

Golfus de Roma (A funny thing happened on the way to the forum), *un palimpsesto cinematográfico*

Alba ROMANO FORTEZA

RESUMEN

La cinematografía sobre temas greco-romanos se caracteriza por lo grandioso y lo heroico. *Golfus de Roma* nos muestra la otra cara del mundo romano, ya que se trata de una comedia burguesa en la que la farsa es la mayor fuente de comicidad. El guionista se basó en la obra plautina a la que agregó elementos más tardíos y así el film se convierte en un palimpsesto cuyas lecturas superpuestas se tratan de descifrar.

SUMMARY

The cinema of Greco-Roman subjects deals with the heroic in a grandiose fashion. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* shows the other face of the Roman world since we are dealing with a bourgeois comedy in which the comical is basically farcical. The scriptwriter made of Plautus his main source and he added to it later features. The film becomes a palimpsest where several layers of writing can be deciphered.

INTRODUCCIÓN

El mundo romano percibido como espectáculo grandioso se remonta a los cuadros que el circo Barnum montaba a fines del siglo pasado. Nerón era

particularmente apropiado para cuadros tales como *Nerón y el Circus Maximus*, *Nerón y sus amigos en una orgía*, o *Los cristianos arrojados a las bestias salvajes*. *Nerón y la destrucción de Roma*, presentado en Londres en 1889, puede ser considerado como la más importante inspiración de lo que luego se vería en cine ¹.

La cinematografía ofrecía la gran oportunidad de representar los grandes acontecimientos históricos con la posibilidad de insertar los conflictos de los próceres (ya presentados en el teatro) en el escenario en el que tuvieron lugar (real o recreado) y, además, permitía la inclusión masiva de la gente común.

El cine épico comienza a echar las bases de los que se llamará el *kolossal* histórico, que es uno de los géneros filmicos más codificados. «Tutti i film che rievocano personaggi ed episodi dell'antica Roma entrano a far parte di questo prototipo cinematografico caratterizzato dall'abnorme, dall'eccesso, dallo spreco: in definitiva da quella ipertrofia di ogni elemento compositivo che determina la sua caratteristica magniloquenza» ².

Entre los primeros ejemplares del film histórico encontramos *Marco Licinio* de 1907 y al año siguiente la primera versión de *Gli ultimi giorni di Pompei*. En 1913 *Cabiria* de Giovanni Pastrone marca el rumbo a seguir y se privilegiará siempre al héroe —positivo o negativo— como al gran constructor de la historia. En este film el libretista, Gabriel D'Annunzio, había creado el personaje de Maciste, el esclavo fuerte y fiel, que llegó a ser tan popular y arquetípico que se convirtió en el protagonista de una serie autónoma.

Si magnitud e heroicidad definían al film histórico no es de sorprender que se convirtiera en propaganda para la identificación, propugnada por Mussolini, de la Italia contemporánea con el Imperio Romano. El Duce buscaba en el mundo antiguo una justificación para la exaltación de Italia y sus ambiciones imperiales.

Terminada la guerra, el film sobre Grecia y Roma parecía en vía de extinción pero tuvo un resurgimiento con el film histórico mitológico, llamado *peplum* por los franceses, que evita todo contacto con la realidad histórica. Las figuras de Jásón, de Hércules son muy útiles y si Maciste reaparece —*Maciste contra el fantasma* de 1961— es para presentarlo en un mundo imaginario ³.

No es éste el final de film histórico, sino que se orienta hacia nuevos campos. *Fabiola* de Alejandro Blasetti en 1949 abandona lo espectacular y busca una mayor realidad histórica. Los Estados Unidos, y más específicamente Hollywood, descubre el filón histórico y aparecen los grandes films, tales como *Cleopatra*, que merecen discusión aparte fuera de este trabajo.

Pero esta popularidad de la historia no duró mucho y el último párrafo

¹ M. Verdone, «Preistoria del film storico», *Bianco e nero*, I/II gennaio-frebbraio 1963.

² Vito Attolini, «Il cinema», vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, pp. 431-493, en *Lo spazio letterario di Roma Antica*, eds. Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli y Andrea Giardina, Roma 1991, p. 434.

