma de comprometer al espectador en el conflicto constituye uno de los aspectos más interesantes de la forma de entender el teatro en Plauto y el cine en Wilder, adquiriendo, en el caso del autor latino, una trascendencia metafísica, según se comprueba en el prólogo de *Amphitruo*, pero que existe también en una película como *En bandeja de plata*. No se trata sólo de la aceptación del azar como motivo temático, sino de la comprensión de que lo imposible estadísticamente (de ahí el azar) se hace verosímil a fuerza de encadenar casualidades improbables, azarosas por separado y todavía más presentadas en una cadena de acontecimientos. Frente a tales sucesos sólo cabe el distanciamiento irónico; o sea, el distanciamiento nacido del decir una cosa y estar expresando exactamente la contraria. El recurso al "paraclausithyron" en *Curculio* y el empeño del director del periódico en mostrar al reportero las cadenas de la profesión en *Primera plana* son precisos a este respecto. Pero es que, además, la implicación nace también de la perspectiva desde la que se observa el conflicto, desde el momento en que, sistemáticamente, el espectador sabe más de lo que está suce-

diendo que los propios personajes. El espectador sabe que la venta de los asnos en *Asinaria* y la exclusiva periodística de *El gran carnaval* responden a un montaje que parte de la premisa de la falsedad, de la mentira.

En fin, importa no sólo hacer saber al espectador, sino hacerlo partícipe, aunque sea engañándolo sobre cómo le afecta el conflicto en su vida cotidiana (presupuesto establecido por la teoría retórica grecolatina), y hacerlo, sobre todo, poniendo al descubierto su papel en el conflicto o los conflictos planteados. Este proceso es, sin duda alguna, uno de los aspectos más elaborados, en general, en Plauto y Wilder, aunque me haya limitado a considerarlo en *En bandeja de plata* y *Mostellaria*, obras que, de por sí, poco tendrían en común salvo el examen que hacen sobre la mirada y el hecho de mirar, tratándose de un examen únicamente comprensible desde la perspectiva de que el espectador no sólo existe, sino que participa en el proceso de descubrimiento del personaje.

3.-DE LA IDENTIDAD A LA EXISTENCIA

3.1.- De nuevo sobre la identidad: la personalidad múltiple

Una de las consecuencias de que los conflictos planteados en las comedias de Plauto y los filmes de Wilder sean estáticos y de que las tramas apenas resulten relevantes para comprender tales conflictos es la de que los personajes no evolucionan. En otras palabras, los personajes comprenden, no cambian. El hecho de comprender supone el descubrimiento de una personalidad oculta y dispar, de un inesperado ser múltiple. Así, las obras de Plauto y de Billy Wilder no responden al "enredo" de índole tradicional, a lo "commedia dell'arte", de personajes que se cruzan, esconden, tergiversan, etcétera. Y es que no se trata de dos o más personajes rivalizando por un mismo objeto, sino de un personaje rivalizando consigo mismo. Ni siquiera el momento de la "anagnórisis" o reconocimiento del objeto tiene el mismo valor que en la comedia de enredo, pues los personajes se han implicado hasta extremos tales que quedan ellos mismos al descubierto, no el conflicto; el reconocimiento del objeto pasa a ser, en consecuencia, irrelevante.

De esta manera, los personajes son pasivos, relegando en terceros el "enredo" propiamente dicho. O sea, o son víctimas del "enredo" o espectadores de éste, no sus promotores. Se entiende, de nuevo, la carencia de relieve de la trama, pues ésta se limita a exigir que el intrigante, promotor del enredo, sea castigado.

Sin embargo, a pesar de que lo que he denominado "anagnórisis del objeto" sea algo secundario, no cabe duda de que existe "anagnórisis", en forma de segundo reconocimiento, no perceptible éste desde fuera, sino

desde el "castigo" inherente a la trama. *El héroe solitario*, de Billy Wilder, se entiende mejor al percibirse que, en vez del objeto aparente que organiza la trama (la conquista de un récord de vuelo oceánico), lo que se está planteando es la "anagnórisis" del propio sujeto, algo interior al personaje, imperceptible desde fuera, no más que un sentimiento confuso. El hombre se descubre como una vulgar mosca, descubrimiento que supone el castigo a su "hybris", a su soberbia. El aviador protagonista aparece desdoblado: es castigado como inspirador de una gesta y recompensado con el conocimiento de sí mismo, dado que, en el presente caso, coinciden personaje principal y promotor de la trama. La recompensa descrita es lo que permanece más allá de la fugacidad del récord logrado.

Constatar un sentimiento como el que percibe en su interior el personaje de *El héroe solitario* tiene otras implicaciones. Entre las más llamativas se cuenta la de cómo el personaje queda "pendens", suspendido en la "anagnórisis", en la asunción de lo que acaba de descubrir: de sus personalidades simultáneas. Y la comedia o la película acaba, salvo en lo que se refiere a hacer partícipe al espectador, según se ha establecido ya, sin solución. Por lo demás, el personaje "suspendido" no tiene por qué sentirse ya castigado (como acabo de comentar a propósito de *El héroe solitario*), porque ha pasado a existir por sí mismo, al margen de sus actos.

3.1.1.-La personalidad múltiple en Plauto.

3.1.1.1.-En *Bacchides* un joven cree haberse enamorado de la misma mujer a la que ama un amigo suyo, tratándose, en realidad, de dos hermanas a las que se ha puesto el mismo nombre de pila. Ambas son cortesanas, aunque de muy diferente carácter. Sendos amigos, a su vez, están casados, y en la misma medida que sus respectivas

esposas sospechan de su adulterio, ellos sospechan de la infidelidad de sus "queridas".

El tema de la comedia aborda, en gran parte y dejando a un lado los enredos relativos a la homonimia y a las diferentes formas de ser infiel, cómo la manera de ser de cada uno se impone sobre los esfuerzos educativos. Se viene a decir que la educación es incapaz de domeñar el carácter, siendo éste el que termina prevaleciendo. Los personajes se limitan a identificarse con sus nombres. Sobre esa base se forjarían las relaciones de amistad (en los jóvenes protagonistas), de matrimonio (con sus esposas), de relación filial (con sus respectivos padres), siempre en pares que son los que, entre sí, establecen también las dos cortesanas que dan título a la comedia. Sobre esa base se forjarían también en esta comedia los conflictos, el castigo y el reconocimiento. Por poner como ejemplo las relaciones filiales, hay un momento en *Bacchides* en que el contacto entre padre e hijo no responde al "nombre" social e institucional que convierte a uno en padre y a otro en hijo, sino a una rivalidad enmascarada por las denominaciones (tema presente también en *Asinaria*, del mismo Plauto). Se trata del momento en que ambos pretenden a la misma cortesana. Pero la cortesana es, ante todo, un nombre (hasta el punto de que se puede confundir con una hermana, sucediendo esto en Plauto debido a una coincidencia de nombres que es meramente casual, pues también coinciden, y además de forma llamativa, en oficio).

En este contexto, la identidad es otorgada, en apariencia, por el nombre; pero la identidad falla cuando se comparte el nombre, siendo la educación la que dicta el oficio. Es algo que sólo sucede, de nuevo, en apariencia, pues sendas hermanas Baquis han coincidido profesionalmente por separado. ¿Cuál es su auténtica identidad, en un mundo multiplicado de nombres, profesiones, relaciones amorosas y familiares? El carácter. No es casual que la palabra "carácter" se emplee en español con una acepción teatral, con lo que la pregunta planteada remite al mundo de *Amphitruo*.

3.1.1.2.-Mientras en *Bacchides* se propone el examen de la esquizofrenia derivada de compartir nombre, oficio y relaciones sociales, familiares o comerciales; mientras en

Amphitruo existe una encarnación de dicha esquizofrenia produciéndose en el interior de una misma persona, en *Aulularia* se da una situación llamativa, en principio opuesta a la de los títulos citados: la de la imperiosa necesidad de ser doble, de ser múltiple, y no lograrse. El problema es el mismo, pero desde una perspectiva diferente. En *Aulularia* un anciano pierde una olla repleta de oro a fuerza de no poder estar siempre a su lado y tener que esconderla. Tan ciego está con su tesoro que no aprecia el embarazo de su hija, violada por alguien, en principio, desconocido.

Aulularia, sin embargo, no se limita al retrato de una esquizofrenia, sino que es dicho retrato el que sirve al autor para hacer una panorámica más amplia de su entorno. De esta manera, es posible descubrir en la obra un sentido religioso, por cuanto son dioses tradicionales (o sea, al margen de la mitología más conocida, de índole literaria) los que condicionan la trama. El dios "Lar" es quien hace que el viejo encuentre la olla para que su hija pueda contar con dote, en pago por su piedad (sin la que, por otra parte, desaparecería el propio dios); pero el hallazgo es también un castigo para el anciano, que se torturará por verse rico de improviso, sin saber qué hacer con sus ganancias. Otra presencia de la religión tradicional se muestra a propósito del templo de la "Bona Fides" en el bosque de "Silvano", lugar donde el anciano cree tener a salvo su marmita, siendo donde pierde la olla, mal custodiada por la antigua diosa.

Hay, en segundo lugar, un sentido económico: En tanto el anciano no sabe qué hacer con el dinero de la olla (pues, entre otras cosas, prefiere que su hija se case sin dote con otro viejo), sí sabe qué hacer con él el esclavo que lo arrebató del templo de la "Bona Fides": comprar su libertad. El final de *Aulularia* se ha perdido, pero es obvio que el propósito de Plauto no es recompensar al esclavo, sino hallar un punto intermedio a propósito del dinero. Éste no quedaría en manos del anciano, con una actitud conservadora, ahorrativa, ni en las del esclavo, que daría un uso individual, como inversión en sí mismo, sino que constituiría la dote de la joven pareja. Esta propuesta tiene mucho que ver con el momento en que se escribe la obra: un mundo romano que supera los límites geográficos de la península Itálica y comienza a dominar el mundo mediterráneo es un mundo romano que deja a un lado los bie-

nes inmuebles, el latifundismo agrario, una política de puertas adentro, para conceder primacía al comercio, a la necesidad de invertir las ganancias y a una política de miras sociales más amplias. Que sea la joven pareja la que se quede con la olla es, por lo demás, una redundancia, por cuanto la chica misma, con su embarazo, es una olla que multiplica, con la fertilidad, su valor.

El debate está ahí: un debate sobre si seguir con el culto religioso tradicional o asumir nuevas vivencias que puedan enriquecer a la persona una vez que el culto antiguo impone unos modos de vida inviables ya; un debate sobre si optar por una economía autárquica, ensimismada, o abrir las puertas al riesgo de unos negocios cuyos resultados pueden ser ruinosos, o todo lo contrario, pero sin certeza al respecto. La esquizofrenia derivada de querer estar en dos sitios a la vez y no poder es la mejor imagen para sintetizar esta coyuntura.

El anciano no es tanto imagen de la avaricia (según se postula habitualmente como lectura de la obra) cuanto del desconcierto. No es que atesore, sino que encuentra y no sabe qué hacer. Su desconcierto es traumático, pues su necesidad de ser múltiple le convierte en ciego: no ve el vientre de su hija, no ve que ocultando la olla en el templo la expone a las miradas de todo el mundo. Su problema radica en tener que ser al tiempo ahorrador e inversor, en atender al culto de los dioses tradicionales y buscar nuevos dioses, en estar atento a la olla del dinero y a la olla de la hija, en no saber a cuál de las dos ollas acompañar. La comedia se puebla de dobles sentidos, pues, por ejemplo, los peores enemigos del anciano son ahora los cocineros, porque trabajan con ollas (y con cuchillos, utensilios que los convierten, en la locura del anciano, en ladrones y asesinos), porque registran los hogares en búsqueda de cazuelas, porque tienen que preparar un banquete de bodas y el anciano todavía no ha comprendido que la novia es su hija.

Es un problema de percepción. El viejo descubre la impotencia derivada de no tener ojos suficientes, de estar limitado a un cuerpo que le impide ser ubicuo, siendo la ubicuidad la única forma de estar seguro. El anciano abre los ojos a un mundo donde lo que prima es la inseguridad, y es entonces cuando debe ceder el puesto a su hija, a la nueva generación.

El parecido con *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961), de Billy Wilder, resulta evidente: un alto cargo de la empresa Coca Cola ha de estar atento a su olla (la Coca Cola en la Europa del Este) y a los amores de una hija “por poderes”, o sea, dejada en prenda por su jefe inmediato. Un análisis concomitante se puede hacer de la ceguera que demuestra el personaje del padre en la película *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957), también de Billy Wilder. De ambas películas hablaré más adelante.

3.1.1.3.-En *Captivi* un padre busca a sus dos hijos sin saber que uno de ellos es un esclavo suyo, comprado en un lote de prisioneros de guerra. Por su parte, el otro hijo ha de fingir ser amo de un prisionero extranjero de quien, en realidad, es esclavo, pues, obligado por el amo auténtico, han intercambiado sus papeles tras ser prendidos como botín de guerra. El padre no sólo busca a sus hijos sino que negocia el rescate de los hijos de otros. En esta coyuntura entre la piedad paterna y la crueldad del mercader de rehenes el protagonista llegará al extremo de flagelar a su propio hijo, a quien está intentando vender sin cerciorarse de sus auténticos orígenes.

La ceguera de la guerra se aprecia en detalles como éste: en cómo existe transgresión del tabú social respecto a la familia cuando los hijos se convierten en esclavos de sus padres y los hermanos en amos de sus hermanos (en la comedia *Asinaria*, sin embargo, sucedía lo contrario, según se ha podido apreciar, siendo el padre el esclavizado a causa de su hijo, aunque era también motivo de transgresión; por lo demás, en una línea concomitante con la de *Captivi*, en *Rudens* un padre se convierte en juez de sus hijas sin saberlo, poniendo en riesgo con su veredicto algo que le incumbe).

En otro orden de cosas, en *Captivi* se plantea una ceguera semejante a la apreciada en *Aulularia*: ser padre y comerciante a un tiempo parece imposible. La ceguera surge de una nueva realidad económica, la cual, nacida a su vez de la guerra, rompe las relaciones familiares, provocando, de paso, actitudes excluyentes (no se puede ser padre y negociante), salvo que se asuma la transformación de todos los prisioneros en hijos, con lo que implícitamente se está postulando la renuncia al comercio de esclavos de guerra. El paso a una nueva generación se

hace también patente, como en *Aulularia*. La grandeza de *Captivi*, en fin, se puede apreciar en cómo hace un retrato de la dureza de la guerra que resulta paralela –sobre todo desde la necesidad de la transformación para resolver lo complejo, lo múltiple y lo ubicuo– con el que se muestra en las películas de carácter bélico de Billy Wilder, caso de *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948) o *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953).

