

5.-CONCLUSIÓN

Uno de los estereotipos culturales más en boga en nuestros tiempos, aunque sin base crítica que lo sustente, parte de la premisa de que el mundo de la comedia grecolatina estaría vigente en las actuales telecomedias o “sitcoms”. Se trata de un argumento que identifica la acogida social de las teleseries con la acogida que mereció la comedia antigua. El éxito de las telecomedias se debería no sólo a la facilidad con que se comprenden personajes y situaciones a partir de su vida cotidiana, sino a cómo se banalizan los problemas y las relaciones de los seres humanos; también a cómo se resuelven unos conflictos falseados por la propuesta de un enredo que, en el fondo, para lo único que sirve es para relativizar el enfoque de dichos conflictos, haciéndolos más aceptables, más digeribles, y, de paso, haciendo más conformistas a los telespectadores.

Se podría decir que, de alguna manera, las teleseries y telecomedias ponen rostro, ademán y palabra a la experiencia social de cada individuo, pero en una doble dirección: permiten poner máscara al vecino (por su oficio, por su tendencia sexual, por su tono de voz, por sus orígenes, etcétera), y, al tiempo, ha de admitir que terceros (el mismo vecino o prójimo) puedan poner máscara al sujeto, tratándose en todo momento de una máscara ajena a dichos sujeto y “pró-

jimo”, moldeada desde la pantalla televisiva y partiendo de la premisa de que “el medio es el mensaje”. Uno de los ejemplos más elocuentes últimamente al respecto de la equiparación entre medio y mensaje se aprecia en el éxito de las revistas de informática y ordenadores; en éstas lo de menos es su contenido didáctico, interesadas como están

en la mera mostración de la técnica, ensimismada y en pleno proceso de agotamiento. Eso explica también que el mercado editorial haya multiplicado las revistas de televisión y cine, sin ningún interés informativo ni formativo, limitadas a constatar el hecho de mostrar, siempre desde la perentoriedad y la anulación de sí mismas, hasta el punto de que no merece la pena la mirada a un ejemplar atrasado. De esta manera, sólo se existe en tiempo presente; así, la máscara del “vecino” y la propia pueden cambiar a la misma velocidad que impongan el ritmo tecnológico y el del espectáculo televisivo.

Si se considera la misma palabra como máscara, es difícil que latiguillos y entonaciones nacidas de las telecomedias pervivan, pues de por sí nacen con fecha de caducidad, íntimamente asociadas como están

al “medio”, y carentes de contenido aparte del “medio” (se trata de un “medio”, insisto en ello, condenado a un rápido agotamiento, sea por razones tecnológicas o mercadotécnicas). El resultado de esta identificación del “medio” con el “mensaje” es que el “medio” se convier-



te en la única “máscara” de las relaciones sociales; única aunque en continuo remodelado o, según he apuntado en páginas previas, “morphing”.

El resultado de la identificación de las telecomedias con un autor latino como el que ha ocupado estas reflexiones se convierte en una forma de realzar el valor del “medio”, arrollando de paso el carácter incómodo del auténtico Plauto. Se logra de esta manera su amortiguación cultural, suavizando las rebeldes aristas de quien se interroga por su propia identidad y la forma en que existe.

El examen de las comedias de Plauto revela que si el teatro antiguo sigue vigente es por razones distintas. De hecho, la generalización de términos como “anfitrión”, palabra común en las lenguas occidentales, es reflejo de cómo el contenido aún se encuentra dissociado del “medio” y puede existir aparte de éste, contrariamente a lo que sucede en los latiguillos televisivos puestos de moda en nuestros días –lo mismo cabría decir del lema “nadie es perfecto” en el caso de Billy Wilder, que ha trascendido su momento–. Eso no impide que el teatro dé cabida al propio teatro, pues es una forma no de generar “medio como mensaje”, sino de anularse como tal “medio”, al mostrarse descarnado ante el espectador, indicio a su vez de que su contenido es más trascendente que el limitado al “medio” en sí –algo válido también para las propuestas de cine dentro del cine, según lo hace Wilder–. El teatro de Plauto, por ejemplo, no precisa ser original a ultranza, sino todo lo contrario: reiterativo en personajes y situaciones, y hasta plano, como denuncia del “medio” y hasta como renuncia a éste.

