

EN BANDEJA DE PLAUTO

UN ENSAYO SOBRE BILLY WILDER

Francisco J. Tovar Paz

© EN BANDEJA DE PLAUTO
© FRANCISCO J. TOVAR PAZ

IMPRIME: IMPRENTA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BADAJOZ.
D.L.:

ÍNDICE GENERAL

0.-PREÁMBULO	p.
1.-INTRODUCCIÓN	p.
1.1.-El concepto de lo “clásico”	p.
1.2.-La comparación y el recurso a la “anécdota”	p.
1.3.-La comedia antigua: de Aristófanes a Terencio	p.
1.4.-La comedia en el cine: Wilder frente a Lubitsch	p.
1.5.-La comedia de Plauto en el cine	p.
1.6.- <i>Amphitruo</i> como clave	p.
1.7.-Estructura del análisis	p.
2.-CAPÍTULO: DE LA TRAMA A LA IMPLICACIÓN DEL ESPECTADOR	p.
2.1.- La trama y el estatismo del conflicto	p.
2.1.1.- En Plauto:	
2.1.1.1.- <i>Rudens</i>	
2.1.1.2.- <i>Stichus</i>	
2.1.1.3.- <i>Truculentus</i>	
2.1.2.- En Wilder:	
2.1.2.1.- <i>Testigo de cargo</i>	
2.1.2.2.- <i>El héroe solitario</i>	
2.1.2.3.- <i>¿Qué pasó entre mi padre y tu madre?</i>	
2.2.- La inverosimilitud y la necesidad de una segunda lectura	p.
2.2.1.- En Plauto:	
2.2.1.1.- <i>Miles Gloriosus</i>	
2.2.1.2.- <i>Poenulus</i>	
2.2.1.3.- <i>Persa</i>	
2.2.2.- En Wilder:	
2.2.2.1.- <i>Aquí un amigo</i>	
2.2.2.2.- <i>El crepúsculo de los dioses</i>	
2.2.2.3.- <i>Fedora</i>	
2.3.- El conocimiento previo y la implicación del espectador	p.
2.3.1.- En Plauto:	
2.3.1.1.- <i>Curculio</i>	
2.3.1.2.- <i>Asinaria</i>	
2.3.1.3.- <i>Mostellaria</i>	
2.3.2.- En Wilder:	
2.3.2.1.- <i>Primera plana</i>	
2.3.2.2.- <i>El gran carnaval</i>	
2.3.2.3.- <i>En bandeja de plata</i>	

3.-CAPÍTULO: DE LA IDENTIDAD A LA EXISTENCIA	p.
3.1- De nuevo sobre la identidad: la personalidad múltiple	p.
3.1.1.- En Plauto:	
3.1.1.1.- <i>Bacchides</i>	
3.1.1.2.- <i>Aulularia</i>	
3.1.1.3.- <i>Captivi</i>	
3.1.2.- En Wilder:	
3.1.2.1.- <i>Cinco tumbas al Cairo</i>	
3.1.2.2.- <i>Traidor en el infierno</i>	
3.1.2.3.- <i>Berlín-Occidente</i>	
3.2- La necesidad de la ficción	p.
3.2.1.- En Plauto:	
3.2.1.1.- <i>Trinummus</i>	
3.2.1.2.- <i>Pseudolus</i>	
3.2.1.3.- <i>Amphitruo</i>	
3.2.2.- En Wilder:	
3.2.2.1.- <i>La tentación vive arriba</i>	
3.2.2.2.- <i>La vida privada de Sherlock Holmes</i>	
3.2.2.3.- <i>Con faldas y a lo loco</i>	
3.3.- La existencia individual y social del personaje	p.
3.3.1.- En Plauto:	
3.3.1.1.- <i>Cistellaria</i>	
3.3.1.2.- <i>Epidicus</i>	
3.3.1.3.- <i>Casina</i>	
3.3.2.- En Wilder:	
3.3.2.1.- <i>El apartamento</i>	
3.3.2.2.- <i>Ariane</i>	
3.3.2.3.- <i>Sabrina</i>	
4.-CAPÍTULO: ANFITRIÓN COMO MODELO DE PLAUTO Y WILDER	p.
4.1.- De nuevo sobre <i>Amphitruo</i>	
4.1.1.- En Plauto:	
4.1.1.1.- <i>Mercator</i>	
4.1.1.2.- <i>Menaechmi</i>	
4.1.1.3.- <i>Amphitruo</i>	
4.1.2.- En Wilder:	
4.1.2.1.- <i>El mayor y la menor</i>	
4.1.2.2.- <i>Irma la dulce</i>	
4.1.2.3.- <i>Bésame tonto</i>	
5.-CONCLUSIÓN	p.
6.-ÍNDICE DE COMEDIAS Y PELÍCULAS	p.
6.1.-Comedias de Plauto	
6.2.-Películas de Billy Wilder como director	