3.1.2.-La personalidad múltiple en Wilder.

3.1.2.1.-*Cinco tumbas al Cairo* (*Five Graves to Cairo*, 1943) se abre de una manera espeluznante: aparece en pantalla un tanque conducido por cadáveres en plena campaña del desierto norteafricano en la II Guerra Mundial. La imagen, aparte de terrible, es sintomática respecto a su posibilidad real: en el momento en que escribo estas líneas, en los últimos días del mes de Octubre de 1999, una avioneta ha cruzado de sur a norte los Estados Unidos ocupada únicamente por cadáveres, guiada por un piloto automático que ignora que los pasajeros han fallecido. Se trata de un misterio presente ya en una película, el misterio que abre *Mister Arkadin* (1955), de Orson Welles. En fin, acontecimientos de esta índole resultan todo un síntoma cultural, referido al dominio de las máquinas sobre unos seres humanos reducidos a momias. En *Cinco tumbas al Cairo* el hecho de que los cadáveres continúen por su cuenta una guerra sirve para fomentar la idea de espejismo, basado éste en la película *Beau Geste* (1939), de William A. Wellman, con la visión, en pleno desierto, de una fortaleza almenada defendida por cadáveres. En la película de Wilder, además, el espejismo se ve confirmado por la locura del único superviviente, alguien que quiere beber el asfalto de una carretera creyéndolo agua.

El espejismo es lo que permite el espionaje, la existencia de espías y la posibilidad de ser doble, si bien *Cinco tumbas al Cairo* no es una película de espionaje al uso, sino sobre sus resortes ocultos. Tales resortes se encuentran en el *Quijote*: la venta confundida con un castillo, o, en el caso de la película de Wilder, un hotel confundido con un acuartelamiento, siendo ambas cosas. Y llegando a ser, cosas de la guerra, cuartel británico, cuartel alemán y, de nuevo, cuartel británico, como si de una casa encantada se tratase, al igual que en la comedia *Mostellaria*, de Plauto.

De forma llamativa, la verdad la conocen los no profesionales, los que permanecen a pesar de los cambios: el dueño del hotel y una camarera. El protagonista, un capitán del ejército británico, se hará pasar por el camarero que, a su vez, tampoco es tal, sino una tapadera al servicio del espionaje organizado por Rommel. Por otra parte, la profesión de camarero, o sea, de alguien que no pertenece a la milicia, confirma que es desde el margen desde donde se sabe la verdad. El disfraz resulta útil para forzar la evidencia. ¿Qué pensar si no de la macabra propuesta de utilizar las chapas de identidad que suelen llevar los soldados con una cadena al cuello como falso nombre de un whisky para que el protagonista, un falso camarero, se dote de existencia como soldado ante los presos británicos retenidos por los alemanes?

Y es que, incluso en el mundo secreto del espionaje, es necesario hacerse evidente. Se trata de un mundo que necesita contradecirse, hacerse palpable para existir. Rommel precisa alardear de su secreto, desvelarlo, para que pueda gozar de existencia él mismo, su condición de zorro, el rastro de unas huellas que son suyas. Por ello la película no deriva en tragedia, sino en tragicomedia. El truco estaba tan a la vista como que las cinco tumbas son las cinco letras que sobre un mapa designan el nombre, en inglés, de Egipto (o sea, las letras son las tumbas); las cinco tumbas son cinco depositos secretos de combustible que permiten mantener la maniobrabilidad de los tanques alemanes en el Norte de Africa; las cinco tumbas son los cuatro cadáveres que conducen el tanque que abre la película, a los que hay que sumar el cadáver de la chica, sacrificada para que el capitán protagonista pueda comunicar al mando británico el secreto, evidente, de Rommel.

Pero la verdad también está en la muerte: El tanque es conducido por cadáveres; el oficial británico ocupa el puesto de un camarero muerto (sin saber en principio que se trataba de un espía alemán); las chapas son útiles para identificar a un cadáver; el oficial protagonista promete volver a por la chica y sólo encuentra su tumba. La muerte es lo evidente, pues el vivo necesita dotarse de un papel, de una profesión, de un apodo, y ello tanto en el caso del protagonista como en el del mismo Rommel.

3.1.2.2.-El problema de la multiplicidad y la identidad real tal como se plantea en *Cinco tumbas al Cairo* respeta la dicotomía básica de “malos y buenos”. *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953) da un paso más: se trata de la necesidad del “bueno” de aparecer como “malo”, de no identificarse sino negativamente. Tema parecido se da en películas de otros directores; en, por ejemplo, *La cruz de Lorena* (*The Cross of Lorraine*, 1943), de Tay Garnett, filme contemporáneo de *Cinco tumbas al Cairo*, reseñada en el párrafo previo, y en *El honor del capitán Lex* (*Springfield Rifle*, 1952), de André de Toth, película coetánea de *Traidor en el infierno* (también útil para argumentar estas reflexiones, a pesar de referirse a otra guerra). En ambos casos son películas militantes, aunque centradas en momentos históricos distintos.

La trama de estas películas, mencionadas entre otras posibles, exige el desprestigio de sus protagonistas, una desnaturalización externa, que hace a los personajes dudar de su ser íntimo y sufrir para fingir una identidad social falsa a fuerza de torturarse como individuos. Es el caso que se descubre en *Asinaria*, de Plauto, comedia en la que alguien ha de degradarse voluntariamente, atribuyéndose hechos falsos. De otro lado está la existencia de un entorno cerrado: una cárcel, un campo de concentración, lugar donde, paradójicamente, más se pone de manifiesto la identidad real para evitar la disolución en la masa agolpada. Es también el caso que se da en *Captivi*, de Plauto, según se ha podido apreciar en páginas previas.

En Wilder, como en las comedias plautinas, un soldado aliado, preso en un campo de concentración, ha de torturarse a sí mismo, aunque de cara hacia fuera aparente una colaboración cínica con los alemanes. El personaje ha de ocultar su auténtica personalidad en un entorno tan cerrado que hace difícil su misión. Pero es más, frente a *La cruz de Lorena* y *El honor del capitán Lex*, la propuesta de Wilder no es militante (la II Guerra Mundial ha acabado ya hace dos lustros), sino de otra índole. Que la película se abra con referencias a la historia no contada, la historia oculta, la verdad escondida de la II Guerra Mundial, pone sobre el tapete el problema de la evidencia.

En la trama del filme se acierta en que hay un espía (eso parece claro cuando de forma sistemática fracasan todos los intentos de fuga del campo de prisioneros, ante una

puerta cuya enormidad infranqueable la convierte en dos veces simbólica –puerta también, de alguna manera, borracha, como en *Curculio*, de Plauto, aunque esto merecería reflexiones al margen–), pero no se acierta en saber a quién sirve dicho espía. El protagonista tiene todas las papeletas para ser candidato a infiltrado alemán en el pabellón número 17. Los beneficios de los que disfruta así lo corroborarían. Sin embargo, no lo es; entre otras razones porque se trata de cine y, en principio, es difícil que el espectador acepte que el protagonista sea lo que parece ser, el “malo”.

El protagonista no llega a transformarse; son las expectativas del espectador las que condicionan la necesidad de cambiar la perspectiva de lo que ve. En el ser múltiple del personaje interviene, como no podía ser de otra manera, la imagen que de éste tiene el espectador desde la consciencia de que se trata de una película. De no entenderse así, la película caería en la banalidad del “morphing” (algo de lo que no se puede acusar a Billy Wilder). Es cierto que el “morphing” no ha existido hasta tiempos recientes, hasta que las herramientas informáticas han ideado una técnica para moldear un rostro que varía, haciéndolo de forma suave, con transiciones imperceptibles (o sea, rompiendo con Picasso y con el montaje fílmico mediante la sobreexposición de fotogramas). Pero la existencia del “morphing” no procede de motivos exclusivamente tecnológicos, sino también ideológicos: cuando éste se convierte en pensamiento, en programa moral: el del cambio, el del “gato por liebre”.

Un ejemplo puede ser útil: El gran especialista del “morphing” contemporáneo es Steven Spielberg. Así, la sobrevalorada y tramposa *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) se organiza mediante un “trompe-l’oeil” elemental: el personaje que aparece dibujado en las carátulas y carteles no es el que aparece en el título de la película. No obstante, ambos protagonistas son el mismo, en virtud de la aplicación de las técnicas del “morphing” visual al propio guión (aunque sin que se abandone del todo el parecido visual, cuando el rostro del anciano que abre la película podría ser tanto el del salvador como el del salvado). En resumidas cuentas, de acuerdo con el filme de Spielberg, merecía la pena morir por el citado Ryan cuando éste se ha mostrado merecedor de tal sacrificio. Eso es “morphing”: “el mismo perro con distinto

collar". Pero eso no es Wilder, según se puede apreciar en *Berlín Occidente*, película que ocupará las reflexiones del próximo parágrafo. En *Berlín Occidente* existe variación, cambio, pero sin que el aspecto originario y el resultante dejen de ser reconocibles. De igual forma, el protagonista de *Traidor en el infierno* no se hace merecedor de una nueva identidad, sino que ésta depende no de que el espectador y los restantes personajes estén engañados, sino de la constatación de que la posibilidad de ser otro, por mera posibilidad que sea, es lo que lo define. De ahí que no se borren los contornos de dos personalidades distintas, sino que se reivindique un estado de confusión, un ser borroso.

3.1.2.3.-En *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, 1948) se aborda el tema de la reconstrucción de la capital alemana tras la guerra y la forma en que es "desnazificada". Berlín se presenta como una ciudad múltiple, ocupada como está por diferentes ejércitos extranjeros. Sin embargo, a pesar de su multiplicidad, la ciudad necesita también transformarse, debido no sólo a las ruinas que ha provocado la guerra sino a cómo sus habitantes se implicaron en la ideología que arruinó Berlín. El acierto de Billy Wilder radica en unir sendas transformaciones con las de una adusta y severa congresista norteamericana, republicana o conservadora, en visita oficial para investigar las corruptelas de las tropas armadas de su país en la ciudad que renace.

He aquí la dualidad básica: cómo hacer convivir la efectividad con la corrupción. Se trata de una corrupción paralela a la de *Ninotchka* (1939), de Ernst Lubitsch, pero ahora desde la perspectiva de los Estados Unidos, y con una diferencia básica: en tanto la comisaria soviética de la película de Lubitsch termina renunciando a su carácter primero, la protagonista de la película de Wilder no precisa tal renuncia, sino aceptar que su identidad proviene de la posibilidad de ser múltiple. Hay escenas dentro de la película que combinan de manera magistral esta necesidad de ser doble, de reconocerse en un entorno difuso, según ha quedado apuntado a propósito de *Traidor en el infierno*. Es el caso de los niños a los que se invita a insultar al árbitro en un partido de béisbol, aunque han de cumplir las reglas de juego. Ello se debe a la necesidad de abolir la obediencia marcial que les fue inculcada

durante el período nazi. La comicidad del contraste se refuerza cuando se compara el sistema político que tan a gala tienen los norteamericanos con el sistema nazi, en aspectos que, paradójicamente, les convertirían en formas políticas semejantes.

La corrupción es, ante todo, sentimental. En efecto, el carácter reprimido de la protagonista la convierte en una especie de "nazi" en relación con su propio cuerpo. Es el ejército norteamericano, representado por el capitán protagonista el que, de alguna manera, libera y reconstruye sexualmente a la congresista; el que, de alguna manera, le da identidad. Pero el cambio se produce también en el lado masculino: el capitán norteamericano a cuyo cargo está la congresista es utilizado por una mujer fatal para esconder a un jerarca nazi. Una vez descubierto el amor del capitán por la congresista (chantajeada también por la prostituta), los amores anteriores se entienden como un juego de espionaje para localizar al nazi, un juego que incluso obliga al capitán a fingir que renuncia al amor de la congresista. En realidad, se ha producido una transformación.

El mercado negro, la prostitución, la presencia de nazis ocultos parecen entremezclarse en una ciudad militarizada, hasta el punto de que se produce algo imprevisto: la corrupción se presenta no como inevitable impuesto que hay que pagar si se quiere que la ciudad se revitalice, sino como truco para que, a partir de sus diferentes identidades, las personas se terminen delatando a sí mismas.

En definitiva, una película como *Berlín Occidente* termina evitando comparaciones con películas sobre las corruptelas que trae la paz a las ciudades en ruinas, caso de *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949), de Carol Reed, para insertarse en la poética de Wilder y de Plauto sobre la identidad. De esta forma, *Berlín Occidente* se revela más próxima de lo que parece a *Traidor en el infierno* y a *Cinco tumbas al Cairo*, donde bajo el tema del espionaje subyace una segunda lectura. De cualquier forma, frente a las películas citadas, *Berlín Occidente* insiste en transformar la realidad, no sólo en aprender a percibirla.

La coincidencia de nombres, de profesión, las sospechas... son todos elementos de "enredo" que producen, en general, esquizofrenia por los padecimientos de unos personajes obligados a verse multiplicados o por cómo

éstos precisan multiplicarse para llevar una existencia que cada vez les resulta más inabarcable, por falta de espacio o de tiempo. De una forma u otra, en Plauto es la magnitud de la empresa la que empequeñece a los personajes, hasta el punto de llevarles a cometer errores que pueden ser trágicos, y que no lo son porque también los errores poseen múltiples caras. En Plauto y su época no existe un ejemplo concreto de ese mundo de coincidencias y de suspicacias que es el mundo del espionaje. No obstante, en el espionaje la magnitud de la empresa posee dos premisas que resultan llamativas a la hora de relacionar los planteamientos de Plauto y Billy Wilder: en primer lugar, el empequeñecimiento, si no directamente la anulación del espía, al que se arrebatara su identidad; y, en segundo lugar, el error de cálculo, como ingrediente necesario en la guerra por averiguar los secretos escondidos, deviniendo en ausencia de toda certeza y con unos personajes abocados a la incertidumbre como forma de vida.

