

3.-CAPÍTULO: DE LA IDENTIDAD A LA EXISTENCIA

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

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

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

Sin embargo, a pesar de que lo que he denominado “*anagnórisis del objeto*” sea algo secundario, no cabe duda de que existe “*anagnórisis*”, en forma de segundo

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

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

3.1.1.-La personalidad múltiple en Plauto.

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

están casados, y en la misma medida que sus respectivas esposas sospechan de su adulterio, ellos sospechan de la infidelidad de sus “queridas”.

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

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

3.1.1.2.-Mientras en *Bacchides* se propone el examen de la esquizofrenia derivada de compartir nombre, oficio y

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.2.-La personalidad múltiple en Wilder.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.- La necesidad de la ficción

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

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

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

3.2.1.-La necesidad de la ficción en Plauto.

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

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

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

3.2.1.2.-El recurso al teatro dentro del teatro se aprecia en *Pseudolus* no desde la casualidad de que las figuras del padre y del actor contratado para entregar un dinero sean la misma persona, como en *Trinummus*, sino desde la pro-

pia percepción del hecho teatral, concediéndose el protagonismo al propio autor de teatro, o, en otras palabras, otorgándose existencia al dramaturgo. Es algo que se muestra de forma impresionante y elaborada en *Pseudolus*, comedia en la que el punto de vista, el foco del conflicto, en torno al que todo gira, está representado por la figura del creador, figura que, en principio, no aparece en Menandro, de quien Plauto suele tomar tramas y personajes.



Que la comedia se titule *Pseudolus* (nombre del esclavo protagonista, traducible por "mentiro-sillo") no deja de resultar significativo: la mentira será considerada objeto de la existencia y de la identidad. Pero *Pseudolus* no versa sobre la mentira, sino sobre la inteligencia; sobre cómo la inteligencia no tiene límites, y sobre cómo del mero hecho de que alguien se pida prestado dinero a sí mismo puede derivarse la planificación de nuevas artimañas que ni siquiera se hace preciso mostrar,

pues el plan puede estar sometido a variaciones sobre la marcha. Para la crítica y los estudiosos de la obra de Plauto que estiman, ante todo, la coherencia de las tramas *Pseudolus* es una obra tan defectuosa como que se anuncian en ella ardidés que ni siquiera aparecen en escena, ignorándose nada más expresarse, sin comprender que en ello puede radicar la grandeza de la comedia, de una obra centrada en la necesidad de la ficción como campo de pruebas de la inteligencia y de la vida.

Es obvio que si se enfrentan dos personas inteligentes, dos esclavos que están retándose con planes llevados cada vez más lejos, el conflicto sólo se resuelve mediante el teatro. Sucede que el autor ha de permanecer fuera de escena, encarnado en unos esclavos que se ofrecen como inter-

mediarios en conflictos de índole sexual. La obra es elaborada hasta el punto de cerrarse casi como si de un comienzo se tratara: el esclavo pide a su joven amo que le pague lo que le corresponde por la apuesta que ha ganado, y pide que lo haga dándosele de espaldas; es decir, de alguna manera, sin mirar a quién se lo está dando, valorando el servicio, el disfrute, el teatro. O, en otras palabras, como si el mismo amo fuera el público, ocupando su lugar. Ello confiere a la obra un aire “anfitriónico”; precisamente a *Amphitruo* están dedicadas las próximas reflexiones.

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

Hasta Sosias dudará de su existencia; ¿cómo no ha de dudar de la participación en la guerra de Anfitrión, cuando ni su esposa puede creer su retorno? Sosias, al dudar de sí mismo y de su amo Anfitrión, duda también de la propia historia que acaba de vivir. Si él no es Sosias ni Anfitrión Anfitrión, ¿cómo va a haber existido esa campaña bélica en la que participaron Sosias y Anfitrión? ¿Lo habrá soñado? En realidad, “Teleboas” es un río de Armenia descrito por Jenofonte en su *Anábasis*, no un pueblo; es obvio que a Plauto le importa muy poco que se trate de un hidrónimo o de un epónimo, pues en la comedia se va a encargar de transformar en falso lo que sería auténtico para los personajes. Y es que se da cabida a una lectura irónica sobre la hercúlea gesta de Jenofonte, más

increíble aún cuando se presenta como real la legendaria historia de Anfitrión, padraastro de Hércules. *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), de Billy Wilder, muestra cómo es más increíble la existencia histórica de la Reina Victoria de Inglaterra que el ser ficticio del detective.