Frente a la supuesta cotidianidad y banalidad que, en principio, identifica al teatro antiguo con las teleseries, en la comedia plautina surgen propuestas nacidas del absurdo, de lo inverosímil, del azar estadísticamente irrelevante, de una transgresión social que es radical e inadmisibles (en definitiva, del tabú), de tensiones individuales al límite de la salud psicológica y física, etcétera. Tampoco se pretende la redención de los personajes implicados en un conflicto, siendo esta pretensión uno de los pecados más graves de las telecomedias.

Lo más llamativo del contraste que estoy formulando radica en comprobar cómo la condición de “clásico” procede de un distanciamiento total y, paradójicamente, de

una coyuntura extrema. En efecto, el distanciamiento en la forma externa de personajes y lugares que no son romanos, ni siquiera latinos, sino griegos, reafirma no tanto una voluntad de universalidad, sino de todo lo contrario, de inverosimilitud, o, sobre todo, de transgresión. No obstante, las comedias de Plauto son sólo explicables en su propia época, en las tensiones del mundo romano a caballo entre los siglos III y II antes de Cristo, en el centro cronológico del período que habitualmente se conoce como “República Media” romana. Se trata de un mundo que, según se comprueba en, por ejemplo, *Aulularia*, está en pleno cambio religioso, económico, ideológico y, en una palabra, cultural. Hasta tal punto es esto así que se podría decir que es un mundo pillado in fraganti, en el momento de la transformación, de un cambio de “máscaras” o de personalidad. No hay “morphing”, pues en éste no existen intermedios, sino de despojamiento, donde lo viejo ha dejado de servir y lo nuevo aún no sirve, aunque sólo sea por desconocimiento de sus instrucciones de uso.

Hay quien dice que el siglo XX nació y acabó en Sarajevo. Pero no se puede decir que se trate de la misma Sarajevo en uno y otro caso. La primera Sarajevo es fruto de los imperialismos; la última, de los nacionalismos. El cambio de las máscaras se produjo tras la Segunda Guerra Mundial, en la Guerra Fría en que se inscribe la producción cinematográfica de Billy Wilder; o, en otras palabras, en esa tierra de nadie que se ha dado en llamar “posmodernidad”, o en la que predomina el “medio”, o sea, el imperio de la tecnología como único mensaje. El mismo Wilder se encuentra en tierra de nadie: judío en la Alemania pre-nazi, europeo en Hollywood, estadounidense en el barril de Diógenes, buscando un hombre con el farolillo del cine. Por descontento que Wilder no sólo no critica sino que está a gusto con la manera de ser estadounidense o norteamericana, pero sólo desde la consciencia de que el ser humano es un ser desvalido en dicho ámbito, ámbito que todo lo devora, lo engulle; y desde la consciencia de que desde la percepción del momento en que todavía el ser humano no ha sido devorado pero tampoco se ha rebelado es posible encontrar algún atisbo de su ser.

Acaso, en última instancia, sea posible identificar la producción de Plauto con la de Wilder precisamente por fijar su interés por ese momento de desvalimiento total,

de desnudez, de impotencia, cuando lo viejo no sirve y lo nuevo se ignora. Por ello, poco importa que la Roma republicana pase de una vivencia nacional a otra universal, mientras, por el contrario, en la vieja Europa del presente, donde lo universal se da solamente en lo económico, la primacía del localismo sea la moneda de cambio que se impone. Poco importa, porque la atención está fijada, de forma estática, en la desnudez, en el vacío, sin que valgan de nada las máscaras.

Ahora bien, lo más llamativo de las coincidencias entre Plauto y Wilder no es tanto el vacío, cuanto el proceso por el que se constata tal vacío. En esto radica la genialidad de sus respectivos planteamientos tragicómicos, por más que, en reflexiones anteriores, su relación haya sido traída a colación muchas veces por los pelos (justo es reconocer que los resultados han sido a veces sugerentes). La desnudez es, obvio es decirlo, fruto de un desenmascaramiento que se logra no, según la lógica, eliminando la máscara preexistente antes de poner la nueva, sino poniendo una máscara sobre otra. El desenmascaramiento se produce a base de reforzar la máscara, en la máscara que surge de enmascarar la máscara. Este es el argumento central de la visión que acerca de sendos creadores he pretendido expresar en estas páginas.