La incertidumbre aparece, por tanto, como uno de los contenidos más significativos para entender todas las comedias y películas comentadas, pero, sobre todo, adquiere un relieve casi de “subgénero cinematográfico” en las tres películas en las que Billy Wilder aborda el mundo de los espías. Así, que se acumulen personalidades es no sólo un requisito del espionaje cuanto de la vida cotidiana del ser humano. De ello se desprende que ningún carácter excluye a los demás, pues todos terminan siendo hipotéticos, frutos del azar, la percepción o la necesidad de transformarse, es decir, de las tres “anecdotas” que me han servido para organizar el análisis de *Cinco tumbas al Cairo*, *Traidor en el infierno* y *Berlín Occidente*.

3.2.- La necesidad de la ficción

El “enredo”, única cosa que queda de la trama en el conflicto a la vista de cómo ésta pasa a ser secundaria, precisa de un intrigante. Lo llamativo del caso en las obras de Plauto y Wilder es cómo el personaje que planea el enredo tiene más relieve que los protagonistas de la intriga. Que se anteponga la figura del inventor, incluso cuando éste no es protagonista del relato, no sólo confirma que trama y conflicto son diferentes, sino que permite descubrir cómo la realidad puede resultar más irreal

que la ficción; cómo la ficción es necesaria, ineludible para la existencia; o cómo, en fin, ésta no sólo se presenta como forma entender la realidad, sino de anticiparla, mediante el planteamiento de un cálculo de probabilidades que aproxima los sucesos al sueño, a lo onírico, a los anhelos secretos e imposibles, e incluso a los deseos inadmisibles desde la consciencia; en otras palabras, al tabú, de acuerdo con algo que se ha podido apreciar ya en análisis precedentes.

El interés que Plauto y Wilder demuestran, respectivamente, por el teatro dentro del teatro y por el cine dentro del cine parte de las premisas de que, por un lado, lo real sea inverosímil y de que, por otro, sea verosímil que lo irreal acontezca. Por esa razón son tan importantes las figuras de quienes idean las tramas; por eso es tan importante identificar una de las caras del personaje que descubre sus múltiples identidades; ésta es la del lado dedicado al sueño y a recrear confabulaciones.

3.2.1.-La necesidad de la ficción en Plauto.

3.2.1.1.-En *Trinummus* se pone en riesgo algo demasiado valioso, como es un amigo (una hija era el objeto de valor puesto en tensión en comedias como *Persa* o *Rudens*). Se trata de un riesgo gratuito, basado en la convergencia de intereses dispares, de los intereses del amigo, de los de la amada y de los de un hermano. Así se entiende que el amigo compre una casa (en principio, aprovechándose de manera ladina de la ausencia de la persona a la que llamaba amigo); que el joven dilapidador se enamore de una chica que no cuenta con dote; que el hermano haya de vender un campo propiedad de la familia para hacer frente a la hipoteca de la casa y a la falta de dote. La presencia del dios “Lar” relaciona de alguna manera esta comedia con *Aulularia*, sobre todo por cómo en ambas se abordan las fatigas que produce la pobreza. Pobres habrían quedado el padre sin casa (siendo la casa el equivalente a la olla de oro perdida de *Aulularia*), el joven que pretende a una muchacha sin dote y el hermano que se queda sin una pequeña finca por haberla cedido. Todo ello planteado como si de tres historias distintas se tratara, de tres moneadas, de acuerdo con la metáfora del título; como si se mostraran en escena tres comedias de Plauto de forma simultánea, comedias como *Persa*, como *Aulularia*, como

Mostellaria. Sólo desde esta combinación de tramas simultáneas se entiende el magnífico acto tercero, el acto central, de la comedia, dedicado al teatro.

Trinummus aborda el tema de la dignidad (aparte del relativo al comercio, presente éste de forma clarísima en la trama descrita): el amigo del padre ha de fingir ser un negociante oportunista, la muchacha ha de fingir contar con dote, el hermano ha de fingir que vende el campo para obtener el dinero con el que conceder una dote para comprar la casa, cuando todo es teatro: el dinero circula y todo permanece, por dignidad, para salvar el carácter público o el lado social de los personajes. El regreso del padre (siempre un regreso, tema coincidente con lo que propone Wilder para plantear un conflicto) interviene en esa representación al ser, de manera llamativa, él mismo un actor contratado para entregar un dinero que es suyo, ignorándolo él.

Trinummus es una obra sobre el teatro: la coincidencia de las figuras del padre y del actor denota bien a las claras el carácter "anfiteatral" de la comedia. Pero, según he dicho, no deja de ser una obra sobre la dignidad, aunque ésta se base en paradojas, unas paradojas tan plautinas, tan wilderianas, como la que abre genialmente la comedia: dos ancianos, al congratularse de la larga vida y la prosperidad de sus respectivas esposas, no hacen sino desearse mutuamente la muerte. Están haciendo teatro, en una trama con concomitancias con la diplomacia con la que dos hermanos optan al amor de la misma chica, sin que ella tenga dote, en *Sabrina* (1954), de Wilder. De este filme se hablará más adelante.

3.2.1.2.-El recurso al teatro dentro del teatro se aprecia en *Pseudolus* no desde la casualidad de que las figuras del padre y del actor contratado para entregar un dinero sean la misma persona, como en *Trinummus*, sino desde la propia percepción del hecho teatral, concediéndose el protagonismo al propio autor de teatro, o, en otras palabras, otorgándose existencia al dramaturgo. Es algo que se muestra de forma impresionante y elaborada en *Pseudolus*, comedia en la que el punto de vista, el foco del conflicto, en torno al que todo gira, está representado por la figura del creador, figura que, en principio, no aparece en Menandro, de quien Plauto suele tomar tramas y personajes.

Que la comedia se titule *Pseudolus* (nombre del esclavo protagonista, traducible por "mentirosillo") no deja de resultar significativo: la mentira será considerada objeto de la existencia y de la identidad. Pero *Pseudolus* no versa sobre la mentira, sino



sobre la inteligencia; sobre cómo la inteligencia no tiene límites, y sobre cómo del mero hecho de que alguien se pida prestado dinero a sí mismo puede derivarse la planificación de nuevas artimañas que ni siquiera se hace preciso mostrar, pues el plan puede estar sometido a variaciones sobre la marcha. Para la crítica y los estudiosos de la obra de Plauto que estiman, ante todo, la coherencia de las tramas *Pseudolus* es una obra tan defectuosa como que se anuncian en ella ardidces que ni siquiera aparecen en escena, ignorándose nada más expresarse, sin comprender que en ello puede radicar la grandeza de la comedia, de una obra centrada en la necesidad de la ficción como campo de pruebas de la inteligencia y de la vida.

Es obvio que si se enfrentan dos personas inteligentes, dos esclavos que están retándose con planes llevados cada vez más lejos, el conflicto sólo se resuelve mediante el teatro. Sucede que el autor ha de permanecer fuera de escena, encarnado en unos esclavos que se ofrecen como intermediarios en conflictos de índole sexual. La obra es elaborada hasta el punto de cerrarse casi como si de un comienzo se tratara: el esclavo pide a su joven amo que le pague lo que le corresponde por la apuesta que ha ganado, y pide que lo haga dándose de espaldas; es decir, de alguna manera, sin mirar a quién se lo está dando, valorando el servicio, el disfrute, el teatro. O, en otras palabras, como si el mismo amo fuera el público, ocupando su lugar. Ello confiere a la obra un aire “anfritrónico”; precisamente a *Amphitruo* están dedicadas las próximas reflexiones.

3.2.1.3.-Es desde la “anécdota de la transformación” desde la que se observa ahora *Amphitruo*, obra que, en realidad, ocupa el conjunto del presente ensayo a la vista del cúmulo de implicaciones que posee. Y es que *Amphitruo* es una comedia susceptible de ser abordada desde una perspectiva llamativa: la de cómo la historia se transforma en ficción. En efecto, el relato que Sosias hace de las hazañas de Anfitrión en la guerra contra los “Teleboas” parte de la premisa de que tal relato es tan verdad como la propia existencia de Sosias, pues no tendría sentido regresar de una guerra falsa tras meses de ausencia. Sin embargo, al conferírsele al personaje de Anfitrión un tratamiento concomitante al que se da al soldado bravucón que da título a la comedia *Miles gloriosus*, es el propio relato el que, aparte de la veracidad de la guerra (no así aparte del carácter exagerado de las hazañas), anticipa el engaño que va a sufrir, que está sufriendo ya, de hecho, el personaje. Es decir, la historia se transforma en relato falso, ficticio.

Hasta Sosias dudará de su existencia; ¿cómo no ha de dudar de la participación en la guerra de Anfitrión, cuando ni su esposa puede creer su retorno? Sosias, al dudar de sí mismo y de su amo Anfitrión, duda también de la propia historia que acaba de vivir. Si él no es Sosias ni Anfitrión Anfitrión, ¿cómo va a haber existido esa campaña bélica en la que participaron Sosias y Anfitrión? ¿Lo habrá soñado? En realidad, “Teleboas” es un río de Armenia descrito por Jenofonte en su *Anábasis*, no un pue-

blo; es obvio que a Plauto le importa muy poco que se trate de un hidrónimo o de un epónimo, pues en la comedia se va a encargar de transformar en falso lo que sería auténtico para los personajes. Y es que se da cabida a una lectura irónica sobre la hercúlea gesta de Jenofonte, más increíble aún cuando se presenta como real la legendaria historia de Anfitrión, padraastro de Hércules. *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), de Billy Wilder, muestra cómo es más increíble la existencia histórica de la Reina Victoria de Inglaterra que el ser ficticio del detective.

3.2.2.-La necesidad de la ficción en Wilder.

3.2.2.1.-En *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, 1955) resulta casual que aparezca una vecina de aspecto “imponente”, cuya presencia provoca una exacerbación de la capacidad de ficción en la mente del protagonista al llegar la crisis de los siete años de matrimonio. La anécdota nace, pues, del azar. La vecina es un sueño hecho realidad, imaginado y encarnado, y también al revés, encarnado e imaginado. La película muestra cómo la ficción es necesaria, hasta que ésta está a punto de cumplirse. Es más, la hipótesis de transgredir lo cotidiano imaginando aventuras amorosas es lo que mantiene esquemas sociales como el del “rodríguez”: mientras la esposa disfruta de unas vacaciones, el marido tiene la ciudad entera a su disposición, aunque si se queda en ésta es por motivos laborales y, por consiguiente, económicos. La recompensa a su soledad está en imaginar aventurillas sexuales, como refleja con nitidez el comienzo de la película: una imaginativa parodia de ficción histórica representada por los primeros habitantes de la isla de Manhattan.

No se trata de una obra costumbrista (sí lo sería una película como *El parasol* (*L'Ombrellone*, 1966), de Dino Risi). Las escenas oníricas en las que el protagonista se imagina ligando enfermeras o secretarías, pero imaginando también las infidelidades de la esposa, crean un marco donde lo real y lo ficticio se confunden. Dicho marco es el de la hipérbole: la vecina no sólo existe, está, sino que habla, relata cómo una vez hubo de llamar a un fontanero estando ella en la bañera y con las uñas sin pintar (ejemplo magnífico sobre la desnudez). Poco a poco, como una bola de nieve, la ficción se nutre de más ficción,

y ésta se dosifica de forma gradual a lo largo de las tres noches que dura el sueño del “rodríguez” protagonista. Así, la segunda noche ella no sólo se queja del calor, sino que, dado que tiene el aparato de aire acondicionado estropeado, ofrece sus piernas al chorro caliente de las rejillas del metro que le levanta las faldas y se las ofrece al protagonista, también a los espectadores (el contexto es comprensible únicamente si se tiene en cuenta que, según había relatado ella la noche anterior, guarda la ropa interior en el congelador, pues el aire de ventilación de los túneles del metro suele aplacar poco la temperatura, más bien al contrario). La tercera noche la vecina ya va a dormir al apartamento del protagonista, pero él no se puede acostar con ella.

En ello radica la clave de la propuesta de Wilder. La vecina es un sueño, y, como tal, algo ficticio (por eso no se puede acostar con ella, entre otras razones). Se trata de una mujer ideal, no sólo como vecina guapa en situaciones escabrosas, generosa al ofrecer su cuerpo y sin reparos a la hora de compartir el piso y hasta la cama, sino también por su propia mentalidad, modelada de acuerdo con los anhelos más tópicos y secretos del varón: ingenua y liberada, guapa y tonta, tanto como para considerar su hombre ideal el hombre casado, debido a un aserto de implacable lógica: el hombre casado no la puede pedir en matrimonio. Por eso ha de huir el “rodríguez” del caldeo verano neoyorquino, por el riesgo que corre no su matrimonio sino la confusión entre lo real y lo imaginado (siendo lo imaginado necesario a los efectos laborales de que los maridos se queden trabajando en tanto las esposas veranean; y siendo, por consiguiente, el matrimonio un convenio económico).

Pero es más; la habilidad de Billy Wilder a la hora de elegir a Marilyn Monroe como actriz de la película aprovecha la necesidad que los espectadores, no sólo el personaje, tienen de imaginar. El director se regodea en poner a los espectadores en la misma tesitura que al protagonista, a caballo entre la realidad y la ficción. Así, que se diga que la vecina se parece a Marilyn Monroe es más que un chiste, pues, siendo en realidad Marilyn Monroe, no lo es en el filme. Su parecido con la persona auténtica debiera ser ficticio, pero es Marilyn Monroe (el toque “anfitriónico” está presente, como no podía ser de otra manera). Se

propone un ejercicio mental, de acuerdo con el que se viene a decir algo bastante tópico, que lo atractivo del sexo se encuentra en sus prolegómenos, o en imaginar el acto, no en consumarlo. El órgano sexual por excelencia es, en definitiva, el órgano de la imaginación, el cerebro.

En *La tentación vive arriba* lo ficticio afecta sólo a un individuo; sin embargo, en otra película de Wilder, en *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), es la sociedad la que imagina, la que hace ficción sobre el individuo. De cualquier forma, de la suma de ambas ficciones se deduce que el “rodríguez” no existe, siendo en sí mismo una entelequia.