3.2.2.-La necesidad de la ficción en Wilder.

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

No se trata de una obra costumbrista (sí lo sería una película como *El parasol* (*L'Ombrellone*, 1966), de Dino Risi). Las escenas oníricas en las que el protagonista se imagina ligando enfermeras o secretarias, pero imaginando también las infidelidades de la esposa, crean un marco donde lo real y lo ficticio se confunden. Dicho marco es el de la hipérbole: la vecina no sólo existe, está, sino que habla, relata cómo una vez hubo de llamar a un fontanero estando ella en la bañera y con las uñas sin pintar (ejemplo magnífico sobre la desnudez). Poco a poco, como una bola de nieve, la ficción se nutre de más ficción, y ésta se dosifica de forma gradual a lo largo de las tres noches que dura el sueño del “rodríguez” protagonista. Así, la segunda noche ella no sólo se queja del calor, sino que, dado que tiene el aparato de aire acondicionado estropeado, ofrece sus piernas al chorro caliente de las

rejas del metro que le levanta las faldas y se las ofrece al protagonista, también a los espectadores (el contexto es comprensible únicamente si se tiene en cuenta que, según había relatado ella la noche anterior, guarda la ropa interior en el congelador, pues el aire de ventilación de los túneles del metro suele aplacar poco la temperatura, más bien al contrario). La tercera noche la vecina ya va a dormir al apartamento del protagonista, pero él no se puede acostar con ella.

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

Pero es más; la habilidad de Billy Wilder a la hora de elegir a Marilyn Monroe como actriz de la película aprovecha la necesidad que los espectadores, no sólo el personaje, tienen de imaginar. El director se regodea en poner a los espectadores en la misma tesitura que al protagonista, a caballo entre la realidad y la ficción. Así, que se diga que la vecina se parece a Marilyn Monroe es más que un chiste, pues, siendo en realidad Marilyn Monroe, no lo es en el filme. Su parecido con la persona auténtica debiera ser ficticio, pero es Marilyn Monroe (el toque “anfitriónico” está presente, como no podía ser de otra manera). Se propone un ejercicio mental, de acuerdo con el que se viene a decir algo bastante tópico, que lo atractivo del sexo se encuentra en sus prolegómenos, o en imaginar el acto, no en consumarlo. El órgano sexual por excelencia es, en definitiva, el órgano de la imaginación, el cerebro.

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

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

La limpieza del polvo diluye al detective, siendo en adelante la voz de su inseparable médico Watson (una voz, además, “post mortem”, como en *El crepúsculo de los dioses*) la única que puede dar a la luz un caso apócrifo (que no está en las obras completas), sobre el único amor conocido, aunque mantenido en secreto, del célibe detective (si bien subyace en la película otra inserción políticamente incorrecta para la época, la homosexualidad del personaje).

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

3.2.2.3.-Uno de los comienzos de las películas de Billy Wilder que más tinta ha hecho correr es el de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959); y es que se trata de uno de los ejemplos más significativos de cómo se hace aceptable la inverosimilitud de una trama hecha de coincidencia tras coincidencia, siendo éstas, en la realidad, imposibles. La película se presenta también como precisa muestra de la forma en que el espectador acepta la inverosimilitud, produciéndose esta aceptación a cambio del conocimiento previo que, en apariencia, va a tener éste de la trama (por ser más concretos en relación con *Con faldas y a lo loco*, del hecho de que Dafne y Josephine no sean mujeres, sino hombres). La película se

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

El espectador está ya preparado para seguir la peripecia de los dos músicos que van a ser testigos casuales de la conocida matanza y ajuste de cuentas entre mafiosos el día de