³ Jean-Loup Bourget, *L'Histoire au Cinéma. Le passé retrouvé*, Paris 1992, pp. 30-31.

del capítulo de la romanidad está, apropiadamente, dedicado a *The fall of the Roman Empire* de Anthony Mann, producido en 1964, y no parece accidental que el siguiente gran film sobre Roma, objeto de nuestro análisis, sea la contrapartida de todo lo que se había visto hasta entonces.

Fiel a la visión convencional de la grandeza de Roma como nación e imperio, el cine se había ocupado de la *res publica* o sea del estado y sus ciudadanos más distinguidos. Directores y productores concentraron su atención en la *Urbs* y su destino. Cuando el tema político decayó, hubo una reorientación hacia la mitología y el panteón greco-romano y el cine entró, de este modo, en la *res sacra*. Restaba un sector aún sin explotar, el de la *res privata* que versa sobre la vida de todos los días; se trata del drama burgués que al resolverse felizmente termina en matrimonio. En esta última versión, el cine histórico se caracteriza por su secularización y ausencia de heroicidad.

GOLFUS DE ROMA ⁴

Breve sinopsis

Hero, el hijo de un acaudalado anciano, está perdidamente enamorado de una de las mujeres que están en posesión de su vecino, el proxeneta Lycus. Se trata de la virgen Philia destinada a un soldado de nombre Miles Gloriosus y el joven enamorado promete la libertad a su esclavo Pseudolus si logra extraer a la muchacha de las manos de su dueño. Pseudolus, el esclavo de infinita astucia y recursos, logra convencer a todos de que la muchacha es portadora de una peste, estratagema que la libera. Miles Gloriosus llega con gran pompa y reclama la muchacha que había encargado para desazón del proxeneta. Aterrorizados por el furioso militar, Pseudolus y Lycus se alían para distraerlo al principio y luego, para convencerlo de la veracidad de la historia, otro esclavo, de nombre Hysterium, finge ser el cadáver de la muchacha que cayó víctima de la peste. Descubierto el engaño y mientras se prepara la venganza del soldado, aparece el anciano Erronius que lleva años

⁴ Director: Richard Lester

Guión: Melvin Frank y Michael Pertwee, sobre el espectáculo teatral de Burt Shevelove y Larry Gelbart producido por Harold Price.

Música: Ken Thorne (Oscar 1966 a la mejor banda sonora adaptada)

Canciones: Stephen Sonheim

Intérpretes: Zero Mostel (Pseudolus), Phil Silvers (Lycus), Jack Gilford (Hysterium), Buster Keaton (Erronius), Michel Crawford (Hero), Michael Hordern (Senex), Annette Andre (Philia), Leon Greene (Miles Gloriosus)

Producción: United Artist 1966

Duración: 98 minutos. Color.

(Fuente: Fernando Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid 1994, p. 49.)

buscando a sus hijos y que, al ver los anillos que llevaban Philia y Miles Gloriosus, los reconoce como vástagos y herederos suyos. El nuevo status de Philia permite el matrimonio de ésta y su enamorado.

El argumento es arquetípico de la *fabula palliata* romana: el amor imposible por una muchacha de condición inferior, la incapacidad de actuar del joven enamorado que espera de su esclavo una solución, el esclavo que recurre a todo tipo de maquinación, tal como engaño, falsa identidad, promesas que quedarán sin cumplir. Un acontecimiento imprevisto —*peripateia*— precipita la crisis y hace temer el castigo de tanta argucia pero antes de que éste tenga lugar una escena de reconocimiento —*anagnorisis*— redefine la posición social de los enamorados y desaparecen los obstáculos para un matrimonio legítimo.

Comentario

Un palimpsesto es un manuscrito cuyo papiro o pergamino ha sido usado varias veces, por simples razones de economía. El escriba borraba la tinta del primer texto antes de superponerle otro, pero la limpieza no siempre era exitosa y vestigios, y a veces más que vestigios, se pueden aún ver. El paleógrafo trata de descifrar ese primer texto, a veces más importante que el texto más reciente, porque siempre se anda a la búsqueda de lo más antiguo y lo más escaso. Tenemos manuscritos en que más de dos escrituras se han superpuesto y es también común que el texto más tardío se escriba entrelínea, literalmente. Mencionemos también el caso de contumacia de la tinta que se resiste a borrarse, luego el escriba, en su intento de no confundir diversos textos, escribe en renglones perpendiculares a los originales. En ningún caso el desciframiento es fácil pero el desafío es irresistible.