3.2.2.2.-En *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) la necesidad de la ficción adquiere la forma de un psicotrópico. Desde luego, según se puede comprobar en el mero enunciado que acabo de hacer, la propuesta de Wilder es radical. El protagonista, Sherlock Holmes, necesita la droga de sus casos, una droga de la lucidez, para esquivar la apatía derivada de su dependencia brutal, políticamente incorrecta, de la cocaína inyectada (la dependencia, no obstante, es, desde una perspectiva médica, coherente con el momento en que se ambienta la película, en la Inglaterra victoriana; no así con que se considere la cocaína como droga dura ya en los años de producción de la película). El detective es un cocainómano compulsivo. Es más, si existe es gracias o debido a las ficciones, a los casos en que ha participado. Es lo que se desprende de la escena en que se borra su propia historia por la actuación de una imprudente sirvienta que limpia las estanterías de su despacho, borrando de paso el orden de los asuntos, su propia cronología, y ello a partir de un rasgo tan irónicamente detectivesco como la cantidad del polvo acumulado. Los arqueólogos lo saben bien: una pieza descontextualizada, fuera de su estratigrafía, es una pieza inútil; es una pieza ensimismada, válida para sí misma, pero no para la historia. Por lo demás, se trata de un borrado a manos de una mujer que mantiene el mismo aviso contra las mujeres que sólo son hacendosas mujeres de la casa, como en la película *Testigo de cargo*.

La limpieza del polvo diluye al detective, siendo en adelante la voz de su inseparable médico Watson (una voz, además, “post mortem”, como en *El crepúsculo de los dioses*)

la única que puede dar a la luz un caso apócrifo (que no está en las obras completas), sobre el único amor conocido, aunque mantenido en secreto, del célibe detective (si bien subyace en la película otra inserción políticamente incorrecta para la época, la homosexualidad del personaje).

La trama de *La vida privada de Sherlock Holmes* resulta forzosamente inverosímil, pero no tanto por la parodia que se propone de las películas de James Bond, cuanto por demostrar cuán necesaria es la inverosimilitud para aceptar los inverosímiles meandros de la historia con mayúsculas. Según Wilder, es la racionalidad a ultranza de Sherlock Holmes lo que le impide entender la historia, comprender que haya ridículas reinas de origen alemán en un país que será atacado por los alemanes, ante lo cual no le queda al personaje sino drogarse o sentirse encandilado por una reina enana. Que en la trama haya elementos inspirados en Julio Verne se entiende en esta combinación de lo inverosímil y lo confirmado por la historia. Lo ficticio deviene problema de percepción. Una ficción se transforma en historia cuando lo imaginario se hace verosímil (aunque no es necesario que se cumpla; sobre la esquizofrenia de su cumplimiento versa, según se ha visto, otro filme de Wilder, *La tentación vive arriba*). La ficción se presenta como un cálculo de posibilidades que permite al hombre seguir viviendo con cierta consciencia.

3.2.2.3.-Uno de los comienzos de las películas de Billy Wilder que más tinta ha hecho correr es el de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959); y es que se trata de uno de los ejemplos más significativos de cómo se hace aceptable la inverosimilitud de una trama hecha de coincidencia tras coincidencia, siendo éstas, en la realidad, imposibles. La película se presenta también como preci-

sa muestra de la forma en que el espectador acepta la inverosimilitud, produciéndose esta aceptación a cambio del conocimiento previo que, en apariencia, va a tener éste de la trama (por ser más concretos en relación con *Con faldas y a lo loco*, del hecho de que Dafne y Josephine no sean mujeres, sino hombres). La película se abre con una persecución policial, y los modelos de coches que aparecen en imagen son ya un indicio significativo de los años vein-

te: Chicago, Ley Seca, mafias y tiroteos. Se trata de un recurso narrativo clásico, el comienzo "in medias res", es decir, en mitad del relato. Lo extravagante de la carrera es que los coches de la policía persiguen a un coche fúnebre, el cual, contra toda costumbre y norma, avanza a toda velocidad por las calles. Pero es que no sólo se está en plena persecución, sino que se está disparando contra el coche fúnebre, y desde éste se dan las réplicas correspondientes, en una ensalada de tiros. Todavía hay más: las balas de la policía hacen impacto en el féretro que porta el vehículo, y del ataúd mana un líquido que, por qué no, podría ser sangre. La acumulación de elementos impactantes resulta brutal: coches negros de la policía persiguiendo el barroco coche negro de la funeraria; el coche fúnebre avanzando a toda velocidad y disparando en un extraño réquiem; en fin, de alguna manera se remata al difunto que va en el

féretro por cuanto su sangre no coagulada está manando. Sólo que nada es lo que parece: en el ataúd lo que se esconde es whisky.

El espectador está ya preparado para seguir la peripecia de los dos músicos que van a ser testigos casuales de la conocida matanza y ajuste de cuentas entre mafiosos el día de San Valentín –relatado en cine por, entre otros, Roger Corman en *La matanza del día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967)–. Dado que nada es lo que



parece y que al final se impone una cierta lógica, o dado que se hace aceptable dicha lógica, ¿por qué no conceder que nadie reconozca la forzada transformación de Tony Curtis y Jack Lemmon en mujeres en *Con faldas y a lo loco*? Es algo que, en principio, no sería posible fuera de la ficción: el maquillaje, la percha masculina, el exceso de poses femeninas que caen en el ridículo lo impedirían. Pero es que, siendo mujeres, Tony Curtis y Jack Lemmon van a ver cumplido uno de los tópicos sueños del varón: estar en un gineceo de hermosas mujeres (toda una orquesta, con la ironía que ello supone), una segunda casualidad, que se hace aceptable desde el propio planteamiento de la película, sin la necesidad de caer en la cuenta de que sólo se trata de una película, sino que ésta tiene su lógica interna (y en ello es en lo que es auténtico maestro Wilder, como se aprecia en *La tentación vive arriba*).

Con faldas y a lo loco plantea el conocimiento de la identidad sexual de una persona como metonimia del hecho de conocer en abstracto, en su sentido genérico. De dicha metonimia procede la conocida expresión “nadie es perfecto”: no sólo es que nadie sea perfecto, sino que ninguna perspectiva, ningún juicio es perfecto. Así, toda la película ha estado orientada sobre algo que sabe el espectador, que los hombres no son mujeres; de ahí la sorpresa de su final –por lo demás, se concluye que distinguir entre hombres y mujeres es de por sí indicio de cómo el sexo se basa en una “imperfección”, cuando unos y otros se sienten mutuamente atraídos, idea, por lo demás, de índole platónica–. Una lectura atenta de la comedia *Casina*, de Plauto, sorprende por el paralelismo que ofrece su conclusión con el de esta película de Wilder.

No sé dónde he leído (o visto en algún documental) que la necesidad de dormir es singular de los mamíferos y responde a la necesidad fisiológica de regular la temperatura del cuerpo. Soñar, sin embargo, es algo exclusivamente cerebral, una forma de entrenamiento para acelerar las respuestas en la vida cotidiana. De esta manera, soñar con la muerte de alguien no es tanto la manifestación de un anhelo secreto, subconsciente, cuanto una posibilidad a la que enfrentarse, en un cálculo matemático o estadístico, y una forma de preparar las posibles reacciones y sentimientos que provocarían la pérdida de ese

alguien, evitando la paralización absoluta, o, en términos etológicos, un estado indefenso, la falta de reacción. En otro orden de cosas, la palabra que mejor definiría la capacidad de soñar despiertos es “fábula”. En efecto, en tanto la capacidad de soñar puede no ser exclusiva de la especie humana, sí lo es la capacidad para la fábula, por cuanto ésta es externa al ser humano (mientras el sueño resulta autista): para la fábula se precisan medios físicos (la voz, la gráfica, las imágenes) y un receptor exterior. De cualquier forma, su papel puede considerarse equivalente al del sueño: el entrenamiento psíquico y la posibilidad de abstraer la propia abstracción, potencia cerebral ciertamente extrema, para bien y para mal.

Cabe la posibilidad de confundir lo real y lo ficticio; o acaso sea más exacto decir que se imponga lo uno sobre lo otro, la ficción sobre la realidad o la realidad sobre la ficción, si bien, en realidad, ambos entornos son necesarios, alimentándose mutuamente. Ambos se pueden imponer en un ámbito exterior, con la posibilidad de manipular a los demás (el ejemplo extremo del nacionalismo es elocuente a este respecto, aunque la idea de la que se parte en las presentes reflexiones es la del comercio, según aparece éste retratado en las comedias plautinas); también pueden imponerse en un ámbito interior, íntimo, ámbito del que nace la figura de Don Quijote o de los protagonistas de *La tentación vive arriba* y de *La vida privada de Sherlock Holmes*.

La capacidad creativa se descubre en las interpretaciones que se hacen de lo real desde lo ficticio o, a la inversa, en cómo se transforma la realidad en fábula. Ahí es donde se asienta la figura del esclavo inteligente en Plauto, del esclavo que considera la ficción como un reto intelectual, según se pone de manifiesto en *Pseudolus* (el reto existe, por descontado, en *Amphitruo*, donde se promueve una elucubración de corte metafísico). Ahí es, en fin, donde se asienta la peripecia existencial de los personajes de *Con faldas y a lo loco*, llevados de una ficción a otra, haciéndolo, además y sobre todo, con rapidez de reflejos; con tanta rapidez que termina afectando a su identidad, tanto a la externa como a la íntima. En definitiva, es la inteligencia de Plauto y de Billy Wilder la que les permite trascender lo ficticio, tan conscientes de ello cual si fabularan sobre su propia condición como personajes.

3.3.- La existencia individual y social del personaje

Se dan dos identidades: la personal y la social; ello es tanto como decir que hay dos existencias. El problema está en delimitar cuál es la más auténtica, dentro de la relativa autenticidad o falsedad de ambas identidades y existencias. Se trata de un problema que surge únicamente en la duda, en la "crisis", cuando un personaje no acaba de asumir la separación de sendos papeles.

Hay otra perspectiva desde la que considerar este problema: en tanto la existencia social exige integrarse en la comunidad, es solamente en la identidad personal donde se da cabida a la transgresión. De esta manera, llevar una doble vida exige que una de éstas se mantenga en secreto, aunque sea en el secreto de lo ficticio, de los anhelos escondidos del personaje, los cuales son percibidos por éste como propios del lado auténtico.

La duda, la "crisis", surge cuando uno de los dos lados, el individual o el social, pugna por imponerse al otro, debido a algo insatisfactorio, a un conflicto. El resultado es, por descontado, la confusión, derivando ésta en locura cuando se asume el carácter difuso o borroso como el único posible.

3.3.1.-La existencia individual y social del personaje en Plauto.

3.3.1.1.-En el comienzo de la comedia *Cistellaria* un dios, el "Dios Auxilio", echa en cara a una vieja parlan-china que le haya dejado sin ideas que exponer; que le haya dejado sin prólogo; o, en otras palabras, sin un papel en la obra, sin una identidad, a pesar de su nombre (por su parte, la vieja cortesana existe porque habla, porque sale de un banquete, significando dicho banquete un tópico literario, consagrado por Platón y sus debates sobre el

amor como lugar para la charla). La queja del dios tiene bastante que ver con la del dios "Lar" en *Aulularia*: en efecto, en agradecimiento a la muchacha porque con sus ora-

ciones le sigue otorgando sentido y existencia, el dios provocará la trama, implicando al padre en el hallazgo de la olla de oro. De cualquier forma, dado que la vieja cortesana de *Cistellaria* ya ha relatado el conflicto (una joven no quiere ser cortesana pues tiene novio, quien, a su vez, está siendo obligado por su padre a casarse con otra joven), al "Dios Auxilio" no le queda sino relatar los antecedentes del conflicto, el origen de la joven, del que solamente una cestita de juguetes guarda testimonio de su abandono recién nacida. Se trata de la hija de una mujer violada por un extranjero, quien, tras enviudar de su mujer legítima, regresa para casarse con la que es su hija.

El contexto sobre la identidad está planteado desde las casualidades que explican la tragedia *Edipo rey*, de

Sófocles, aunque en el presente caso se adopta el tono paródico de la tópica carta que un suicida dirige a un juez ante la pérdida de referentes familiares (texto cuyo origen desconozco ahora). El extranjero se llega a enamorar de su propia hija, sin saber que es su hija (confirmando, de paso, la inversión que se hace de la leyenda de Edipo); el joven enamorado, en fin, intenta suicidarse.

El problema básico es el de la existencia, una existencia puesta en riesgo debido a algo casual (resuelto por el azar de unos juguetitos insignificantes, que permiten la "anagnórisis" o reconocimiento). Que la existencia guarde íntima relación con la identidad explica que se aborde un tema que a duras penas tiene cabida en una comedia, el tema del suicidio.

3.3.1.2.-En la comedia *Epidicus* Plauto considera una doble inestabilidad en los personajes; una que afecta a los



sentimientos y otra que se refiere a la consideración social que merecen. En sendos sentidos *Epidicus* se convierte en un buen resumen acerca de los conflictos que subyacen en las tramas plautinas, donde lo ficticio, la invención de papeles, el intercambio de dichos papeles ya no es tanto un síntoma de que se existe, cuanto la existencia misma.

La obra se abre con un esclavo lamentándose de que, después de haber comprado a una muchacha para su joven amo haciendo creer al padre del joven que se trataba de su hija, resulta que el joven se enamora de otra. Esto es tanto como arrojar a la papelera toda una obra de teatro, fracasada ante los inestables sentimientos del enamorado y de la relación filial y fraternal, pues donde había novia ahora hay hermana, aunque sea postiza, fruto de las artimañas del esclavo. Pero el joven no tiene dinero para devolver al usurero el préstamo del dinero que ha destinado a la compra de la segunda joven, de la que está ahora enamorado. El dinero, por consiguiente, es también inestable, tanto como la propia condición de la muchacha, vendida como esclava aunque es de origen libre. La única solución que encuentra el esclavo es vender a la primera joven, a la que ahora es hija. Se repite de esta manera la injusticia del proceso que había afectado a la segunda muchacha, alguien que de libre pasa a esclava, de hija pasará a ser de nuevo cortesana. Pero no acaba aquí el juego de lo inestable: en una vuelta más de tuerca, Plauto plantea los deseos del mismo padre de la joven de casarse, y el esclavo ha de inventar un tercer carácter para la primera muchacha, quien, de esta forma, pasa de cortesana de un militar a hija de un anciano y de hija del anciano a su prometida.

