

## 2.-CAPÍTULO: 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* (*Switiching 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 consciencia, que explica el carácter estático de los conflictos en sendos creadores.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En mi opinión, es precisamente la respuesta a sendas preguntas la que, aparte de cómo se adapta un original de Agatha Christie, permite distinguir las propuestas de Wilder frente a las de un Alfred Hitchcock que tan presente, en principio y para parte de la crítica, estaría en *Testigo de cargo*. Así, frente a las producciones del director británico, la película de Wilder no deja de tener un evidente lado cómico (tragicómico si se quiere), donde se muestra a hombres con ideas preconcebidas sobre las mujeres y poniéndose en sus manos, en tanto éstas se limitan a dar cumplimiento a lo que los varones piensan de ellas. Es el caso del abogado protagonista, convaliente 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 “anfitriónica” 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 ciu-



dad desde siempre como “rodríguez”; el repaso histórico que corrobora tal afirmación es propio de un guiño; 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: inven-

tar 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 suicidio 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 librará 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 “colosistas”). 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 protagoniza-

da 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 ataúd de la diva, en un velatorio. En consecuencia, es imposible vivir una sexualidad de prestado, con lo que queda anulada la perspectiva a lo Drácula que he postulado a propósito de *El crepúsculo de los dioses*. La ocupación sexual, transformista, de un Júpiter con aspecto de Anfitrión en Plauto, se revela imposible salvo si se aprecia como cine, que es lo que hace Billy Wilder. Así, *Fedora* devuelve al espectador la pregunta sobre su capacidad de sentir la experiencia cinematográfica como algo sexual, cuando le ofrece el pasado en forma

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

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

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

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

### 2.3.-El conocimiento previo y la implicación del espectador

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

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

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

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

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

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

recurso había derivado en la literatura coetánea hacia la interpelación directa a la puerta, en ofrecerle a la misma puerta vino para que beba (o sea, no como libación propia de un sacrificio, según era habitual), y llega a considerar a la misma puerta como amada, como sucedáneo de la amada. En *Curculio* se pone de manifiesto que todo

parlamento ante una puerta cerrada, y, de forma más exagerada, “a una puerta”, es inútil si no se cuenta con testigos. De cualquier forma, el hecho de derramar vino deriva un inesperado toque wilderiano: se logra así despertar a la portera de la casa, una borracha empedernida. Pero la portera no es testigo suficiente, dado su estado ebrio.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

contra la cámara, como un muerto. La escena es violenta, en una película de por sí muy dura no sólo por el papel del periodista en la muerte de un desvalijador de restos arqueológicos apresado en un derrumbamiento, sino por cómo la intervención del personaje se apoya en el morbo

colectivo, en la morbosa presencia de unos espectadores que pueblan hasta extremos hiperbólicos la pantalla. De hecho, la película puede verse también como una lección sobre cómo se configura una sociedad, desde la familia hasta la masa, en colectivos cuya existencia se justifica en diferentes mentiras: desde la educación hasta la historia (estar asistiendo a un momento histórico: la muerte en directo de un hombre), desde el aprendizaje hasta la labor de la policía, desde la política hasta el periodismo.

Aludir a ejemplos contemporáneos y reales resulta tan fácil que casi no merece la pena su exposición, pero es lo único que termina dando un sabor tragicómico a *El gran carnaval*: la masa humana y los motivos por los que se hace presente para luego desaparecer resultan cómicamente patéticos. Una falsa lucha entre la vida y la muerte, urdida por un periodista, y la inevitabilidad de la muerte, a la que se hace frente de forma infantil, escapando como si no se hubiera podido producir el milagro, es lo que hizo que las gentes se aglomerasen y lo que hizo que desaparecieran. Se trata de un milagro imposible aun concebido como montaje, como una falsa lucha, manipulada en la mente del periodista, quien acaba chocando, físicamente incluso, contra los espectadores del filme. Es comprensible de nuevo, a la vista de cómo se comporta el reportero que protagoniza *El gran carnaval*, que uno de los personajes principales de *Primera plana* quiera escapar, anhele huir.





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

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

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

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



sino forzar morbosamente la presencia del infortunado.

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

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

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

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

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