Con la película *A funny thing happened in the way to the forum* (*Golfus en Roma* en la versión española) tenemos algo similar a un palimpsesto. Se trata de un pastiche, tan en boga en la literatura contemporánea, en la que elementos de muy diverso origen se han yuxtapuesto y superpuesto. Y mayormente superpuesto y así, contrariamente a los monjes medievales que reciclaban pergaminos de un mismo *scriptorium*, el taller de copia, dentro de un período relativamente corto, el palimpsesto de *Golfus en Roma* tiene una enorme carga temporal y su diacronismo se extiende a milenios.

Trataremos, en una labor arqueológica, de identificar los diversos *strata* de *Golfus en Roma* y desenmarañar, en lo posible, el aparente caos.

1. Elementos plautinos

Así como las grandes películas épicas se basaron en algún texto literario pre-existente (*The Last Days of Pompei* de Edward Bulwer-Lytton, 1834, *Ben*

Hur de Lewis Wallace, 1880, *Quo vadis?* de Enryk Sienkiewicz, 1894-96) no hay que ser un experto en el mundo clásico para detectar la presencia de Plauto y sus comedias en *Golfus en Roma*. A través de la comedia romana debemos remontarnos a la Comedia Nueva de los griegos pero la pobreza de textos supervivientes nos lleva a atribuir a Plauto lo que él tal vez sólo copió y aderezó con elementos romanos para deleite de la plebe y también de las clases altas.

La película tiene un largo prólogo cantado en el que se nos anuncia la variedad y originalidad de los que veremos. Es la *captatio benevolentiae* en términos retóricos o sea una técnica para conquistar al público y solicitar su atención y buena disposición. Normalmente, en la obra teatral, el prólogo está en boca del protagonista o de alguna divinidad pero el medio cinematográfico permite al director mostrar *singulatim* a las *personae dramatis* y a los otros muchos actores extras que representan al pueblo romano. Desde el comienzo el ritmo —rapidísimo— y la naturaleza de la acción —frecuentemente inverosímil— ya están establecidos.

Los prólogos de Plauto contienen la narración del argumento porque en la Antigüedad la originalidad y el suspenso no eran aspectos atendibles. No había *copyright* y el público por lo general ya conocía las peripecias de la acción, luego asistía al teatro para ver más cómo se representaba que para enterarse del argumento y del final que siempre era feliz. Recordemos también que el cine cuenta con un público *domesticado* que asiste en silencio —o asistía en silencio—, respetuoso de la ilusión dramática. El heterogéneo público romano llegaba en cualquier momento de la producción, entraba y salía desordenadamente y los que permanecían en la cávea tenían conflictos con vecinos y otros oyentes, mientras vendedores de todo tipo de mercaderías ofrecían sus productos. Hábilmente el autor cómico, conocedor de su público, narraba de antemano el argumento y periódicamente hacía una revisión de estado de los hechos, tipo culebrón televisivo o novelas por entrega de la prensa, para que el recién llegado se ubicara dentro de la acción.

Los personajes son directamente sacados de Plauto, por ejemplo el esclavo ingenioso y el joven enamorado pero se los ha complejizado. En Plauto el *servus callidus* es el gran motor de la acción, fiel a su amo aún en detrimento propio, y que no deja de crear estratagema tras estratagema para lograr el fin deseado: la feliz unión de su amo con una mujer de bajo status social que por alguna razón es inaccesible. El joven, *adulescens*, está profundamente enamorado pero no puede encontrar comprensión en nadie pues en Roma el *amor* era sinónimo de *furor*, demencia, y *rabies*, hidrofobia. Lo máximo que podía encontrar en su familia y el medio en general era una especie de tolerancia hasta que se curara del mal una vez que éste hubiera seguido su curso. Había poca diferencia en la visión popular entre el amor y el sarampión. Tiempo y reposo curaban a ambos. En Plauto, este *adulescens* es la figura más desdibujada y sólo pasea su desdicha a lo largo de la escena —y el escenario tenía unos 20 metros de largo, luego había amplio espacio para ser desdicha-