Parece un trabalenguas, un juego que hace asimilable la brutal propuesta de Plauto: el joven es, en realidad, hermano de la segunda muchacha, de su enamorada actual, con lo que todo adquiere la trascendencia del tabú. La única solución al conflicto es que el joven vuelva con la primera enamorada, que la obra vuelva a su inicio. El bucle queda así cerrado.

La primera joven se diluye en las mil identidades que ha ido adoptando a lo largo de la trama; y es que ella sólo existe como un problema de percepción. Esto es tanto como decir que su existencia se basa en un continuo cambiar de papeles, no en los papeles en sí, no en las nuevas

personalidades fruto de la transformación, sino en poder ser transformada. Ser maleable es lo único que define su existencia como personaje en *Epidicus*, al margen del azar que se aprecia en otras comedias de Plauto, caso de *Cistellaria*, según se acaba de decir. Por lo demás, el riesgo que se corre al variar de carácter de forma continua convierte la comedia *Epidicus* en una tragicomedia de índole parecida a la considerada en *Rudens* o en *Poenulus*. La maleabilidad es lo único que hubiera hecho aceptable alguno de los tabúes que se producen en el continuo transformarse de las muchachas; de unos tabúes admisibles desde el momento que la ignorancia se convierte en parte social del individuo y provoca de paso que las relaciones sociales permanezcan estables.

3.3.1.3.-*Casina* se abre con una declaración sobre la importancia del matrimonio, o sea, de un contrato que legitime desde fuera, las identidades dentro de una relación sexual. El problema se plantea cuando un anciano y su hijo pretenden a la misma mujer. Se trata de una situación desestabilizadora, no sólo desde la edad, sino desde la destrucción de la sociedad y del individuo si padres e hijos disputan por las mismas mujeres. De esta forma, estando el padre casado, no puede pretender a la que podría llegar a ser su nuera (cuando la joven se descubra libre). El recurso responde a la típica idea de "aporía", de calle sin salida, que habrán de resolver los esclavos fingiendo un sorteo amañado por el viejo. De esta forma, el viejo no sólo es adúltero y falsificador, sino que se convierte en esclavo de sus esclavos, que le hacen protagonista de un segundo fraude que añadir a sus anhelos de adulterio.

Dado que la joven ha prometido matar con una espada a quien se acueste con ella la noche de bodas, harán disfrazarse al viejo de capataz: la idea es la de disfrutar de la muchacha no pagando él las consecuencias, sino un tercer personaje, el capataz, pero sin contar con que éste también está encaprichado con la muchacha y no hace ascos al anuncio de sus nupcias. El viejo y el capataz recién casado disputan por la que creen ser la radiante novia y no es sino un esclavo disfrazado (contexto en el que adquiere relieve la metáfora de la espada con la que había amenazado la muchacha, tratándose, en el fondo, de un símbolo fálico). Al saber la verdad,

ambos quedan avergonzados por haber querido ser los primeros en descubrir tal “espada”.

La ironía final viene dada no por el reconocimiento (el “soy un hombre” de *Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder, algo que siempre ha sabido el espectador, y que permite ironizar sobre la disputa del viejo y el capataz por la “espada”), sino por la queja del esclavo travestido de haberse quedado sin su noche de bodas (algo que le hacía ilusión; más después de haber sido el inspirador de los fraudes que jalonan la trama). En *Con faldas y a lo loco* el maduro millonario confiesa su ilusión por la misma ilusión que el proyecto de boda provocará en su “mamá”. Es decir, lo que importa es el “matrimonio”, no quién haga de hombre o de mujer en éste. En otras palabras, el esclavo de *Casina* encuentra su lugar en la sociedad por el hecho de casarse, de participar de la legitimidad del “matrimonio”. Hasta eso parece haberse arrebatado.

3.3.2.-La existencia individual y social del personaje en Wilder.

3.3.2.1.-En *El apartamento* (*The Apartment*, 1960) la única existencia que se concede al oficinista número ochocientos de la planta diecinueve, de los treinta mil empleados con que cuenta su empresa entre los ocho millones de habitantes que pueblan Nueva York, es la de ser un juerguista. Es algo importante: un soltero (en la misma ciudad de los “rodríguez” que el filme *La tentación vive arriba*), con apartamento propio, es sinónimo de juerguista. No cabe otro carácter. Hasta los vecinos del personaje se asombran de su variada e incansable actividad amorosa, cuando éste no hace sino prestar el apartamento a sus jefes, quienes, a cambio de falsos ascensos, lo utilizan para sus canas al aire. El ascenso hipotético es anhelado para adquirir una nueva existencia; pero el proceso de prostitución del personaje es equivalente al de las empleadas de la firma, cuyos jefes llevan al apartamento, sin otro carácter identificador que el que les otorgan su juventud y su forzada entrega sexual. A este mismo respecto, no deja de ser significativo que el empleo del personaje femenino que protagoniza la película sea el de ascensorista.

La degradación del personaje principal, del dueño del apartamento, no parece que acabe de tocar fondo a lo largo de la película; y es que no sólo no se reconoce a sí

mismo, sino que se ve devorado por cómo lo ven los compañeros de trabajo y los vecinos. Además, amigos no tiene; tampoco familia, viviendo solamente en compañía de un televisor. Enferma por quedarse en la calle, fuera del apartamento, en la fría noche del invierno neoyorquino, hecho que es interpretado como resultado del abuso físico de un priapismo irreprimible, cuando, en realidad, no tiene dónde ir tras prestar su piso.

Entonces es cuando descubre que una de las chicas que visita su apartamento es la ascensorista a la que ama en secreto (se trata de un descubrimiento muy significativo desde el punto de vista de la “agnórisis” plautina: el espejo roto que en una ocasión encontró él en su apartamento y reencuentra en manos de ella). El reflejo que encuentra en la chica es lo que le permite considerar que ésta, al igual que él mismo, sufre en medio de la imagen quebrada entre cómo es y cómo la ven. El intento de suicidio de ella lo concibe como suicidio propio, aunque el protagonista sigue anteponiendo la existencia social (pues logra que se reconcilien la chica y su jefe) a la de sí mismo como individuo, acaso porque haya quedado por completo anulado, incapacitado para amar. De hecho, su ser se hace presente en la intimidad más recondita, sea la suya o la de la pareja, una vez que la ascensorista haya logrado los mismos descubrimientos que el dueño del apartamento, al que había confundido con un juerguista, su única existencia hasta el momento. Es curioso que ambos se reúnan para jugar a las cartas y que este cierre resulte buñueliano, al coincidir con el de *Viridiana* (1961). Pero no es sólo curioso, sino que es logro genial de Billy Wilder el haber presentado la vida del personaje desde la perspectiva más cotidiana: el solitario se consuela cenando con la actriz Mae West, una Mae West que sale por la tele, eternamente joven y provocativa, y siendo por ello mejor que la auténtica, entrada ya en años (que la existencia precisa que se anule el paso del tiempo, la edad, se aprecia también en *El crepúsculo de los dioses* y en *Fedora*).

No es casual que en *El apartamento* existan detalles secundarios, pequeños objetos que funcionan como los juguetes de la comedia grecolatina: las llaves que circulan como el chascarrillo sobre el dueño del apartamento o el espejo roto; no es casual que exista un intento de suicidio. Ambas ideas están funcionando en la misma medi-

da en que la cestita y el intento de suicidio lo hacen en *Cistellaria*. Sí es casual que se nos ponga por delante la existencia vacía de un solo ciudadano de Nueva York, entre tantos millones de habitantes.

3.3.2.2.-*Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957) es una película rica en detalles plautinos. ¿Cómo si no entender las relaciones entre un padre y una hija (con idéntica ceguera como la que parece tener el viejo de *Aulularia* respecto a su hija)? ¿Cómo entender si no la presencia de objetos significativos, tan significativos que se convierten casi en trasuntos de los personajes, caso de la maleta que sirve de funda a un violonchelo (que funcionaría a efectos narrativos de forma equivalente a la olla de oro de la citada *Aulularia*)? Hay otros elementos importantes, tan plautinos y wilderianos como la necesidad de la ficción. ¿Cómo si no entender la necesidad que la muchacha tiene de fingir una intensa, variada y disipada vida sexual ante el primero, único y exclusivo amor de su vida?

Que el padre de la muchacha sea un detective ofrece una perspectiva diferente a la ceguera con que hace frente al despertar sexual de su hija. Que el amante de la muchacha sea un hombre maduro no debe entenderse como un error de "casting" (comentario habitual en las reseñas sobre la película), sino como una figura nacida de la misma existencia del padre y de su ceguera. De hecho, es el archivo del padre el que ha servido de fuente de conocimientos y de ficción de la muchacha, siendo el padre el único referente que posee la joven a la hora de considerar el mundo exterior. La existencia de ese mundo constituye un problema de percepción semejante al que puede apreciarse en otras películas de Wilder. De acuerdo con la joven protagonista de *Ariane*, con Ariane, para ser hombre hay que ser maduro (imponiéndose la figura visible del padre) y de vida disipada (según recogen los archivos paternos, repletos de historias con un rasgo común, el morbo sexual, que convierte los documentos en auténticos sucedáneos de la pornografía). De esta manera, la existencia sólo cabe en la relación con un hombre maduro ante el que se finja una sexualidad exacerbada, aunque sea falsa.

Su existencia ya sólo cabe en la ficción, incluso después de haberse desvelado la verdad (es decir, la coincidencia

entre identidades, el descubrimiento de que la amante del millonario "playboy" es la hija del detective). No de otra manera debe entenderse el final del filme, de corte melodramático: una estación de ferrocarril, un tren que parte, una despedida, unas lágrimas. La muchacha se revela tan condenada como Madame Bovary, aunque la propuesta de Wilder no es trágica y sí irónica. No en vano el director ha jugado con elementos hitchcockianos, como el tarareo de una canción que sirve para el reconocimiento o "agnórisis", para arrastrarnos a una existencia que es de película porque no cabe fuera de una película. El maduro millonario puede creer que la joven es una experimentada amante porque su existencia está depositada en los periódicos, en las revistas del corazón, que la están nutriendo de unos datos que, en principio, le incumben, pero sin que los pueda reconocer como suyos si no es gracias a una percepción que es antes pública que individual: El millonario no recuerda a sus amantes si no es porque éstas están recogidas en el archivo del detective. El problema de fondo es el de la fidelidad a lo que uno ve. El detective no descubre en ningún momento a su hija cuando espía al millonario, porque lo que ve está condicionado por la idea preconcebida de quién es la amante del "donjuán". En igual medida, el "playboy" no reconoce a la joven amante al cabo de un año, porque su presencia no ha sido recogida ni en las revistas del corazón ni en los archivos del detective.

Es el reconocimiento social, la existencia social, la que confiere identidad. En otro orden de cosas, la inverosimilitud de la trama había quedado resuelta, a la genial manera de Wilder, en el prólogo de la película, mediante diversas imágenes de besos que se dan en las calles de la ciudad del amor de *Irma la dulce*, en París. Entre estas imágenes podemos destacar una: la del empleado de la funeraria besando a una viuda ante el féretro de su esposo, tratándose de un beso de sobras apasionado, no unas condolencias cuanto la alegría de verse libres para ser amantes. El choque entre la existencia social y la identidad es lo que provoca el chiste, un error de percepción. Pero ¿existirían los amantes de no ser él funerario y ella viuda? ¿Existiría el beso?

3.3.2.3.-En la película *Sabrina* (1954), su director, Billy Wilder, muestra cómo varía una persona ignorada por edad, extracción social y aspecto de patito feo al transfor-

marse en alguien deseado por haberse convertido en un cisne, una cenicienta que se vuelve princesa de cuento. Tal es, en sus líneas más básicas, la fábula que aborda el filme, a partir de la idea de existencia que se va solidificando, cuajándose. Se trata de la existencia asociada a la idea de metamorfosis, de transformación, sin la que no sólo no habría personaje femenino, sino ni siquiera historia que relatar, por más que ésta sea tan ficticia como propia de, lo he señalado ya, un cuento infantil. Por lo demás, *Sabrina* es probablemente uno de los mejores ejemplos de comparación entre las obras de Wilder y las de Plauto. Y es que, a pesar de que la trama sea inexistente (o estática, como sucede en general en ambos creadores), la propuesta de dos hermanos que rivalizan por el amor de una mujer a la que, en principio, no habían sabido reconocer no deja de tener un tono antiguo, en el mejor sentido del término, sin que ni siquiera falte en el filme un intento de suicidio, hiperbólico (como no podía ser de otra manera en el director).

Sabrina presenta una metáfora original y un tanto extravagante sobre el enamoramiento: un partido de tenis, una pelota que va y viene, como una toma de consciencia tras cada rebote. La película es extraña también por cómo Wilder, a pesar del tono fabuloso, y superándolo, exacerbaba la máscara de cada uno de los personajes: la severidad del tiburón de los negocios, la jovialidad banal del hermano holgazán, la artificialidad natural de una heroína que necesita de los afeites y modales parisinos para manifestarse tal como es (para cambiar sin cambiar, en expresión del mismo personaje). O más que para manifestarse, para ser descubierta, para existir respecto a los otros. Bien es verdad que una cocinera siempre será una cocinera, una sirvienta, la hija de un chófer, de un sirviente, ambos necesarios para que quienes les emplean crean estar viviendo de verdad en una fábula. De hecho, eso es lo que explica la exacerbación de los papeles que los dos hermanos se conceden a sí mismos en la fábula que están representando: el de la hormiga y el de la cigarra.

En otro orden de cosas, resulta llamativa la necesidad de la ficción, del engaño, de idéntica forma a como sucede en las comedias plautinas. La protagonista regresa de París para superar un fracaso amoroso al que no quiere referirse. Es el hermano severo el que intenta evitar que el hermano vividor aproveche esa coyuntura

para seducirla, dado que, además, ese hermano está comprometido por motivos empresariales con otra joven. Para impedirlo tejerá una mentira como sólo saben hacerlo los magnates de los negocios, solapando los motivos económicos con los sentimentales. La figura del padre de Sabrina no es mejor, retratado como una persona carente de voluntad o, acaso, cínico en exceso por ello mismo, mientras asiste impertérrito a cómo su hija se ha convertido en cebo para tiburones de los negocios y de los sentimientos. De alguna manera, es como si bastara a su hija.

