

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 peso 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 “cómicamente”.

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 rezumar 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 “descaracterización”, sino todo lo contrario. De ahí que el problema de la identidad en Plauto y en Billy Wilder sea otro, distinto de la “caracterización” de los personajes, aun reconociendo que ésta existe.

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

Las películas de Lubitsch presentan un lado pícaro que no ofrecen las de Wilder. Se trata de una picardía basada en la sugerencia de lo que se veta al espectador, no al personaje: alcobas, servicios de señoras, puertas cerradas, cortinas, reservados, etcétera, que velan la imagen y convierten al espectador en creador de ficciones de lo que allí sucede. De alguna manera, obligan al espectador a ponerse en lugar del personaje, de una forma “menádrica”: ¿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 relejendo 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’amusent* 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 “sosias”, 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 *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.