



La comedia americana clásica, el arte de vivir

Descripción

Una alocada y elegante chica neoyorquina conoce a un atractivo, distraído y tímido paleontólogo y, en compañía de un leopardo que envía el hermano de la chica a su tía, le arrastra a un fin de semana de incongruentes y frenéticas peripecias en medio del apacible y aristocrático paisaje de la gente bien de Connecticut. En ese fin de semana, el científico se enamora, pierde un hueso de dinosaurio esencial para sus trabajos, arriesga un donativo no menos esencial para su labor, infringe repetidamente la ley, es objeto de chanzas sobre su salud mental, sujeto de equivocada atención por un psiquiatra freudiano, se enfrenta a un leopardo sin domesticar y, colgado literalmente del brazo de la niña bien, destruye literal y físicamente el dinosaurio reconstruido durante toda una vida académica. Amén de ello, por primera vez en su vida se divierte, no piensa sino que vive y descubre que el mundo, y el amor, es un caos regido por la imprevisibilidad, las sorpresas y las pérdidas y ganancias absolutamente inesperadas.

Lo anterior es un resumen forzosamente desvaído e incompleto de la, para mí, mejor comedia de la Historia del cine, *Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, 1938), que Howard Hawks dirigió con guión de Dudley Nichols y Hagar Wilde, quienes se enamoraron durante la escritura del guión, que interpretaron de manera inolvidable y sofisticada Cary Grant y Kate Hepburn, acompañados de un reparto de supuestos secundarios que ofrecen soberbias composiciones de sus personajes.

Bringing Up Baby no nació de la nada. Un conspicuo profesor universitario norteamericano, Stanley Cavell, ha explorado¹ sus raíces en las comedias de la época isabelina, Shakespeare incluido, y el propio Hawks meditó intuitivamente en su formulación precursora del teatro del absurdo: «Si al menos el jardinero hubiera sido normal.. .»². Pero es en el propio cine en donde podemos hallar las raíces de una manera de mirar alrededor, de reír con el mundo y sus cosas, la que vertebra la comedia norteamericana, de Chaplin a Woody Allen, una comedia capaz de ofrecer puras muestras de sentimentalidad de poética elemental, comedia del arte y circo, Chaplin, geométricas concepciones tan abstractas y laicas como un Picasso o Bracque, Keaton y Lloyd, fisicidad combinada con cloums, absurdo y caos, Laurel y Hardy, un invento de Leo McCarey, hasta esas puertas cerradas, esos objetos delatores, esa elegancia decadente, de fulgor de Belle Époque treinta años después, que Lubitsch elaboró pacientemente en el cine mudo y desarrolló esplendorosamente en quince años en el sonoro, con muestras tan diversas como *Trouble in Paradise* (*Un ladrón en la alcoba*, 1932), *The Shop Around the Corner* (*El bazar de las sorpresas*, 1940), *To Be or not to Be* (*Ser o no ser*, 1942).

RISAS MUDAS

El cine mudo permitió, desde las bañistas y policías de la Keystone Co. a Laurel y Hardy desarrollar dos elementos esenciales a la comedia, el gag y el personaje³

El gag, una situación inesperada que conduce a la sonrisa o la carcajada, acabó por convertirse en una tarea de orfebres de lo visual manejando ideas y cosas, hombres y mujeres y objetos, una tarea que tenía la sutileza de una greguería o un aforismo moral, un epigrama satírico, y la estructura elegante de un soneto o una cuarteta. Mirar una película de Chaplin, Larry Semon, Charlie Chase, Keaton, Harold Lloyd, Laurel y Hardy y el resto de la banda cómica, es sorprender la naturalidad de un trabajo largamente elaborado, de pacientes, meticulosos y perfeccionistas creadores. El gag puede ser un fogonazo brillante y explosivo como un chiste, pero poco a poco se fue convirtiendo en una secuencia con un planteamiento, nudo e imprevisto desenlace, y en la que unos y otros introducían variaciones y variaciones.

Los personajes influían en la elaboración de gags, conceptuales para Chaplin, físicos para Keaton, caóticos y elementales para Laurel y Hardy, cotidianos para Lloyd, pero esos personajes, modelados además sobre el físico de sus actores, acababan en el minimalismo más absoluto gracias al vestuario, maquillaje, *atrezzo* y caracterización gestual tan esenciales al cine mudo. En el cine mudo, una caída, una tarta en la cara, un bofetón o una patada no requerían diálogo, verbosidad, sino comunión visual entre cineastas, actores y espectadores. Una herencia de la que aún vivimos y disfrutamos.