En fin, por abundar en la “anécdota del cambio”, la transformación de los hermanos puede parecer superficial: la posibilidad de intercambiar los papeles se revela como la única forma que tiene el severo protagonista de ganarse a la chica. Estas transformaciones o metamorfosis ponen de manifiesto, ante todo, la vaciedad de la máscara de origen y de la de destino, un vacío visto además, cosa que no sucede ni en *El apartamento* ni en *Ariane*, desde dichos origen y destino.

En definitiva, la constatación de que existen múltiples personalidades en cada individuo no es solamente un síntoma de esquizofrenia (según se ha apreciado en el comentario sobre *Aulularia*), sino un aspecto indisoluble del carácter social del ser humano. Se trata del mismo drama que afecta al protagonista de *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1933), de James Whale: su ser invisible afecta a su identidad, la cual es solamente devuelta con la muerte, cuando su cuerpo vuelve a ser percibido. La invisibilidad es el rasgo del “rodríguez”, de la jovencita Ariane, de la desclasada Sabrina, en las tres películas de Wilder analizadas en líneas anteriores. La invisibilidad es también patente en *Cistellaria*, *Epidicus* y *Casina*, pues los riesgos que corren sus personajes y los conflictos en que están envueltos parten de la premisa de su “no-reconocimiento” público, de no estar integrados en la sociedad por falta de ubicación dentro de la familia.

Existen, por consiguiente, dos perspectivas: la existencia a partir de lo que se ve, de forma que la identidad personal va pareja a la pública (hasta el punto de que, de carecer de reflejo público, el personaje sería inexistente); y, en segundo lugar, la existencia a partir de la asunción

que de sí mismo hace cada individuo. Ahora bien, según postulan Plauto y Billy Wilder en sus comedias y películas, ambas perspectivas pueden tener unos cimientos de barro, pues se basan en ficciones. No otra cosa son las fabulaciones que otros recrean sobre una persona como las que se forja el individuo en torno a sí mismo. A pesar de ello, se trataría del único rasgo que permitiría hablar de identidad personal o íntima.

4.-ANFITRIÓN COMO MODELO DE PLAUTO Y WILDER

4.1.- De nuevo sobre *Amphitruo*

Desde las primeras líneas del presente ensayo el lector ha podido constatar cómo es la obra *Amphitruo* la que subyace en las reflexiones que propongo. De cualquier forma, *Amphitruo*, al hacer intervenir a los dioses en su trama, parece acoplarse mal a la proximidad, a la cercanía, de los conflictos planteados en las restantes comedias de Plauto, y, sobre todo, en las películas de Billy Wilder. Sin embargo, basta con comprobar cómo en una película como *La tentación vive arriba* es la diosa Venus (con el cuerpo de Marilyn Monroe) la que se hace presente para comprender que el recurso está también funcionando en Wilder, dentro de una trama en la que se plantea, igualmente, un conflicto amoroso, por no decir nítidamente sexual. Una película como *Irma la dulce* confirma cómo la mentira (y Júpiter y Mercurio están mintiendo al ocupar cuerpos ajenos en *Amphitruo*) es requisito preciso en las relaciones de pareja, sean del tipo que sean. También lo corroboran otras películas de Billy Wilder, así como las restantes comedias de Plauto.

4.1.1.-De nuevo sobre *Amphitruo* a propósito de Plauto

4.1.1.1.-*Mercator* se abre con una escena llamativa: calles atestadas, repletas de gentes que pugnan por salir, en la misma medida que las palabras se atorán en los labios, pugnando por expresarse (se trata de una bella imagen también de los problemas que tiene quien escribe este libro a la hora de ordenar las infinitas sugerencias que portan las obras de Plauto y de Billy Wilder). Solamente este comienzo es de por sí indicio significati-

vo de que se está ante una comedia sobre los obstáculos, tratándose, cómo no, de obstáculos en una trama amorosa y de marcado tono erótico.

Sin embargo, lo importante no es tanto la existencia de obstáculos cuanto su carácter. No se trata de que, al enamorarse un padre de la misma joven de la que está preñado su hijo (en una trama semejante a la que se da en *Casina*, de Plauto), esté entorpeciendo la relación entre los jóvenes, sino de cómo dichos obstáculos están ligados a la mentira. El padre miente al hijo, miente a la esposa, miente al vecino; hasta tal punto es esto así que las mentiras se acumulan de forma semejante a la que abre la obra, como gentes que tropiezan en las calles atestadas, como palabras que chocan en los labios y los vuelven balbuceantes. También las palabras amorosas son consideradas desde la mentira, de forma que en la obra predomina una lectura antielegíaca y antirromántica de la pulsión erótica; la misma pulsión que empujaba a Júpiter a mentir a Alcmena presentándose ante ella con el aspecto de Anfitrión.

El tema de *Amphitruo* está ahí: la esposa del vecino no comprende que la chica que está en su casa no sea una amante de su marido (¿qué iba a hacer si no en la casa?), pero es que ella misma será confundida con la amante por estar también en la casa. La ironía sobre la existencia social (sólo se puede ser amante) pasa de esta manera de los prejuicios de ella a los prejuicios sobre ella.

En esta coyuntura, al joven enamorado, con el que rivaliza su propio padre, no le queda otro camino abierto que exiliarse de la casa paterna, vistiéndose de peregrino (en una actitud paralela a la del intento de suicidio en *Cistellaria*). Será un hijo del vecino el que le convenza de que todo es una farsa nacida de un encadenamiento de mentiras, cada una de las cuales ha ido tomando el

peso de un obstáculo. La imagen del joven desnudándose de las ropas como quien se desnuda de las mentiras que se han ido tejiendo a su alrededor resulta tremendamente reveladora sobre la lectura de teatro dentro del teatro que sustenta los engaños. Es más, fuera del teatro sólo queda la locura del joven desnudo.

4.1.1.2.-En *Mercator*, según se acaba de exponer, alguien es confundido con otro; en *Menaechmi*, empero, uno se confunde consigo mismo. En *Menaechmi* Plauto plantea de forma genial cómo el reconocimiento es confusión y la confusión es reconocimiento (en una línea concomitante a la considerada a propósito de la película *Traidor en el infierno*, de Billy Wilder). Las paradojas abren la comedia de forma semejante a la apreciada respecto a *Stichus*, del mismo Plauto: al esclavo no sólo se le esclaviza con cadenas, también con la buena vida. De igual manera, las esposas no debieran atosigar a los maridos, sino halagarles de continuo, pues no en vano son éstos los que traen el sustento a la casa. En este contexto, un marido no debiera robarse a sí mismo cuando roba a su mujer para hacer regalos a una ramera, hecho que constituye el conflicto de *Menaechmi* (por lo demás, que alguien se robe a sí mismo es un tema presente también en la comedia *Asinaria*).

Ser de forma simultánea dueño y ladrón exige de los personajes una actitud cuando menos esquizofrénica sobre quién se es. Más aún cuando se tiene un hermano gemelo que, al ser confundido y aprovecharse de la situación, descubre un lado desconocido tanto de su propia personalidad como de la idea que de la personalidad del hermano tienen los demás (de forma paralela a lo que sucede en otras comedias de Plauto, caso de *Bacchides*). Los equívocos y los enredos terminan implicando a todos los personajes a cuenta de la devolución de un manto de la esposa del segundo hermano que había regalado a la ramera el primer hermano. Se atribuye al marido y segundo hermano una amante que pertenece al primer hermano, aunque el segundo no haya hecho ascos a relacionarse con la cortesana. La situación en última instancia no es tanto la de la doble personalidad, a la manera de Jekyll y Hide, cuanto la del timo de la estampita. En el timo el estafado lo es precisamente por ser estafador.

La colisión entre la imagen individual y la social del timo impide, por vergüenza ajena, que en muchas ocasiones se denuncien las estafas.

Por descontado que el timo de la estampita es una de las más elaboradas cumbres del arte teatral. Su resultado deriva en reconocimiento de que el sujeto posee un lado escondido, desconcertante e imprevisto, de forma que se puede decir con Plauto que, en efecto, el reconocimiento es confusión.

4.1.1.3.-*Amphitruo* debería haberse titulado en realidad "Sosias" (aunque, según he considerado en la "introducción", no está nada mal el título, "Anfitrión", que posee la comedia, por cuanto una de las acepciones de la palabra en las lenguas contemporáneas es la de "ser parasitado"). De una forma u otra, en la obra el conflicto de la identidad es llevado a sus dos extremos: el de poseer un doble (acepción de "Sosias") y el de tener el cuerpo ocupado por un ser ajeno (acepción de "Anfitrión"). Si los personajes no son intercambiables se debe a que existe un tercer personaje, relacionado éste en exclusiva con Anfitrión: su esposa Alcmena. Se produce una situación paradójica: en tanto la experiencia de hallarse ante un doble sólo afecta a la intimidad, a la consciencia del individuo, la experiencia que afecta a Anfitrión es más social: por ser reconocido públicamente como "cornudo" y por la infidelidad de la esposa, del tercer personaje.

A este respecto resulta llamativo que la "teofanía" de Júpiter, que su aparición como "deus ex machina", se produzca a la vista de los desiguales resultados de las relaciones de Anfitrión y de sí mismo con Alcmena (además de engendrarse éstos durante un mismo embarazo). Nacen dos niños: uno grande, fuertote y espabilado (Hércules, el hijo del dios), y otro escuchimizado, delgadocho y débil (el hijo de Anfitrión). Es como si el cometido de Júpiter al manifestarse fuera el de recomponer la hombría de Anfitrión, bastante deshecha a la vista del fruto cosechado. De alguna manera, el problema no está en tener un doble, sino en que ello sea apreciable; de alguna manera también Sosias queda redimido en Anfitrión, pues el doble no se manifiesta salvo contra él mismo. En tanto Sosias duda, Anfitrión tiene la certeza y ha de aprender a vivir con dicha certeza, inseparable ya de su matrimonio.

4.1.2.-De nuevo sobre *Amphitruo* en Wilder

4.1.2.1.-En el filme de Wilder *El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*, 1942) se plantea el problema de la edad, pero de una forma diferente a como lo hace el director en *Fedora*, película considerada en un apartado previo. En *El mayor y la menor* la identidad sexual se apoya en los años que a priori ha vivido o ha podido vivir una persona, de una clasificación de etapas vitales impuesta desde fuera, externamente (infancia, adolescencia, juventud, etcétera), de tal forma que podría considerarse atracción "menore-ra" (tomo la palabra de Francisco Umbral, quien habitualmente hace gala de su uso -uso léxico, se entiende-) lo que es una respuesta sexual admisible cuando existe un equívoco sobre la edad de alguien.

Una niña mujer o una mujer niña conoce a un militar en un tren y le hace dudar sobre sus sentimientos y sensaciones. Éste ofrece su ayuda a una muchacha en apariencia necesitada, pero a la que lo que en realidad le sucede es que no tiene dinero suficiente para pagar un billete de adulto, no siendo ella una niña, sino un disfraz de niña. La casualidad del encuentro implica una percepción errónea cuando se produzca el segundo encuentro, ahora ya como mujer adulta. El planteamiento del filme puede considerarse paralelo al que hace Hitchcock en *Vértigo. De entre los muertos* (1958), sólo que aquí se trasciende. No se trata tanto de haber dudado, cuanto de reconocer que el deseo es de otro tipo. Tampoco es la búsqueda de un fantasma muerto, cuanto de un sueño que se hace real de manera imprevista; de un fantasma del que hay que escapar como en *La tentación vive arriba*, del mismo Wilder. Es el disfraz el que provocó el equívoco sobre la mujer niña y



sobre la niña mujer; es la apariencia de niña débil, necesitada e ingenua lo que descubre el militar como objeto de su atractivo; eso es lo que le confunde.

4.1.2.2.-*Irma la dulce* (*Irma la Douce*, 1963) habla de policías buenos y de prostitutas dulces, pero no a partir de un enredo sociológico (como podría ser el tradicional partido de fútbol de hace unos años entre guardias civiles y gitanos), sino de un enredo sentimental, partiendo de una premisa llamativa: la condición que ambos tienen de discriminados sociales, un poco en la línea (y más tratándose de los mismos actores) de la película *El apartamento*. Pero aquí hay algo más. La presencia del decorado de teatro, de un París que es más una escenografía de postalita que fotografía de cine, refuerza la necesidad de lo ficticio, necesidad apreciada de continuo en Plauto y en Wilder como una de las características más significativas que comparten. La paz callejera en el mercado parisino de prostitutas y policías se rompe cuando se presenta un agente que,

aplicando la ley de forma estricta, hace una redada contra el oficio más antiguo del mundo y es expulsado del cuerpo por ello, siendo acogido a continuación por una de las jóvenes que estuvo detenida. El policía descubre un mundo del revés, donde las prostitutas entregan de buena voluntad el dinero a sus chulos, a los que demuestran su amor haciendo el amor con otros. El policía se convertirá en chulo sin dejar de ser cliente; y no sólo un cliente, sino varios, multiplicándose mediante diversos disfraces y personalidades. Entre los papeles que adopta el protagonista, la chica se decantará por el de un aristócrata elegante y solícito. Pero el invento tiene sus

inconvenientes: el protagonista tiene que pluriemplearse hasta el agotamiento para pagar los amores de la chica, quien creerá estar con varios hombres, cumpliendo su profesión, cuando, en realidad, es monógama.

Pero es que, además, el cansancio del amante real termina haciendo que la prostituta se interese más por el cliente ficticio, por el atractivo aristócrata, enamorándose de él. He aquí la solución magistral de Wilder en *Irma la dulce*: el amante ficticio termina devorando al auténtico. El final de la película es único: en tanto el amante real finge la muerte del ficticio, haciendo que se suicide ahogado en el río Sena tras sentir celos de su propia creación, de su propio yo, éste posee vida propia, como revela su presencia mágica, despidiéndose de la chica. ¿Con quién ha estado entonces la heroína?, ¿cuál es su identidad?