0.-PREÁMBULO

0.1.- Este es un libro tramposo. Tanto como tramposa se entiende que ha de ser la comedia. Su título puede confundir a aquel lector que quiere saber, una vez más, lo mismo sobre las relaciones entre cine y literatura, acaso queriendo documentarse para escribir otro texto que venga a demostrar lo que tantos otros libros y artículos, aunque a partir de ejemplos dispares. Por otra parte, para reflexionar de verdad sobre los límites entre el teatro y el cine recomiendo la atención a una película que nada tiene que ver con el contenido de las presentes páginas: *Función de estreno (Opening Night, 1977)*, de John Cassavetes.

Es más, tampoco he constatado una especial preocupación de Billy Wilder por Plauto, ni a la inversa, por más que me conceda a mí mismo ese privilegio en el primer título que decora la portada del libro: *En bandeja de Plauto*. O sea, en principio, nada tienen que ver las tramas que rueda Billy Wilder con las representaciones que propone Plauto desde hace siglos. Ni, por descontado, es mi propósito invitar a que ningún cineasta ruede comedias plautinas, tras demostrar lo inapelablemente cinematográficas que resultan las obras del antiguo autor.

El libro también puede confundir a más de uno que se apasione con las películas de romanos, a menudo tan

bochornosas. Lo cierto es que, de haberme propuesto la tarea de rastrear la influencia directa de la comedia grecolatina en el cine, a duras penas lograría completar el presente párrafo. De todo ello se deduce que estas páginas pueden constituir una inconmensurable pérdida de tiempo. Más aún cuando me he permitido otras licencias, imperdonables en el ámbito académico, como es la omisión casi general del apoyo bibliográfico que pueda sus-

tentar mis palabras. El término “ensayo” parecería a este respecto pertinente, si no fuera porque parece puesto más como excusa que como fruto de algún tipo de convencimiento por mi parte.

0.2.- Es difícil escribir sobre la comedia. Cabe pensar que ello se debe a la carencia de una definición autorizada, pues no se conserva la de Aristóteles. Lo sabe cualquiera que haya visto *El nombre de la rosa (Le Nom de la Rose, 1986)*, de Jean Jacques Annaud, o haya leído la

novela de Umberto Eco en que se basa. Pero hay que ver la película: Annaud acierta a poner rostro, además y ceguera a quien se oculta tras el nombre de Jorge de Burgos, el monje que envenenó un tomo del “scriptorium” de su atormentada abadía: el libro de la *Poética* que Aristóteles dedicó a la comedia. Este no es otro que Jorge Luis Borges (alguien, de alguna manera, presente también en *Todo sobre mi madre (1999)*, de Pedro Almodóvar,



cuando aparece en el cementerio el padre ausente, un travestido enfermo de sida, con un bastón en las manos, de modo semejante a Borges en sus retratos, siendo Borges también argentino como el personaje del director manchego). Eco nunca lo ha negado, bibliotecas de Babel aparte. Cierto es que entre Jorge de Burgos y Jorge Luis Borges hay una diferencia básica: el sentido del humor del escritor argentino, sentido del que parece carecer el Jorge que es censor y copista, salvo que haya quien encuentre disfrute morboso en la mirada perdida del personaje cuando le llegan los ecos de cómo van muriendo quienes curiosean en el libro prohibido.