La riqueza del cine mudo cómico es inmensa y merece más atención y extensión de las que puedo dedicarle en estas notas, bastando con indicar cómo los artistas antes mencionados mantienen puntos de conexión y diferencias esenciales, pero todos estaban cómodamente instalados en la estética del mudo, un mundo cerrado y autosuficiente poética, técnica y estéticamente, una de las razones por las que, con las relativas excepciones de Chaplin y Laurel y Hardy, no pudieron sobrevivir al advenimiento del cine sonoro.

RISAS Y DEPRESIÓN

Tras el *crack* financiero de 1929, y casi coincidiendo con la comercialización por la Warner de un sistema para sonorizar las películas, los Estados Unidos se sumieron en una terrible y duradera depresión económica y social, con tormentas de polvo arruinando cosechas, *oakies* viajando a través de un país empobrecido, mendigos en las calles —«Hermano ¿me puedes dar un centavo?»—, la izquierda intelectual afilando sus sindicatos y sus escritos y el demócrata Roosevelt proponiendo un cambio radical, cerrando la puerta del liberalismo de los Padres Fundadores, proponiendo un gran pacto social, el *New Deal* o cómo el Estado es el Gran Padre Blanco. En medio de todo ello y posiblemente pese a ello y a veces por todo ello, esa década de los treinta fue prodigiosa en lo que al cine se refiere: Hollywood y el sistema de grandes estudios, teatro, Orson Welles se formó en ese clima, música popular, las canciones de Gershwin, Irving Berlin, Rodgers y el gran Colé Porter, un poeta integral de aparente trivialidad, y literatura: sólo con los menospreciados cuentos de Fitzgerald, la consagración de Hemingway y Faulkner, el inventario desborda lo extraordinario. En ese mundo de mendigos, racismo, injusticia social, opulencia y lujo, la comedia sonora toma la palabra. Repasar las comedias locas, las *screwball comedies* y las *sophisticated comedies*, las comedias románticas de Hawks, Capra, Me Carey, La Cava, Cukor, los Marx, Leisen, Lubitsch y Preston Sturges, supone resumir la vitalidad del cine sonoro recién nacido, y de cuantas cosas subyacen en la sociedad norteamericana de entonces⁴

Periodistas y millonarias, *It Happened One Night* (Sucedió una noche, 1934), Capra, cómicos de la lengua, *Twentieth Century* (*La comedia de la vida*, 1934), Hawks, millonarios y mendigos, *My Man Godfrey* (*Al servicio de las damas*, 1936), millonarios, busconas y taxistas, *Midnight* (*Medianoche*, 1939), políticos, *Duck Soup* (*Sopa de ganso*), los Marx y Me Carey, millonarios y estafadores, *The lady Eve* (*Las tres noches de Eva*, 1941), Preston Sturges, gente bien y gente corriente, *Holiday* (*Vivir para gozar*, 1938), cómicos y nazis, *To be or not To be* (*Ser o no ser*, 1942), se unen a películas de Stevens, Wellman, Van Dyke y tantos otros que codificaban y cambiaban la eterna historia de chico encuentra chica, chico pierde chica, chico recupera chica, pero siempre mostraban a gente huyendo de las convenciones, de los lugares comunes, de la soledad y la tristeza, de la hipocresía y de la intolerancia social, de la melancolía y de los recuerdos, a la busca de la felicidad, que en Estados Unidos es una aspiración constitucional, *the pursuit of happiness*, a través de la pobreza, los ideales rotos y reconstruidos, los matrimonios deshechos, las leyes violentadas y los oficios pervertidos. La comedia norteamericana sigue el viejo aforismo clásico de *castigat ridendo mores*, pero lo hace desde una perspectiva lewiscarrolliana, desde el otro lado del espejo, sonriendo pero recordando lo perdido, haciendo el loco por no parecer burgueses, aburridos y acomodaticios, justo lo que en España, en medio de incomprendimientos, críticas de raíz social y política, hacen por entonces y hasta mediados de los sesenta, Tono, López Rubio, Jardiel Poncela, Neville, Mihura, todos ellos graduados en el amor apasionado al cine y, muy particularmente, a la comedia, todos poetas y comediantes.