do. El mal de amores que lo aflige también parece obnubilar el intelecto del joven pues es incapaz de tener una idea o tomar una iniciativa. La versión cinematográfica permite dar color a ese personaje tan gris en Plauto. En este caso, el *adulescens*, mientras obedece ciegamente las órdenes de su esclavo que lo toma de asistente, se ve envuelto en una serie de episodios desafortunados. Es el perdedor nato: lo que emprende, fracasa y, pasivamente, es víctima de una serie de accidentes de los que se recupera gracias a una integridad física a prueba de todo golpe. Hay rasgos chaplinescos en este personaje en el sentido que trata de hacer lo que corresponde pero un destino cruel, unido a una ineptitud innata, lo llevan al fracaso o al ridículo. Con todo, como Chaplin, se recupera y arremete quijotesicamente contra el nuevo obstáculo del que saldrá mal parado. La intriga se resuelve finalmente pero no por su intervención, sino a pesar de ella.

El esclavo ingenioso, de infinitos recursos, el creador y promotor de todos los incidentes es netamente plautino y el director le da un rol aún más protagónico del que tiene en las comedias antiguas. Es omnipresente y su habilidad le permite encontrar soluciones instantáneamente, si bien esta rapidez no da tiempo a considerar las posibles consecuencias y la intriga se hace más y más complicada ya que una mentira lleva a la otra. El medio filmico ofrece grandes posibilidades de comicidad, por ejemplo, el uso y hasta el abuso de la expresión facial en los *close-ups*, recurso inútil en el teatro, sobre todo si los actores usaban máscaras —un punto aún en debate. La plasticidad del rostro del actor es una gran fuente de humor si bien no del tipo intelectual ya que esto lo acerca más a la farsa que a la comedia. La mueca, dice Cicerón, es propia de la pantomima que era considerada el género más bajo en la muy estricta escala estético-literaria de la Antigüedad.

Dijimos que el film es un pastiche y este aspecto nos lleva a la intertextualidad pero en este caso se trata de *contaminatio* es decir la fusión de dos o más comedias o elementos de comedias individuales en una sola, práctica muy difundida en la comedia antigua. Baste mencionar que el insoportablemente arrogante soldado se llama *Miles Gloriosus*, soldado fanfarrón, réplica del Pyrgopolynices de la comedia *Miles Gloriosus* pero en este caso no se le concede ni el privilegio de un nombre propio, sino que se usa el genérico.

Las canciones que parecen interrumpir la ágil acción son históricamente fieles, no por la naturaleza musical de la fácil melodía de Broadway, sino por el hecho de que canciones o interludios musicales eran parte integral de la comedia romana. Si bien no tenemos la menor idea acerca de la música en la antigüedad hay abundantes pruebas de la presencia de flautistas y arpistas en escena que podían tocar solos o acompañando a los actores o dejar que éstos cantaran sin acompañamiento. *A funny thing happened in the way to the forum* fue una comedia musical de gran éxito antes de ser llevada a la pantalla y es precisamente nuestra comedia musical el género que más se aproxima a la comedia romana con sus varios interludios melódicos.

2. Elementos judeo-cristianos y otros más tardíos

La comedia romana se representaba durante el período de los *ludi* y formaba parte- muy pequeña -de estos vastos festivales religiosos que tenían lugar no menos de cuatro veces al año. El espíritu que reinaba en ella era el de la total subversión dentro de límites geográficos y temporales conocidos ya que durante el carnaval todo es permitido porque en pocos días o en pocas horas todo volverá a su curso normal y la jerarquía social se restablecerá sin dificultades. Este espíritu carnavalesco o saturnaliano, para usar el término latino, permitía presentar al esclavo, un simple objeto o una herramienta que habla en la expresión de Varrón ⁵, como el arquitecto de la intriga que imparte órdenes generosamente a colegas y superiores. Estas órdenes no sólo no son cuestionadas sino también son obedecidas al pie de la letra. Este esclavo actúa en beneficio de su amo, pero en el mundo carnavalesco no hay ganancia ni recompensa, como no hay castigo tampoco. La libertad podía ser un donpreciado para un esclavo, pero raramente la solicita en la comedia y mucho menos como una condición para la cooperación. Contrariamente, en el film se pierde la gratuidad saturnaliana y se establece un contrato entre amo y esclavo: el esclavo conseguirá la mujer que su dueño ama y este le concederá la libertad. Esto no es típico de Plauto porque en sus comedias no hay consideración de recompensas inmediatas o futuras.