No es un trabalenguas. Cualquier película y cualquier comedia objeto del análisis sirve para corroborarlo. En *El apartamento* la máscara de vividor encubre la máscara del tímido enamorado; en *Aulularia*, la máscara del pobre encubre la máscara del premiado por la fortuna sin saber qué hacer viéndose repentinamente rico. No importa cuál de las dos máscaras esté más cerca de la verdad; a veces ninguna, o las dos, como es el caso de *Captivi*, donde el padre y el negociante son las dos máscaras que están en juego, cosa que sucede también en *Rudens*; o en *Ariane*, *Uno, dos, tres*, *La tentación vive arriba*, etcétera. La ficción constituye la máscara más humana, sea en *Pseudolus* o en *La vida privada de Sherlock Holmes*. Sobre todo cuando la máscara de la juventud encubre una sexualidad improbable. Sobre todo cuando, a la par que esa sexualidad improbable, se retrata el propio teatro o el propio cine. Es el caso de *Epidicus* o de *Fedora*. Sobre todo, en fin, cuando un maquillaje femenino encubre una masculinidad que es sólo un disfraz en *Con faldas y a lo loco* o en *Casina*.

Da la impresión de que las comedias de ambos creadores comienzan en el momento en que los personajes parecen detenerse en una huída sin final, con tal de no verse a sí mismos, y algo, normalmente de carácter imprevisto (también inverosímil), provoca que se descubran con una nueva máscara sobre la que hasta ese momento consideraban su única máscara posible. El resultado de la máscara enmascarada es el rictus; o, en definitiva, la tragicomedia, o la comedia pesimista (sinónimo de inteligente, según Fernando Savater).

A este mismo respecto del rictus, aunque en un sentido diferente, la tragicomedia responde a algo que ya había apreciado Aristóteles. Así, de acuerdo con el profesor Luis Gil Fernández, mencionado en el Preámbulo, la ignorancia de uno mismo impide el control sobre los sucesos. Por ese motivo, tanto Plauto como Wilder resultan socráticos, al dar cumplimiento al lema "Gnosci seautón / Conócete a ti mismo". El profesor Gil Fernández insiste en que la risa social es más platónica (siguiendo en su argumento al filósofo Henri Bergson); la individual, más aristotélica. El problema es que, al ser la risa un acto público, excluye al individuo, aunque no la posibilidad de su catarsis. Hay, empero, un tercer tipo de comedia, dedicada a recomponer la existencia que previamente han destruido la tragedia y la, por así decir, vida en sociedad. El tipo de comedia al que recurren Plauto y Wilder. En verdad, Wilder recurre a la comedia para recomponerse tras el sufrimiento que padeció en su Centroeuropa originaria. De eso se trata; de la asunción de la propia amargura.

Wilder es, en fondo y forma, un clásico; *quod erat demonstrandum*, es decir, "según me había empeñado en demostrar" (en traducción libre). Plauto es, en fondo y forma, contemporáneo; *quod erat demonstrandum* también. No recorro a un "latinajo" de forma casual o inconsciente. Para quien escribe estas líneas no deja de ser relevante que la lengua de la antigua Roma sólo aparezca en una película de Wilder, precisa y significativamente en la que es su última película, en *Aquí un amigo*, aunque sea para no decir nada. Es más, es importante que el casi centenario director de origen vienés siga recordando en sus memorias el nombre de su profesor de latín en su etapa de estudiante de "Gymnasium" (página 37 del libro *Nadie es perfecto*, de Billy Wilder y Hellmuth Karasek, Barcelona 2000; 5ª edic. en

español). Así, en la alusión de *Aquí un amigo* resalta el hecho de que aparezca la lengua latina de sus primeros años, siendo el latín una máscara: la de una lengua muerta ante un moribundo, la de un falso cura católico, un cura que es un asesino fracasado, ante la verdad (que es la de la muerte, si bien en la trama del filme dicha muerte es vista desde la perspectiva del cumplimiento azaroso, aunque en manos de un asesino de profesión).

La verdad está siempre ocupada, de una manera “anfi-

triónica”, por la amargura. O a la inversa; pues hasta los dioses y las verdades necesitan una representación humana, sufrida o amarga. La verdad se le presenta a dicha representación humana “en bandeja de plata”. Y es que es en esa bandeja en la que la comedia devuelve la amarga verdad al interior de los individuos, para que puedan seguir viviendo, o fingir hacerlo, pero ahora con total consciencia al respecto.