Pero el material del que se fabrican las comedias no son sólo sueños e ideas, sino arquetipos y, por ello, las comedias clásicas norteamericanas no pueden explicarse sin Grant, Powell, Gable, Hepburn, Cooper, Stewart, Colbert, Jean Arthur, Mirna Loy, Ginger Rogers, Irene Dunne, Stanwyck, Fonda y secundarios sencillamente geniales. Mirar cualquiera de sus actuaciones en estas películas supone todo un curso acelerado de interpretación: sofisticados, disparatados, elegantes, sutiles, dicen sus diálogos con convicción, saben moverse, comer, beber, fumar y escuchar. Viven en la pantalla, como con excelente observación anotó y desarrolló Woody Allen en *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa púrpura del Cairo*, 1984) y trascienden de ella. En ese momento de la Historia del Cine, los actores y actrices habían superado el corsé que la mudez les había impuesto y una suerte de adquirida naturalidad, fingir ser sinceros, fingir que se es ese personaje, unido a la magnética personalidad de cada uno de ellos, inauguró una Edad de Oro en la interpretación cinematográfica.

Pero, particularmente, creo que la clave de esos años inolvidables residió en un altísimo porcentaje tanto en el estilo de puesta en escena, de dirección, como en la manera en la que se escribían las películas, en los guiones, un arte prácticamente desconocido en el cine mudo y que con la llegada de la palabra adquirió una importancia esencial.

Cuando se miran esas películas, la puesta en escena, la manera de ofrecer la acción al espectador, la decisión de qué ve el espectador y qué deja de ver y cómo y desde dónde, la noción de espacio, encuadre y tamaño del plano, la planificación de todo eso es algo esencial a la hora de contar historias con imágenes en movimiento. Esa puesta en escena de las comedias clásicas se propone por los cineastas y los productores de los grandes estudios con la máxima sencillez, sin grandes alharacas de artificios técnicos. El montaje de los planos es elemental y lógico, el tamaño y encuadre de los planos es el que permite la mayor legibilidad al espectador para que capte el diálogo y lo que signifique. La planificación favorece la fluidez narrativa, porque desde la construcción del guión hasta la puesta en escena, pasando por la interpretación, lo que se pretende es la máxima sencillez con la máxima eficacia para alcanzar y mantener la sorpresa y el interés, la diversión del espectador. Es la

llamada puesta en escena invisible, como si no se notase la mano, la personalidad del cineasta. Algo parecido a la línea clara de Hergé en los tebeos y lo que, en consecuencia, suele propugnar para la poesía mi amigo Luis Alberto de Cuenca. Ese estilo invisible de puesta en escena y de montaje requiere un refinado talento y una notable destreza técnica, que es más evidente en cineastas como Hawks, Cukor, La Cava, Stevens, Van Dyke, Wellman y Me Carey, y que se corrige en otros como Sturges, Capra, Leisen y Lubitsch, en los que esa línea clara cede ante las huellas estilísticas, la firma personal, que dejan en sus películas.

Un último factor a la hora de cerrar este apresurado y necesariamente sintético inventario de la comedia clásica norteamericana: la esencial importancia de los guiones. En casi todos los casos de los cineastas mencionados, la autoría del guión pasa con mucha frecuencia, aunque no aparezca acreditado así en las fichas técnicas, por una decisiva colaboración de los directores. En algún caso, su procedencia del oficio de guionista (Hawks, Lubitsch, Capra, Sturges, Me Carey) es evidente; en el resto, quizá con la excepción de Leisen, que provenía del diseño de películas, no lo sea tanto. Pero, en todo caso, lo que se dice y cómo se dice en una comedia clásica americana, la estructura del guión, tan esencial al ritmo y a la construcción de los personajes, se debe a la influencia del director, tanto en la fase de la escritura del guión, como en su modificación, en algunos casos una fase esencial, como acontece con Hawks, Capra, Sturges y Me Carey, durante el rodaje de la propia película. Todo ello no resta un ápice al papel imprescindible que los escritores de películas, los guionistas, tienen en la comedia⁵.

Ben Hecht y Charles McArthur, Charles Lederer, Dudley Nichols, Francis Goodrich y Albert Hackett, Vina Delmar, Norman Krasna, Billy Wilder y Charles Brackett, Jo Swerling, Donald Ogden Stewart, Sidney Buchman, Claude Binyon, Robert Riskin, guionista de cámaras de Capra, Gene Towne, los hermanos Epstein, Julius y Philip, Casey Robinson, Garson Kanin, Bella y Samuel Spewack, Harry Kurnitz, Walter Reisch, Dwight Taylor, son sólo algunos de la amplia nómina de ingeniosos talentos que escribieron comedias en este periodo. Algunos provenían del teatro o de la literatura; otros, como el gran Ben Hecht, del periodismo, una mina que suministró en los primeros momentos del cine algunos de los mejores escritores de películas de todos los tiempos. Partían de una obra de teatro, de un cuento, de una novela o de material original, robaban de aquí y de allí, plagiaban con desparpajo, pero siempre mantenían viva la llama de la originalidad, la provocación, el reírse de estructuras e instituciones sociales, de la gente pomposa y poderosa, guardaban siempre, entre melancolía y ternura veladas, ironía y sarcasmo, y siempre un gramo de locura, de aire fresco de primavera, de rebeldía ante las convenciones y el Destino. En sus manos, un final feliz, un *happy end*, era una bomba de relojería porque los personajes de comedia están siempre a punto de emprender un imprevisto viaje, nunca se sabe qué va a pasar en el futuro con una pareja que se besa feliz con el *The end* al fondo, como se descubre cuando se ve *The Awful Truth* (*La pícara puritana*, Me Carey, 1937) o *Mr and Mrs Smith* (*Matrimonio original*, Hitchcock, 1941).