Eco se revela policía y Annaud también (el retrato robot de los Jorges lo certifica); de ahí que estén más interesados por los móviles que por Aristóteles. Así, Guillermo de Baskerville (Sean Connery) se preocupa más por saber por qué se censura el libro de la comedia que por el contenido de la obra. Por eso *El nombre de la rosa* se muestra como una historia tan severa, restando comicidad al hecho de que haya quien se moleste en censurar o quien se proponga censurar al censor. De ello sabía bastante un Buñuel o un Berlanga. En Eco / Annaud el móvil nace de la censura a Aristóteles por su "autoridad" académica, pues legitimaría la burla de los dioses, la burla de Dios. Pero el libro de la comedia proponía también, y ante todo, la burla humana, más dolorosa, sin duda, que la parodia religiosa, más actual también.

Que la comicidad no es unívoca lo dice el libro perdido de Aristóteles. "Lo dice", porque, a pesar de tratarse de un texto desaparecido a día de hoy, se sabe más de su contenido que lo que la interpretación de Eco (legítima para entender el Medioevo de su novela, no para entender a Aristóteles ni la comedia) ha vulgarizado a su pesar. De hecho, yo propondría como rostro para un Guillermo de Baskerville menos preocupado por el crimen del profesor y humanista Luis Gil Fernández, especialista en la comedia del también griego Aristófanes, además de en la *Poética* de Aristóteles y, en general, en los recursos de la comicidad y de la censura. Su trabajo sobre la *Poética* de Aristóteles se encuentra publicado en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 7, 1997, páginas 29 a 54, con el título: "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo".

Casi es posible decir que, sin proponérselo, el profesor Luis Gil Fernández ha reescrito lo que no conservamos de Aristóteles. Define a través de Aristóteles, incluso del perdido, la existencia de, entre otras, y por ejemplo (un ejemplo que vendrá bien para entender el capítulo de conclusiones), una comicidad casi trágica, si no directamente trágica, basada en el "rictus". Y es curioso cómo ésta es una palabra empleada precisamente para

referirse tanto a una sonrisa congelada como al mohín de la boca abierta de los cadáveres, aunque no necesariamente se trate de los cadáveres envenenados por la trampa de Jorge de Burgos.



No es de extrañar, en fin, que en un libro envenenado, o tramposo, como el que he escrito aparezcan más páginas serias que burlescas, aunque el sentido último sea desenfadado. Desde luego, la opinión sobre estas páginas no sé cuál será, pero espero que no sea la de libro prohibido o, por así decir, cerrado a la comprensión general, y censurable a la manera de lo que le sucedió a la *Poética*, si bien por motivos distintos.

0.3.- Relacionar a Plauto con Billy Wilder, o a la inversa, puede parecer una ocurrencia simpática, ni afortunada ni desafortunada. Sin embargo, quien escribe estas líneas no es pionero en esta asociación imprevista de nombres. Fue un descubrimiento desconcertante, nacido, cómo no, de una película. No se trataba de una película de Billy Wilder, sino de un musical muy conocido: *Golfus de Roma* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, 1966), de Richard Lester, película que quiere ser un elaborado pastiche de textos plautinos –cuyo hilo conductor es la comedia *Mostellaria*; también *Pseudolus*, si uno se fija en el nombre de su protagonista–, aunque resulta difícil reconocer al autor antiguo, salvo en su más que evidente superficialidad, tan forzada e innecesaria como ese motivo de “plaza de toros” convertida en “coliseo” que aparece en el filme.

Lo realmente llamativo se producía al final de *Golfus de Roma*, con la cita de un aforismo de sobras conocido: “Nobody is perfect / Nadie es perfecto”. El aforismo no pertenece a la película de Richard Lester, sino que se forjó en la mente de Billy Wilder e I. A. L. Diamond para otra película, para *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), de Billy Wilder. No sé si de forma consciente o inconsciente el guión de *Golfus de Roma* no sólo rinde homenaje a *Con faldas y a lo loco*, sino que, para mí al menos, establece una sutil asociación entre el director de la película y el artífice de la trama. La frase era enunciada en *Golfus de Roma* en una situación semejante a la que existe en *Con faldas y a lo loco*: en una carrera de cuadrigas, en una huida hacia adelante semejante a la que están viviendo en la lancha motora los personajes encarnados por Jack Lemmon y Joe E. Brown en el filme de Wilder. La relación entre Plauto y Wilder es intencionada.

