

## 4.-Capítulo: ANFITRIÓN COMO MODELO DE PLAUTO Y WILDER

### 4.1.- De nuevo sobre *Amphitruo*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.1.2.-De nuevo sobre *Amphitruo* en Wilder

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

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



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

4.1.2.2.-*Irma la dulce* (*Irma la Douce*, 1963) habla de policías buenos y de prostitutas dulces, pero no a partir de un enredo sociológico (como podría ser el tradicional partido de fútbol de hace unos años entre guardias civiles y gitanos), sino de un enredo sentimental, partiendo

de una premisa llamativa: la condición que ambos tienen de discriminados sociales, un poco en la línea (y más tratándose de los mismos actores) de la película *El apartamento*. Pero aquí hay algo más. La presencia del decorado de teatro, de un París que es más una escenografía de postalita que fotografía de cine, refuerza la necesidad de lo ficticio, necesidad apreciada de continuo en Plauto y en Wilder como una de las características más significativas que comparten. La paz callejera en el mercado parisino de prostitutas y policías se rompe cuando se presenta un agente que,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Se podría decir que tanto en Plauto como en Wilder la

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