San Valentín –relatado en cine por, entre otros, Roger Corman en *La matanza del día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967)–. Dado que nada es lo que parece y que al final se impone una cierta lógica, o dado que se hace aceptable dicha lógica, ¿por qué no conceder que nadie reconozca la forzada transformación de Tony Curtis y Jack Lemmon en mujeres en *Con faldas y a lo loco*? Es algo que, en principio, no sería posible fuera de la ficción: el maquillaje, la percha masculina, el exceso de poses



mujeriles que caen en el ridículo lo impedirían. Pero es que, siendo mujeres, Tony Curtis y Jack Lemmon van a ver cumplido uno de los tópicos sueños del varón: estar en un gineceo de hermosas mujeres (toda una orquesta, con la ironía que ello supone), una segunda casualidad, que se hace aceptable desde el propio planteamiento de la película, sin la necesidad de caer en la cuenta de que sólo se trata de una película, sino que ésta tiene su lógica interna (y en ello es en lo que es auténtico maestro Wilder, como se aprecia en *La tentación vive arriba*).

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

No sé dónde he leído (o visto en algún documental) que la necesidad de dormir es singular de los mamíferos y responde a la necesidad fisiológica de regular la temperatura del cuerpo. Soñar, sin embargo, es algo exclusivamente cerebral, una forma de entrenamiento para acelerar las respuestas en la vida cotidiana. De esta manera, soñar con la muerte de alguien no es tanto la manifestación de un anhelo secreto, subconsciente, cuanto una posibilidad a la que enfrentarse, en un cálculo matemático o estadístico, y una forma de preparar las posibles reacciones y sentimientos que provocarían la pérdida de ese alguien, evitando la paralización absoluta, o, en términos etológicos, un estado indefenso, la falta de reacción. En otro orden de cosas, la palabra que mejor definiría la capacidad de soñar despiertos es “fábula”. En efecto, en tanto la capacidad de soñar puede no ser exclusiva de la especie humana, sí lo es la capacidad para la fábula, por cuanto ésta es externa al ser humano (mientras el sueño resul-

ta autista): para la fábula se precisan medios físicos (la voz, la grafía, las imágenes) y un receptor exterior. De cualquier forma, su papel puede considerarse equivalente al del sueño: el entrenamiento psíquico y la posibilidad de abstraer la propia abstracción, potencia cerebral ciertamente extrema, para bien y para mal.

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

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

3.3.- La existencia individual y social del personaje

Se dan dos identidades: la personal y la social; ello es tanto como decir que hay dos existencias. El problema está en delimitar cuál es la más auténtica, dentro de la relativa autenticidad o falsedad de ambas identidades y

existencias. Se trata de un problema que surge únicamente en la duda, en la “crisis”, cuando un personaje no acaba de asumir la separación de sendos papeles.

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

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

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

3.3.1.1.-En el comienzo de la comedia *Cistellaria* un dios, el “Dios Auxilio”, echa en cara a una vieja parlanchina que le haya dejado sin ideas que exponer; que le haya dejado sin prólogo; o, en otras palabras, sin un papel en la obra, sin una identidad, a pesar de su nombre (por su parte, la vieja cortesana existe porque habla, porque sale de un banquete, significando dicho banquete un tópico literario, consagrado por Platón y sus debates sobre el amor como lugar para la charla). La queja del dios tiene bastante que ver con la del dios “Lar” en *Aulularia*: en efecto, en agradecimiento a la muchacha porque con sus oraciones le sigue otorgando sentido y existencia, el dios provocará la trama, implicando al padre en el hallazgo de la olla de oro. De cualquier forma, dado que la vieja cortesana de *Cistellaria* ya ha relatado el conflicto (una joven no

quiere ser cortesana pues tiene novio, quien, a su vez, está siendo obligado por su padre a casarse con otra joven), al “Dios Auxilio” no le queda sino relatar los antecedentes del conflicto, el origen de la joven, del que solamente una cestita de juguetes guarda testimonio de su abandono recién nacida. Se trata de la hija de una mujer violada por un extranjero, quien, tras enviudar de su mujer legítima, regresa para casarse con la que es su hija.