Miguel Marías suele decir que el período de la comedia clásica, sea *screwball*, *sophisticated* o *romantic*, concluye con la Segunda Guerra Mundial. Algunos otros autores lo extienden hasta 1948. Yo prefiero decir que muere cuando muere Ernst Lubitsch en 1947. Lo que ocurrió es que el estilo de esa comedia clásica pervive durante algunos años, bien porque la comedia de los cincuenta, por ejemplo, las de Minnelli, *The Father of the Bride* (*El padre de la novia*, 1950), y algunas comedias musicales siguen ese sendero y porque cineastas como Hawks siguieron rodando este tipo de comedia durante los cincuenta e incluso en los comienzos de los sesenta: *Man's Favourite Sport?* (*Su juego favorito*, 1963). Pero la fiesta ya había terminado cuando concluían los cuarenta. Ni Sturges, Leisen, Capra ni

Me Carey rodaron entonces comedias memorables; la caza de brujas del Senador Me Carthy se llevó por delante a algunos de los mejores guionistas. Donald Ogden Stewart; el sistema de los grandes estudios, tan esencial a la política de géneros cinematográficos, dejaba ver algunas muestras de su cansancio y de su declive; llegaba la televisión con su influencia de ida y vuelta en el cine, y a la que no escapó la comedia; los actores y actrices envejecían o se retiraban... Los años cincuenta serán la era Wilder, formado en la anterior, y con epígonos de las comedias clásicas como las ya citadas o como las comedias matrimoniales de Doris Day y Rock Hudson, más la aparición de Jerry Lewis, que supuso la reaparición de fórmulas del cine mudo. Los sesenta es Blake Edwards, en los setenta comienza el imperio Alien y las inconclusas obras de Gene Wilder y John Landis, y en los ochenta se desintegra todo, aunque esta década nos haya dejado perlas como *Pretty Woman* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990), *Big* (*Big*, Penny Marshall, 1988), *Moonstruck* (*Hechizo de luna*, Norman Jewison, 1987) o *Once Around* (*Querido intruso*, Lasse Hallstrom, 1991), entre otras comedias interesantes. Pero ésa, como dirían Wilder y Kipling, desde los cincuenta hasta ahora, es otra historia y se la contaré otro día, si el tiempo y mi editor no lo impiden.

NOTAS

- 1 Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness*, Harvard University Press, 1981. Existe edición en castellano.
- 2 Con toda su facundia, las reflexiones de Hawks sobre cómo fabricar una comedia son harto interesantes. Pueden consultarse en *Who The Devil Made It?*, el extraordinario libro recopilatorio de entrevistas con cineastas, Alfred Knopf, Nueva York, 1997, y en el clásico *Hawks on Hawks*, de Joseph Me Bride, University of California Press, 1982, del que existe edición española, *Hawks según Hawks*, editada por Akal en 1988.
- 3 Un libro imprescindible para estudiar todas las raíces de la comedia en el cine americano es *The Comic Mind*, obra del malogrado Gerald Mast, University of Chicago Press, 1979.
- 4 Sobre la edad de oro de la comedia clásica americana, me permito recomendar *Screwball, Hollywood's Madcap Romantic Comedy*, escrito por Ed Sykov, Crown Publishers, Inc., New York, 1989; *Romantic Comedy*, de James Harvey, publicado en Knopf, New York, 1987, y el número que la revista Nickel Odeon dedicó a la screwball comedy, primavera de 1997, Madrid.
- 5 Pat McGilligan ha publicado, con el título de *Backstory*, tres volúmenes que compilan diversas entrevistas debidas a varios críticos, con guionistas de Hollywood. Para este periodo, los dos primeros volúmenes ofrecen valiosos testimonios de guionistas. Están editados por la University of California Press, el primero en 1986 y el segundo en 1991. Del primer volumen hay edición española en Plot, Madrid, 1993, con el mismo título que el original.

Fecha de creación

27/02/2000

Autor

Eduardo Torres-Dulce