0.4.- La desconcertante y, en principio, casual asociación que se descubre en *Golfus de Roma* era difícil de explicar dentro de un modelo teórico convincente. Pero, al mismo tiempo, la demostración de su pertinencia constituía para mí un reto que escapaba a las normas habituales del trabajo científico y me obligaba a mojar-me como filólogo, e incluso a pillarme los dedos, a quedar en ridículo. Y es que la asociación entre Plauto y Billy Wilder me abría la posibilidad de expresar el interés de mi profesión, del estudio de las lenguas clásicas, de la comedia antigua, de su utilidad social, de mi concepción sobre todo ello, aprovechando el cauce, el atractivo y la actualidad del cine, o, mejor dicho, de las películas. Todo ello sin tener que excusarme por una bienintencionada, aunque a menudo fallida, intención didáctica; ni por la de elaborar una tesis académica al respecto. Tampoco es original mi propuesta: en plena corrección del manuscrito llega a mis manos *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión* (Barcelona 1999), libro del profesor Pedro Luis Cano en el que, entre otras cosas, se aborda la equiparación entre Plauto y Billy Wilder y se hace de forma certera, si bien distinta a como se ofrece aquí.

En resumidas cuentas, el lector que soporte hasta el final las próximas páginas terminará cayendo en una impensable paradoja temporal, que para sí quisiera el filme *Regreso al Futuro* (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis. Llegará a la conclusión de que, en efecto y sin ningún género de dudas al respecto, Plauto ha visto todas las películas de Billy Wilder. Aunque lo más probable sea que no sepa distinguir los títulos de uno y otro, lo cual, para quien escribe estas líneas, no tiene por qué ser un demérito.

0.5.- Llegar a esa conclusión, y, sobre todo, a su aceptación, ha costado lo suyo, hasta el punto de que era una carga demasiado grande para mis molidas espaldas. Menos mal que he contado con la desinteresada ayuda de muchos “esclavos” (esclavos plautinos, de esos que, según se verá, son inteligentes, de los que ayudan a “abrir los ojos”, y no a la manera del joven director Amenábar y de sus superficiales paradojas). A continuación recibirán los “palos” de los que se han hecho acreedores.

En inevitable primer lugar, Hilario J. Rodríguez. Cómo no, en primer lugar, o sea, en posición extrema, Alberto Durán y Mila García, de Extrema Producciones y del extinto Ateneo de Cáceres. En primer lugar, Joaquín Villalba, que es natural de Monesterio, provincia de Badajoz (que todo hay que decirlo), y que fue el encargado de revisar la primera versión manuscrita y, sobre todo, de limarla. En primer lugar, Eloy Martos, todo un factótum. En primer lugar, el Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Extremadura en Cáceres; y sus miembros, qué digo “miembros”, colegas, amigos. En primer lugar, en fin, María del Carmen, Irene y Carmen Verónica, que hicieron todo lo que estaba en sus manos en impedir a toda

costa la culminación de tan absurda idea de comparar a Wilder con Plauto o a Plauto con Wilder.

Quien escribe estas líneas tiene otros intereses aparte de los derivados de su devoción por Plauto y Wilder. Entre éstos los hay relacionados, de nuevo y casi por deformación profesional, con la cultura grecolatina y el cine, habiendo dejado espigados en otros trabajos algún apunte a este respecto. Por ello me gustaría recibir no sólo pareceres sobre el presente libro, sino también sugerencias en general sobre el mundo clásico y las películas (sobre todo cuando entre ambos entornos no exista la conexión del “péplum” cinematográfico, aunque también).

Mi dirección electrónica es fjtovar@unex.es.