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

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

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

La obra se abre con un esclavo lamentándose de que, después de haber comprado a una muchacha para su



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

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

La primera joven se diluye en las mil identidades que ha ido adoptando a lo largo de la trama; y es que ella sólo existe como un problema de percepción. Esto es tanto como decir que su existencia se basa en un continuo cambiar de papeles, no en los papeles en sí, no en las nuevas personalidades fruto de la transformación, sino en poder ser transformada. Ser maleable es lo único que define su existencia como personaje en *Epidicus*, al margen del azar que se aprecia en otras comedias de Plauto, caso de *Cistellaria*, según se acaba de decir. Por lo demás, el riesgo que se corre al variar de carácter de forma continua convierte la comedia *Epidicus* en una tragicomedia de índole parecida a la considerada en *Rudens* o en *Poenulus*.

La maleabilidad es lo único que hubiera hecho aceptable alguno de los tabúes que se producen en el continuo transformarse de las muchachas; de unos tabúes admisibles desde el momento que la ignorancia se convierte en parte social del individuo y provoca de paso que las relaciones sociales permanezcan estables.

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

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

La ironía final viene dada no por el reconocimiento (el “soy un hombre” de *Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder, algo que siempre ha sabido el espectador, y que permite ironizar sobre la disputa del viejo y el capataz por la “espada”), sino por la queja del esclavo travestido de haberse quedado sin su noche de bodas (algo que le hacía

ilusión; más después de haber sido el inspirador de los fraudes que jalonan la trama). En *Con faldas y a lo loco* el maduro millonario confiesa su ilusión por la misma ilusión que el proyecto de boda provocará en su “mamá”. Es decir, lo que importa es el “matrimonio”, no quién haga de hombre o de mujer en éste. En otras palabras, el esclavo de *Casina* encuentra su lugar en la sociedad por el hecho de casarse, de participar de la legitimidad del “matrimonio”. Hasta eso parece habersele arrebatado.

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

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

La degradación del personaje principal, del dueño del apartamento, no parece que acabe de tocar fondo a lo largo de la película; y es que no sólo no se reconoce a sí mismo, sino que se ve devorado por cómo lo ven los compañeros de trabajo y los vecinos. Además, amigos no tiene; tampoco familia, viviendo solamente en compañía de un televisor. Enferma por quedarse en la calle, fuera del apartamento, en la fría noche del invierno neoyorquino, hecho que es interpretado como resultado del abuso físico de un priapismo irreprimible, cuando, en realidad, no tiene dónde ir tras prestar su piso.

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

No es casual que en *El apartamento* existan detalles secundarios, pequeños objetos que funcionan como los juguetes de la comedia grecolatina: las llaves que circulan como el chascarrillo sobre el dueño del apartamento o el espejo roto; no es casual que exista un intento de suicidio. Ambas ideas están funcionando en la misma medida en que la cecita y el intento de suicidio lo hacen en *Cistellaria*. Sí es casual que se nos ponga por delante la existencia vacía de un solo ciudadano de Nueva York, entre tantos millones de habitantes.

3.3.2.2.-*Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957) es una película rica en detalles plautinos. ¿Cómo si no entender las relaciones entre un padre y una hija (con idéntica cegue-

ra como la que parece tener el viejo de *Aulularia* respecto a su hija)? ¿Cómo entender si no la presencia de objetos significativos, tan significativos que se convierten casi en trasuntos de los personajes, caso de la maleta que sirve de funda a un violonchelo (que funcionaría a efectos narrativos de forma equivalente a la olla de oro de la citada *Aulularia*)? Hay otros elementos importantes, tan plautinos y wilderianos como la necesidad de la ficción. ¿Cómo si no entender la necesidad que la muchacha tiene de fingir una intensa, variada y disipada vida sexual ante el primero, único y exclusivo amor de su vida?