6.-ÍNDICE DE COMEDIAS Y PELÍCULAS

6.1.-Comedias de Plauto

Amphitruo: El Anfitrión / Anfitrión (circa 201-188 a.d.C.)
Asinaria: La comedia de los asnos / La venta de los asnos (circa 212-207 a.d.C.)

Aulularia: La comedia de la olla / La marmita de oro / La ollita de oro (circa 196-191 a.d.C.)

Bacchides: Las Báquides / Las hermanas Baquis (circa 191-186 a.d.C.)

Captivi: Los cautivos / Los prisioneros (circa 193-184 a.d.C.)

Casina: La Cásina / Cásina (circa 186-185 a.d.C.)

Cistellaria: La comedia de la cestita / La cestita (circa 203-202 a.d.C.)

Curculio: El gorgojo / Gorgojo (circa 193 a.d.C.)

Epidicus: El Epídico / Epídico (circa 196-194 a.d.C.)

Menaechmi: Los Menecmos / Los hermanos Menecmos / Los gemelos Menecmos (circa 216-186 a.d.C.)

Mercator: El mercader / El negociante (circa 212-206 a.d.C.)

Miles Gloriosus: El militar bravucón / El soldado fanfarrón (circa 205 a.d.C.)

Mostellaria: El fantasma / La casa encantada / La casa de los fantasmas / La comedia de las apariciones (circa 200-190 a.d.C.)

Persa: El persa / El extranjero (circa 197-186 a.d.C.)

Poenulus: El cartaginesillo / El joven cartaginés (circa 195-188 a.d.C.)

Pseudolus: Pseudolo / El esclavo mentiroso (circa 191 a.d.C.)

Rudens: La sogá / La cuerda / El cabo (circa 200-190 a.d.C.)

Stichus: Estico / Stico / El esclavo (circa 200 a.d.C.)

Trinummus: La comedia de las tres monedas / Las tres piezas de plata / Los tres centavos (circa 194-186 a.d.C.)

Truculentus: El patán / El gruñón / El cascarrabias / El truculento (circa 189 a.d.C.)

Vidularia: La maleta / La cartera / La comedia del baúl (circa 191-189 a.d.C.)



6.2.-Películas de Billy Wilder como director

Apartamento, El / *The Apartment* (United Artists 1960)

Aquí un amigo / *Buddy Buddy* (MGM 1981)

Ariane / *Love in the Afternoon* (United Artists 1957)

Berlín Occidente / *A Foreign Affair* (Paramount 1948)

Bésame, tonto / *Kiss Me, Stupid* (United Artists 1964)

Cinco tumbas al Cairo / *Five Graves to Cairo* (Paramount 1943)

Con faldas y a lo loco / *Some Like It Hot* (United Artists 1959)

Crepúsculo de los dioses, El / *Sunset Boulevard* (Paramount 1950)

Curvas peligrosas / *Mauvaise Graine*

(Francia 1934)

Días sin huella / *The Lost Weekend* (Paramount 1945)

En bandeja de plata / *The Fortune Cookie* (United Artists 1966)

Fedora / *Fedora* (Alemania 1978)

Gran carnaval, El / The Big Carnival (Paramount 1951)
Héroe solitario, El / The Spirit of St. Louis (Warner Bros 1957)
Irma la dulce / Irma la Douce (United Artists 1963)
Mayor y la menor, El / The Major and the Minor (Paramount 1942)
Perdición / Double Indemnity (Paramount 1944)
Primera plana / The Front Page (Universal 1974)
¿Qué pasó entre tu padre y mi madre? / Avanti! (United Artists 1972)
Sabrina / Sabrina (Paramount 1954)

Tentación vive arriba, La / The Seven Year Itch (Twentieth-Century-Fox 1955)
Testigo de cargo / Witness for the Prosecution (United Artists 1958)
Traidor en el infierno / Stalag 17 (Paramount 1953)
Uno, dos, tres / One, Two, Three (United Artists 1961)
Vals del emperador, El / The Emperor Waltz (Paramount 1948)
Vida privada de Sherlock Holmes, La / The Private Life of Sherlock Holmes (United Artists 1970)