La exaltación escénica del esclavo no refleja la realidad social sino, por el contrario, una inversión de la misma. La esclavitud nunca fue un tema de discusión ni siquiera entre los moralistas ⁶ y la manumisión, si bien frecuente, respondía a razones económicas, no morales. En esta comedia, el contrato entre amo y esclavo y la libertad como recompensa de trabajos y riesgos son consideraciones ajenas a la mentalidad romana que se incorporaron más tardíamente al pensamiento occidental.

Otro elemento es de notar. El esclavo trata de comprar a su vecino, el proxeneta, que sólo responde al tintinear de monedas. En Roma era la condición del hijo cuyo padre aún vivía, la total y permanente carencia de dinero y, si la posesión de una pequeña suma, *peculium*, para gastos menores le era permitida, ésta pertenecía al padre quien controlaba la administración de la misma con extremo cuidado. El dinero en Roma no era importante sólo por su valor adquisitivo sino porque el patrimonio del *paterfamilias* determinaba el status de grupo familiar y este status no podía arriesgarse incurriendo en gastos frívolos, tales como el capricho de un quasi-demente, el enamorado. En términos plautinos queda por explicar de dónde sale ese dinero ya que en las comedias el procurarse este dinero es parte importante de la intriga y el des-

⁵ *De Re Rustica* 1, 17, 1: instrumenti genus vocale.

⁶ Séneca reconoce la naturaleza humana del esclavo pero nunca se preguntó sobre la justicia de la esclavitud.

preocupado gasto del mismo es parte del espíritu carnavalesco. Pasado el carnaval, ese dinero volverá a su dueño legítimo. En *Golfus en Roma* el dinero es un mero instrumento del que el dueño puede disponer sin temor de incurrir en críticas o castigo y desaparece la ansiedad que en Plauto nos préstamos fraudulentamente obtenidos creaban. Aquí se percibe una actitud más tardía hacia el dinero en el sentido que quien lo gasta, siempre que sea el dueño, no debe rendir cuentas a nadie, es decir el dinero como libre posesión personal y no como patrimonio del que el poseedor es más administrador que dueño.

Por último la actitud hacia lo sexual y el valor asignado a la virginidad de la muchacha no son clásicos. Los libros de medicina que han llegado hasta nosotros, y no son pocos, indican que la virginidad anatómica no era conocida o por lo menos no es mencionada nunca. La expresión de la sexualidad no entraba dentro de ningún código moral sino que estaba regulada por el status de la persona dentro de la sociedad. Se esperaba castidad de la matrona y allí terminaban las restricciones. Mucho hizo Augusto para limitar el adulterio pero tuvo poco éxito y Juvenal, en su larga tirada contra las mujeres, sólo da ejemplos de esposas licenciosas que se unen a hombres de vil condición, es decir que lo condenable no es el adulterio en sí sino el hecho de que tuviera lugar con alguien socialmente inferior. En el film, el atribuir mérito a la virginidad de la muchacha es un anacronismo que refleja preocupaciones mucho más tardías sobre el pecado de la carne. La fidelidad de la muchacha también es inverosímil, su condición de esclava no le permitía lealtades hacia nadie excepto obediencia al dueño. Hay obvios elementos puritanos en el condicionar los méritos de la muchacha y su condición de casadera a su pureza e inexperiencia sexual.