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

Su existencia ya sólo cabe en la ficción (ni siquiera que ésta sea necesaria), incluso después de haberse desvelado la verdad (es decir, la coincidencia entre identidades, el descubrimiento de que la amante del millonario "playboy" es la hija del detective). No de otra manera debe entenderse el final del filme, de corte melodramático: una estación de ferrocarril, un tren que parte, una despedida, unas lágrimas. La muchacha se revela tan condenada como Madame Bovary, aunque la propuesta de Wilder no es trágica y sí irónica. No en vano el director ha jugado con elementos

hitchcockianos, como el tarareo de una canción que sirve para el reconocimiento o "anagnórisis", para arrastrarnos a una existencia que es de película porque no cabe fuera de una película. El maduro millonario puede creer que la joven es una experimentada amante porque su existencia está depositada en los periódicos, en las revistas del corazón, que la están nutriendo de unos datos que, en principio, le incumben, pero sin que los pueda reconocer como suyos si no es gracias a una percepción que es antes pública que individual: El millonario no recuerda a sus amantes si no es porque éstas están recogidas en el archivo del detective. El problema de fondo es el de la fidelidad a lo que uno ve. El detective no descubre en ningún momento a su hija cuando espía al millonario, porque lo que ve está condicionado por la idea preconcebida de quién es la amante del "donjuán". En igual medida, el "playboy" no reconoce a la joven amante al cabo de un año, porque su presencia no ha sido recogida ni en las revistas del corazón ni en los archivos del detective.

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

3.3.2.3.-En la película *Sabrina* (1954), su director, Billy Wilder, muestra cómo varía una persona ignorada por edad, extracción social y aspecto de patito feo al transformarse en alguien deseado por haberse convertido en un cisne, una cenicienta que se vuelve princesa de cuento. Tal es, en sus líneas más básicas, la fábula que aborda el filme, a partir de la idea de existencia que se va solidificando, cuajándose. Se trata de la existencia asociada a la idea de metamorfosis, de transformación, sin la que no sólo no habría personaje femenino, sino ni siquiera historia que relatar,

por más que ésta sea tan ficticia como propia de, lo he señalado ya, un cuento infantil. Por lo demás, *Sabrina* es probablemente uno de los mejores ejemplos de comparación entre las obras de Wilder y las de Plauto. Y es que, a pesar de que la trama sea inexistente (o estática, como sucede en general en ambos creadores), la propuesta de dos hermanos que rivalizan por el amor de una mujer a la que, en principio, no habían sabido reconocer no deja de tener un tono antiguo, en el mejor sentido del término, sin que ni siquiera falte en el filme un intento de suicidio, hiperbólico (como no podía ser de otra manera en el director).

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

En otro orden de cosas, resulta llamativa la necesidad de la ficción, del engaño, de idéntica forma a como sucede en las comedias plautinas. La protagonista regresa de París para superar un fracaso amoroso al que no quiere referirse. Es el hermano severo el que intenta evitar que el hermano vividor aproveche esa coyuntura para seducirla, dado que, además, ese hermano está comprometido por motivos empresariales con otra joven. Para impedirlo tejerá una mentira como sólo saben hacerlo los magnates de los negocios, solapando los motivos económicos con los sentimentales. La figura del padre de Sabrina no es mejor, retratado como una persona carente de voluntad o, acaso, cínico en exceso

por ello mismo, mientras asiste impertérrito a cómo su hija se ha convertido en cebo para tiburones de los negocios y de los sentimientos. De alguna manera, es como si bastara a su hija.

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

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

Existen, por consiguiente, dos perspectivas: la existencia a partir de lo que se ve, de forma que la identidad personal va pareja a la pública (hasta el punto de que, de carecer de reflejo público, el personaje sería inexistente); y, en segundo lugar, la existencia a partir de la asunción que de sí mismo hace cada individuo. Ahora bien, según postulan Plauto y Billy Wilder en sus comedias y películas, ambas perspectivas pueden tener unos cimientos de barro, pues se basan en ficciones. No otra cosa son las fabulaciones que otros recrean sobre una persona como las que se forja el individuo en torno a sí mismo. A pesar de ello, se trataría del único rasgo que permitiría hablar de identidad personal o íntima.