Una película reciente plantea un problema parecido, de indudable aire wilderiano y, de paso, plautino: *Mis dobles, mi mujer y yo* (*Multiplicity*, 1996), de Harold Ramis, filme donde se aborda, desde luego sin el genio con que lo hubieran hecho Plauto y Wilder, el tema de la clonación, una posibilidad económicamente útil, por cuanto permite al protagonista liberarse de algunos trabajos, o, si se quiere, del trabajo. El problema surge cuando el avisado clon decide, a su vez, y con idéntica intención, clonarse. Pero cuando el problema adquiere tintes cómicos es cuando alguno de los clones, si no todos, quiera ocupar el lecho del protagonista para acostarse con su esposa. Es entonces cuando se adquiere consciencia de la necesidad de hacer desaparecer a esos imprevistos rivales, fruto de la imaginación, pero que corren el riesgo de devorar a su creador, de suplantarlo en el acto clónico por antonomasia, el sexual. Otro ejemplo puede ser, aunque no se trate de una película que sea muy mi agrado, *Timecop. Policía en el tiempo* (1994), de Peter Hyams, sobre todo vista desde su final: si el policía ha estado viajando y actuando en el tiempo, ¿quién se ha estado acostando con su mujer en su ausencia, una ausencia asimilable a la de Ulises, otro viajero? Y es que la esposa no se extraña de la reaparición de un marido que la ha hecho resucitar por dos veces. Surge la pregunta de, si la línea del tiempo en la que él es viudo, es decir, la película en sí, es auténtica, quién se ha estado acostando con la esposa en la línea del tiempo en que ésta vive, donde no habría muerto, razón

por la que podría resucitar. O, en otras palabras, ¿qué relato sobre sus relaciones íntimas le puede hacer el Ulises que viaja en el tiempo a la Penélope que tan pronto está muerta como viva? Claro que estas cuestiones no sólo no aparecen respondidas en la película, sino que ni siquiera están formuladas. Para quien esto escribe no es más que una burla, una aproximación diletante a un filme que, acaso, no merezca siquiera tal detención.

4.1.2.3.-*Bésame, tonto* (*Kiss Me, Stupid*, 1964) constituye una de las más impactantes reflexiones nunca hechas en torno a la institución del matrimonio. Su cinismo, su carácter destructor, y más que destructor, asolador de la institución y de los personajes la convierten en una referencia ineludible en la cultura del siglo XX, de un sarcasmo y una brutalidad impensables en una comedia. Esto es posible gracias a su mirada sobre lo cotidiano: en una gasolinera que es una gasolinera (no el escenario de *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), de Tay Garnett) se produce una pesadilla que no es tal (es decir, por completo diversa de la pesadilla que sufre el personaje que protagoniza la última película de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999)). En un lugar sin relieve sucede algo nada épico, algo que no puede considerarse más allá de un mal sueño, algo al margen del morbo criminal y psicológico. A su vez, les sucede a personajes que resultan tan anodinos como sus propias ilusiones, a unos personajes condenados a estar perennemente fuera del cielo tras creer que han acariciado sus puertas, y, por ello mismo, hundiéndose cada vez más en el infierno. Es cierto que se trata de la misma visión radical que sobre la existencia se aprecia en *El apartamento* y en *En bandeja de plata*, películas de Billy Wilder más que ilustres. Pero *Bésame, tonto* les supera en un aspecto: el relativo a cómo la imagen pública devora al sujeto, dejándole sin dónde asirse. Así, en *Bésame, tonto* la esposa seguirá siendo esposa a pesar de haberse convertido en prostituta; así, la prostituta seguirá siendo prostituta a pesar de haberse convertido en esposa. La transformación no es posible, porque no hay identidad posible.

La trama es de sobras conocida: para ganarse a una estrella de la música popular un profesor de música que llena su tiempo componiendo letras y melodías en com-

pañía de un fiel gasolinero, piensa que lo mejor para sus ilusiones artísticas es hacer creer a un cantante forastero, impenitente “donjuán”, cuyo coche se ha averiado al paso de la población, que su esposa está disponible a cambio de que dé a conocer sus canciones.

Como el protagonista no está dispuesto a ofrecer a la propia esposa, contratará a una bella prostituta para que haga las veces de esposa durante esa noche, en tanto la esposa auténtica habrá de pasar la noche fuera. No obstante, llegado el momento de la verdad, sale a la luz no sólo el secreto amor del profesor de música por la prostituta, sino, sobre todo, su papel de marido que no consiente que el cantante se acueste con la que, a efectos formales, es la esposa, razón por la que expulsará de su casa al invitado, pasando él la noche con la prostituta que hace de esposa (sin consciencia de cometer adulterio por ello). El cantante, tras la fallida relación con la supuesta esposa del profesor, conocerá en un bar de carretera a la auténtica esposa, ebria, a la que creará prostituta y con la que pasará la noche en la caravana de la auténtica prostituta, pagándole por su relación sexual (ella, en tanto fuera de su casa, ocupa el papel de la prostituta, sin cometer adulterio, y recibe, además, dinero en pago de sus servicios).

Algún tiempo después el matrimonio ve en televisión un programa de variedades en el que el cantante utiliza la melodía compuesta por el profesor, con una letra dedicada a un fugaz y apasionado amor de carretera. El marido no quiere saber que es la esposa la inspiradora de esa arrebatada pasión de mujer de la calle en tanto ella quiere ignorar que su marido pasó la noche con la prostituta de la melodía. El matrimonio se compone así de secretos equívocos, de equívocos secretos, los cuales, sin embargo, se delatan con sólo una mirada, ante la que es mejor cerrar los ojos, no hacer preguntas.

El cantante nunca sabrá que estuvo con la esposa, al creer estar con la prostituta, con lo que queda a salvo la honra del marido y de la esposa. Pero es que el marido se comportó como marido al defender a la que creían que era su esposa y pasar la noche, legítimamente, con ella. Entre tanto, la esposa se comportó como prostituta al haber sido expulsada de su casa, ocupando la caravana de la prostituta y siendo pagada por ello, manteniendo el

negocio y, de paso, la buena fama de quien la había alojado. La misma prostituta no cobró su servicio, por cuanto no sirvió al cantante, y no podría cobrar al marido, al haber actuado, en realidad, como esposa. Hay muchos y paradójicos sueños en juego: la esposa tiene un sueño secreto por hacer el amor con un divo de la música ligera; el sueño de la prostituta consiste en vivir la experiencia de ser esposa; el marido ve cumplido el sueño de vivir un amor desconocido (y muy experimentado) en lo que es la cotidiana vida matrimonial con su esposa. No hay culpas que repartir. Hasta cabe hacer una lectura médica: la experiencia sirve para sanar al marido de sus impenitentes celos (siendo, por lo demás, un marido cervantino, “condenado por desconfiado” o “curioso impertinente”). El cantante es quien se lleva la letra y la música: hace el amor con la esposa de verdad, pero con una esposa que es prostituta, y aún más que prostituta, con la entrega propia de la neófita que ve cumplido un sueño.

De ello se desprende el carácter paradójico que organiza el filme: una población llamada “Climax”, encontrándose en Nevada; el apodo del marido a la esposa es el de “costillita”, siendo Dino el nombre artístico del cantante (mezclándose las costillas del libro bíblico del Génesis con las propias de los dinosaurios, aunque sean mostradas mediante dibujos animados); el matrimonio se convierte en una especie de juego de dobles personalidades, a lo Jekyll y Hide. Se trata de sutiles paradojas, que permiten comprobar cómo la propuesta de Wilder es fruto de una profunda y compleja meditación sobre el tema de la identidad.

Bésame, tonto reúne todas las propuestas examinadas sobre Wilder y Plauto. En efecto, es el azar el que dispone la avería del coche de un cantante en una población perdida (tratándose, además, de una llegada, con todo lo misterioso y desconcertante que ello resulta). Es posible solventar esa inverosímil coincidencia con motivos irónicos, sacados de la realidad cotidiana, como el de ir a una gasolinera a recargar un mechero (anécdota que abre el filme). Por descontado que el espectador lo sabe todo, pero asiste a la extraña noche de amor desde la implicación en lo que no ve: la prostituta en el lecho de la esposa y la esposa en el lecho de la prostituta (algo también perceptible como “argumentum ex silentio”, como silencio elocuente, en *Ariane*, de Wilder, sobre los amores de la chica ingenua que

pasa por experta y el experto gigoló que no la reconocería como tal en la cama). Al tratarse sólo una noche de amor y de un encuentro amoroso invisible, pues escapa a los ojos de los espectadores, el estatismo de la situación es más que evidente. La necesidad de la ficción se deposita no sólo en la trampa que urde el marido para ofrecer a su esposa al cantante (algo que, inopinadamente, terminará logrando), también en los sueños de cada personaje. La multiplicidad de éstos es más que evidente; una esposa y una prostituta, como seres en principio dobles, distintos, aunque la conclusión sobre la existencia y la identidad termine unificándolos: toda esposa es prostituta; toda prostituta es esposa. ¿Para qué sirve, pues, el matrimonio?

Pero es que el conflicto en su conjunto posee un carácter "anfitriónico", se mire desde la perspectiva que se mire. Y ello es lo que hace grande, única, singular, *Bésame, tonto*. Hay algo más: Júpiter es en esta película de Wilder mujer, una mujer única que adquiere papeles dobles, de esposa y de prostituta. En definitiva, en el marido de *Bésame, tonto* tiene cabida la misma certeza que se da en el personaje de Anfitrión en la comedia homónima.

Se podría decir que tanto en Plauto como en Wilder la presencia más evidente de las anécdotas de la casualidad, la percepción y la transformación, así como de los procesos para valorar en sus respectivas obras el estatismo, la inverosimilitud, la implicación del espectador, la identidad, la existencia social, etcétera, se da en lo sexual. De esta forma, *Amphitruo* es no sólo una comedia sobre lo que identifica al individuo, sino sobre la sexualidad, siendo ésta el campo de pruebas de toda confusión. Plauto es rico en tramas donde aparecen tabúes sociales, relaciones incestuosas que son presentadas como hipótesis. Hipótesis se dan, en definitiva, en *El mayor y la menor*, *Irma la dulce*, o *Bésame tonto*; también en *El apartamento*, *La tentación vive arriba*, *Primera plana*, *En bandeja de plata*, *Aquí un amigo*, *La vida privada de Sherlock Holmes*, *Fedora*, etcétera. Pero es que ello es perceptible incluso en *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) o en *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945), que no he considerado en las páginas precedentes por carecer de un requisito elemental a la hora de contrastarlas con Plauto: por carecer de elementos trágicos e irónicos.

5.-CONCLUSIÓN

Uno de los estereotipos culturales más en boga en nuestros tiempos, aunque sin base crítica que lo sustente, parte de la premisa de que el mundo de la comedia grecolatina estaría vigente en las actuales telecomedias o "sitcoms". Se trata de un argumento que identifica la acogida social de las teleseries con la acogida que mereció la comedia antigua. El éxito de las telecomedias se debería no sólo a la facilidad con que se comprenden personajes y situaciones a partir de su vida cotidiana, sino a cómo se banalizan los problemas y las relaciones de los seres humanos; también a cómo se resuelven unos conflictos falseados por la propuesta de un enredo que, en el fondo, para lo único que sirve es para relativizar el enfoque de dichos conflictos, haciéndolos más aceptables, más digeribles, y, de paso, haciendo más conformistas a los telespectadores.

Se podría decir que, de alguna manera, las teleseries y telecomedias ponen rostro, ademán y palabra a la experiencia social de cada individuo, pero en una doble dirección: permiten poner máscara al vecino (por su oficio, por su tendencia sexual, por su tono de voz, por sus orígenes, etcétera), y, al tiempo, ha de admitir que terceros (el mismo vecino o prójimo) puedan poner máscara al sujeto, tratándose en todo momento de una máscara ajena a dichos sujeto y "pró-



jimo", moldeada desde la pantalla televisiva y partiendo de la premisa de que "el medio es el mensaje". Uno de los ejemplos más elocuentes últimamente al respecto de la equiparación entre medio y mensaje se aprecia en el éxito de las revistas de informática y ordenadores; en éstas lo de menos es su contenido didáctico, interesadas como están

en la mera mostración de la técnica, ensimismada y en pleno proceso de agotamiento. Eso explica también que el mercado editorial haya multiplicado las revistas de televisión y cine, sin ningún interés informativo ni formativo, limitadas a constatar el hecho de mostrar, siempre desde la perentoriedad y la anulación de sí mismas, hasta el punto de que no merece la pena la mirada a un ejemplar atrasado. De esta manera, sólo se existe en tiempo presente; así, la máscara del "vecino" y la propia pueden cambiar a la misma velocidad que impongan el ritmo tecnológico y el del espectáculo televisivo.

Si se considera la misma palabra como máscara, es difícil que latiguillos y entonaciones nacidas de las telecomedias pervivan, pues de por sí nacen con fecha de caducidad, íntimamente asociadas como están

al "medio", y carentes de contenido aparte del "medio" (se trata de un "medio", insisto en ello, condenado a un rápido agotamiento, sea por razones tecnológicas o mercadotécnicas). El resultado de esta identificación del "medio" con el "mensaje" es que el "medio" se convier-

te en la única “máscara” de las relaciones sociales; única aunque en continuo remodelado o, según he apuntado en páginas previas, “morphing”.

El resultado de la identificación de las telecomedias con un autor latino como el que ha ocupado estas reflexiones se convierte en una forma de realzar el valor del “medio”, arrollando de paso el carácter incómodo del auténtico Plauto. Se logra de esta manera su amortiguación cultural, suavizando las rebeldes aristas de quien se interroga por su propia identidad y la forma en que existe.

El examen de las comedias de Plauto revela que si el teatro antiguo sigue vigente es por razones distintas. De hecho, la generalización de términos como “anfitrión”, palabra común en las lenguas occidentales, es reflejo de cómo el contenido aún se encuentra disociado del “medio” y puede existir aparte de éste, contrariamente a lo que sucede en los latiguillos televisivos puestos de moda en nuestros días –lo mismo cabría decir del lema “nadie es perfecto” en el caso de Billy Wilder, que ha trascendido su momento–. Eso no impide que el teatro dé cabida al propio teatro, pues es una forma no de generar “medio como mensaje”, sino de anularse como tal “medio”, al mostrarse descarnado ante el espectador, indicio a su vez de que su contenido es más trascendente que el limitado al “medio” en sí –algo válido también para las propuestas de cine dentro del cine, según lo hace Wilder–. El teatro de Plauto, por ejemplo, no precisa ser original a ultranza, sino todo lo contrario: reiterativo en personajes y situaciones, y hasta plano, como denuncia del “medio” y hasta como renuncia a éste.