Por último, entre las muchas intrigas y variados equívocos, el *senex*, cree erróneamente que va a gozar de los favores sexuales de *Philia* y la salacidad del anciano, su impaciencia y las repetidas decepciones de su postergado placer son fuente de comicidad en nuestros días pero no hubieran tenido el mismo efecto en la comedia latina. Conocemos en la literatura romana al hombre viejo enamorado objeto de ridículo por su falta de decoro, o sea una conducta en conflicto con su edad y su posición en la sociedad pero la lubricidad como objeto de risa es sólo posible en una sociedad de rígida represión sexual y no es éste el caso de la sociedad romana. Otra vez la sexualidad extramarital como fruto prohibido es expresión del pensar cristiano y la subversión literaria del tabú es particularmente placentera al público anglo-sajón aún muy aferrado a una moral puritana.

Hay también factores heteróclitos, algunos incomprensibles como el intento de sacrificio humano por parte de las Vestales cuya inocente ocupación era mantener ardiendo el fuego sagrado, y la salvación estilo *Topkapi* a través de la abertura superior de la bóveda. Al menos esta hazaña dio al *adulescens* la oportunidad de que algo le saliera bien.

El género: comedia o *vaudeville*

La distinción entre los géneros nunca es clara pero este film parece inclinarse hacia la farsa por varios rasgos, el más prominente es la velocidad de la acción, que deliberadamente abruma al espectador con un *gag* tras otro y un despliegue de energía que no parece decaer un minuto. Típico del *vaudeville* es el juego de confusiones y las puertas que se abren y cierran para quienes no corresponde y los inescapables encuentros de aquellos que se quieren evitar. En algún momento todos los personajes están donde no querían o no debían estar incluso el defenestrado esclavo protagonista y este es el rasgo más pronunciado del *vaudeville*. Para explotar este recurso fue necesario tomarse algunas libertades con la arquitectura romana de casas de una planta en su mayoría, de dormitorios pequeños y con puertas que sólo se abrían al atrio y sin ventanas al exterior.

Arquitectónicamente Hollywood está muy presente, ya que esta película usó los decorados abandonados después de la filmación en 1964 de *The Fall of the Roman Empire* y se benefició, desde el punto de vista del espectáculo, con el costoso *set* anterior y la convierte —volvemos al palimpsesto— en una nueva inscripción en la utilería ya usada. Las tres casas reglamentarias del escenario romano están presentes si bien con un esplendor que no conocieron las tres modestas puertas en receso del teatro romano y aquí termina el paralelo con Plauto en lo que concierne a arquitectura.

El humor

La abundancia de películas sobre el mundo clásico abrió las puertas a la intertextualidad y en este caso la parodia. La carrera de cuadrigas de *Ben Hur* se convierte en una carrera desordenada de más humildes bigas, algunas de extraordinario poder de auto-propulsión. Si el medio es similar al de *Ben Hur*, el desenfrenado disparar recuerda más a las persecuciones en automóvil con que terminan las películas de gangsters. Los autos se destrozan, pero continúan superando milagrosamente obstáculos hasta que los malecheros encuentran su fin. En el film bajo estudio el director ha hecho una obra maestra de lesa verosimilitud al insertar prácticas modernas como el accidental ski acuático del esclavo durante la carrera que a pesar de los obstáculos no se interrumpe.

El humor es plautino en la medida que incluye confusión de indentidades, fortuitas y provocadas, pero están ausentes las bromas lingüísticas a las que los antiguos eran tan afectos. Encontramos aquí que la acción arremete con todo incluso el diálogo. Es cierto que este actuar exuberante tiene su contrapartida y es la seriedad de Buster Keaton que, en medio del caos, continúa dando vuelta a las siete colinas de Roma concentrada y asiduamente. El resto

es dinamismo y recuerda a los dibujos cómicos en los cuales los personajes sufren persistentes desintegraciones físicas pero se reconstruyen en el recuadro siguiente. En esta película la licencia carnalesco-saturnaliana convierte a los mortales en inmortales e irrompibles. Y todo es movimiento, hasta «el muerto» es incapaz de estar quieto.

Si la comedia es carnaval que trastrueca todo y nos da vacaciones de las preocupaciones y responsabilidades de la vida diaria, esta película es un ejemplo ejemplar en el que se han acumulado sin excluirse mutuamente elementos cómicos de cultura y épocas radicalmente diferentes. Es comedia sobre comedia, es texto sobre texto. Es un palimpsesto que vale la pena descifrar.