



Puertas a la Lectura — En Bandeja de Plauto

Suplemento

Suplemento
Puertas a la Lectura
Universidad de Extremadura

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

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

“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 típico 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 (comprenderse 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 librá 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 positor, 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 indisociable 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.