Frente a la supuesta cotidianidad y banalidad que, en principio, identifica al teatro antiguo con las teleseries, en la comedia plautina surgen propuestas nacidas del absurdo, de lo inverosímil, del azar estadísticamente irrelevante, de una transgresión social que es radical e inadmisibles (en definitiva, del tabú), de tensiones individuales al límite de la salud psicológica y física, etcétera. Tampoco se pretende la redención de los personajes implicados en un conflicto, siendo esta pretensión uno de los pecados más graves de las telecomedias.

Lo más llamativo del contraste que estoy formulando radica en comprobar cómo la condición de “clásico” procede de un distanciamiento total y, paradójicamente, de

una coyuntura extrema. En efecto, el distanciamiento en la forma externa de personajes y lugares que no son romanos, ni siquiera latinos, sino griegos, reafirma no tanto una voluntad de universalidad, sino de todo lo contrario, de inverosimilitud, o, sobre todo, de transgresión. No obstante, las comedias de Plauto son sólo explicables en su propia época, en las tensiones del mundo romano a caballo entre los siglos III y II antes de Cristo, en el centro cronológico del período que habitualmente se conoce como “República Media” romana. Se trata de un mundo que, según se comprueba en, por ejemplo, *Aulularia*, está en pleno cambio religioso, económico, ideológico y, en una palabra, cultural. Hasta tal punto es esto así que se podría decir que es un mundo pillado in fraganti, en el momento de la transformación, de un cambio de “máscaras” o de personalidad. No hay “morphing”, pues en éste no existen intermedios, sino de despojamiento, donde lo viejo ha dejado de servir y lo nuevo aún no sirve, aunque sólo sea por desconocimiento de sus instrucciones de uso.

Hay quien dice que el siglo XX nació y acabó en Sarajevo. Pero no se puede decir que se trate de la misma Sarajevo en uno y otro caso. La primera Sarajevo es fruto de los imperialismos; la última, de los nacionalismos. El cambio de las máscaras se produjo tras la Segunda Guerra Mundial, en la Guerra Fría en que se inscribe la producción cinematográfica de Billy Wilder; o, en otras palabras, en esa tierra de nadie que se ha dado en llamar “posmodernidad”, o en la que predomina el “medio”, o sea, el imperio de la tecnología como único mensaje. El mismo Wilder se encuentra en tierra de nadie: judío en la Alemania prenatal, europeo en Hollywood, estadounidense en el barril de Diógenes, buscando un hombre con el farolillo del cine. Por descontado que Wilder no sólo no critica sino que está a gusto con la manera de ser estadounidense o norteamericana, pero sólo desde la consciencia de que el ser humano es un ser desvalido en dicho ámbito, ámbito que todo lo devora, lo engulle; y desde la consciencia de que desde la percepción del momento en que todavía el ser humano no ha sido devorado pero tampoco se ha rebelado es posible encontrar algún atisbo de su ser.

Acaso, en última instancia, sea posible identificar la producción de Plauto con la de Wilder precisamente por fijar su interés por ese momento de desvalimiento total,

de desnudez, de impotencia, cuando lo viejo no sirve y lo nuevo se ignora. Por ello, poco importa que la Roma republicana pase de una vivencia nacional a otra universal, mientras, por el contrario, en la vieja Europa del presente, donde lo universal se da solamente en lo económico, la primacía del localismo sea la moneda de cambio que se impone. Poco importa, porque la atención está fijada, de forma estática, en la desnudez, en el vacío, sin que valgan de nada las máscaras.

Ahora bien, lo más llamativo de las coincidencias entre Plauto y Wilder no es tanto el vacío, cuanto el proceso por el que se constata tal vacío. En esto radica la genialidad de sus respectivos planteamientos tragicómicos, por más que, en reflexiones anteriores, su relación haya sido traída a colación muchas veces por los pelos (justo es reconocer que los resultados han sido a veces sugerentes). La desnudez es, obvio es decirlo, fruto de un desenmascaramiento que se logra no, según la lógica, eliminando la máscara preexistente antes de poner la nueva, sino poniendo una máscara sobre otra. El desenmascaramiento se produce a base de reforzar la máscara, en la máscara que surge de enmascarar la máscara. Este es el argumento central de la visión que acerca de sendos creadores he pretendido expresar en estas páginas.

No es un trabalenguas. Cualquier película y cualquier comedia objeto del análisis sirve para corroborarlo. En *El apartamento* la máscara de vividor encubre la máscara del tímido enamorado; en *Aulularia*, la máscara del pobre encubre la máscara del premiado por la fortuna sin saber qué hacer viéndose repentinamente rico. No importa cuál de las dos máscaras esté más cerca de la verdad; a veces ninguna, o las dos, como es el caso de *Captivi*, donde el padre y el negociante son las dos máscaras que están en juego, cosa que sucede también en *Rudens*; o en *Ariane*, *Uno, dos, tres*, *La tentación vive arriba*, etcétera. La ficción constituye la máscara más humana, sea en *Pseudolus* o en *La vida privada de Sherlock Holmes*. Sobre todo cuando la máscara de la juventud encubre una sexualidad improbable. Sobre todo cuando, a la par que esa sexualidad improbable, se retrata el propio teatro o el propio cine. Es el caso de *Epidicus* o de *Fedora*. Sobre todo, en fin, cuando un maquillaje femenino encubre una masculinidad que es sólo un disfraz en *Con faldas y a lo loco* o en *Casina*.

Da la impresión de que las comedias de ambos creadores comienzan en el momento en que los personajes parecen detenerse en una huída sin final, con tal de no verse a sí mismos, y algo, normalmente de carácter imprevisto (también inverosímil), provoca que se descubran con una nueva máscara sobre la que hasta ese momento consideraban su única máscara posible. El resultado de la máscara enmascarada es el rictus; o, en definitiva, la tragicomedia, o la comedia pesimista (sinónimo de inteligente, según Fernando Savater).

A este mismo respecto del rictus, aunque en un sentido diferente, la tragicomedia responde a algo que ya había apreciado Aristóteles. Así, de acuerdo con el profesor Luis Gil Fernández, mencionado en el Preámbulo, la ignorancia de uno mismo impide el control sobre los sucesos. Por ese motivo, tanto Plauto como Wilder resultan socráticos, al dar cumplimiento al lema "Gnosci seautón / Conócete a ti mismo". El profesor Gil Fernández insiste en que la risa social es más platónica (siguiendo en su argumento al filósofo Henri Bergson); la individual, más aristotélica. El problema es que, al ser la risa un acto público, excluye al individuo, aunque no la posibilidad de su catarsis. Hay, empero, un tercer tipo de comedia, dedicada a recomponer la existencia que previamente han destruido la tragedia y la, por así decir, vida en sociedad. El tipo de comedia al que recurren Plauto y Wilder. En verdad, Wilder recurre a la comedia para recomponerse tras el sufrimiento que padeció en su Centroeuropa originaria. De eso se trata; de la asunción de la propia amargura.

Wilder es, en fondo y forma, un clásico; *quod erat demonstrandum*, es decir, "según me había empeñado en demostrar" (en traducción libre). Plauto es, en fondo y forma, contemporáneo; *quod erat demonstrandum* también. No recorro a un "latinajo" de forma casual o inconsciente. Para quien escribe estas líneas no deja de ser relevante que la lengua de la antigua Roma sólo aparezca en una película de Wilder, precisa y significativamente en la que es su última película, en *Aquí un amigo*, aunque sea para no decir nada. Es más, es importante que el casi centenario director de origen vienés siga recordando en sus memorias el nombre de su profesor de latín en su etapa de estudiante de "Gymnasium" (página 37 del libro *Nadie es perfecto*, de Billy Wilder y Hellmuth Karasek, Barcelona 2000; 5ª edic. en

español). Así, en la alusión de *Aquí un amigo* resalta el hecho de que aparezca la lengua latina de sus primeros años, siendo el latín una máscara: la de una lengua muerta ante un moribundo, la de un falso cura católico, un cura que es un asesino fracasado, ante la verdad (que es la de la muerte, si bien en la trama del filme dicha muerte es vista desde la perspectiva del cumplimento azaroso, aunque en manos de un asesino de profesión).

La verdad está siempre ocupada, de una manera “anfi-

triónica”, por la amargura. O a la inversa; pues hasta los dioses y las verdades necesitan una representación humana, sufrida o amarga. La verdad se le presenta a dicha representación humana “en bandeja de plata”. Y es que es en esa bandeja en la que la comedia devuelve la amarga verdad al interior de los individuos, para que puedan seguir viviendo, o fingir hacerlo, pero ahora con total consciencia al respecto.

6.-ÍNDICE DE COMEDIAS Y PELÍCULAS

6.1.-Comedias de Plauto

- Amphitruo*: El Anfitrión / Anfitrión (circa 201-188 a.d.C.)
Asinaria: La comedia de los asnos / La venta de los asnos (circa 212-207 a.d.C.)
Aulularia: La comedia de la olla / La marmita de oro / La ollita de oro (circa 196-191 a.d.C.)
Bacchides: Las Báquides / Las hermanas Baquis (circa 191-186 a.d.C.)
Captivi: Los cautivos / Los prisioneros (circa 193-184 a.d.C.)
Casina: La Cásina / Cásina (circa 186-185 a.d.C.)
Cellaria: La comedia de la cestita / La cestita (circa 203-202 a.d.C.)
Curculio: El gorgojo / Gorgojo (circa 193 a.d.C.)
Epidicus: El Epídico / Epídico (circa 196-194 a.d.C.)
Menaechmi: Los Menecmos / Los hermanos Menecmos / Los gemelos Menecmos (circa 216-186 a.d.C.)
Mercator: El mercader / El negociante (circa 212-206 a.d.C.)
Miles Gloriosus: El militar bravucón / El soldado fanfarrón (circa 205 a.d.C.)
Mostellaria: El fantasma / La casa encantada / La casa de los fantasmas / La comedia de las apariciones (circa 200-190 a.d.C.)
Persa: El persa / El extranjero (circa 197-186 a.d.C.)
Poenulus: El cartaginesillo / El joven cartaginés (circa 195-188 a.d.C.)

- Pseudolus*: Pseudolo / El esclavo mentiroso (circa 191 a.d.C.)
Rudens: La sogá / La cuerda / El cabo (circa 200-190 a.d.C.)
Stichus: Estico / Stico / El esclavo (circa 200 a.d.C.)
Trinummus: La comedia de las tres monedas / Las tres piezas de plata / Los tres centavos (circa 194-186 a.d.C.)
Truculentus: El patán / El gruñón / El cascarrabias / El trucu-lento (circa 189 a.d.C.)
Vidularia: La maleta / La cartera / La comedia del baúl (circa 191-189 a.d.C.)



6.2.-Películas de Billy Wilder como director

- Curvas peligrosas* / *Mauvaise Graine* (Francia 1934)
Días sin huella / *The Lost Weekend* (Paramount 1945)
En bandeja de plata / *The Fortune Cookie* (United Artists 1966)
Fedora / *Fedora* (Alemania 1978)
Gran carnaval, El / *The Big Carnival* (Paramount 1951)
Héroe solitario, El / *The Spirit of St. Louis* (Warner Bros 1957)
Irma la dulce / *Irma la Douce* (United Artists 1963)
Mayor y la menor, El / *The Major and the Minor* (Paramount 1942)
Perdición / *Double Indemnity* (Paramount 1944)
Primera plana / *The Front Page* (Universal 1974)
¿Qué pasó entre tu padre y mi madre? / *Avanti!* (United Artists 1972)
Sabrina / *Sabrina* (Paramount 1954)

Tentación vive arriba, La / The Seven Year Itch (Twentieth-Century-Fox 1955)
Testigo de cargo / Witness for the Prosecution (United Artists 1958)
Traidor en el infierno / Stalag 17 (Paramount 1953)
Uno, dos, tres / One, Two, Three (United Artists 1961)
Vals del emperador, El / The Emperor Waltz (Paramount 1948)
Vida privada de Sherlock Holmes, La / The Private Life of Sherlock Holmes (United Artists 1970)

**Solicitar ejemplares gratuitos y Ventas hasta
nº 17 de la revista y sus Suplementos**

Eloy Martos Núñez. Facultad de Educación.
Seminario de Lectura. Universidad de Extremadura.
Campus Universitario s/n. 06079 Badajoz. Tel.: + 34
924 289 475. Fax: +34 924 270 214. E-mail: emar-
num@alcazaba.unex.es

Venta desde el nº 17 de la revista y sus Suplementos:

Servicio de Publicaciones. Universidad de Extremadura
C/ Pizarro, 8. 10071 Cáceres (España) Tel.: 927 247 650;
Fax. 927 213 023. E-Mail publicac@unex.es

Distribuidoras del Servicio de Publicaciones Uex

Para España

- **«Breogán».** Distribuciones, S.L.
C/ Lanuza, 11 28028 Madrid (España)
Tel: +34 917 259 072. Fax: +34 917 130 631
E-Mail: breogan@breogan.org
<http://www.breogan.org>

- **«Bosoyo Libros»**, S.L.
Avda. de España, nº 9. 1º
1004 Cáceres (España)
Tel.: +34 927 62 72 82
Fax: +34 927 21 06 30
E-Mail: bosoyodistribucion@bosoyolibros.com
<http://www.bosoyolibro.com>

- **«Bitácora».** Arte y Humanidades
C/ Olzinelles, 15 08014 Barcelona (España)
Tel: +34 934 222 215. Fax: +34 934 321 493
E-Mail: distribitacora@telefonica.net

- **«Puvill»**, Libros, S.A.
C/ Estany, 13. Nave D-1
08038 Barcelona (España)
Tel.: +34 932 988 960
Fax: +34 932 988 961
E-Mail: info@puvill.com
<http://www.puvill.com>

Para Extranjero

- **«L´Alebrije».** Libros.
Tel: +34 923 800 677
Fax: +34 923 057 724
E-Mail: novedades@alebrije.e.telefonica.net

- **«Breogán».** Distribuciones, S.L.
C/ Lanuza, 11 28028 Madrid (España)
Tel: +34 917 259 072. Fax: +34 917 130 631
E-Mail: breogan@breogan.org
<http://www.breogan.org>



Suplemento

Puertas a la Lectura — En Bandeja de Plauto

