



**EL NUEVO HUMOR SE PASEA POR HOLLYWOOD:
INFLUENCIA DEL CINE MUDO EN EL TEATRO DE *TONO*¹**

MARTA TORRES CACHARRÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Todo empezó un verano cuando más tranquilo me encontraba en la playa de San Juan de Luz, dedicado a ponerme moreno, que es una manía que se tiene sin motivo justificado, cuando se es joven, recibí un telegrama de Conchita Montes, estrella máxima del cine español en Hollywood. Me decía que me presentara en los despachos de la Metro Goldwin Mayer en París para ultimar un contrato. Aquel mismo día tomé el tren y me dirigí a la mencionada productora, esperando encontrar en la puerta a ese león que bosteza en todas sus producciones. Pero en lugar del león me encontré con una señorita que aunque también tenía melena, no debía ser dicho león, pues me dijo muy amable: “Pase usted, Mr. Lawrence le espera...”

“¿Quiere ir usted a Hollywood?”

“Mi primer impulso fue decirle que sí y que era muy guapo y que muchos recuerdos a su familia. Pero la realidad profesional frenó mis impulsos y le pregunté en qué condiciones [...] El documento estaba en inglés y yo sabía decir sólo *oui*. Aun así comprendí porque para las cuestiones de dinero se tiene un instinto muy políglota que me ofrecían 250 dólares semanales. Traduje en mi mente los 250 dólares en pesetas y éstas en corbatas, que era mi media financiera y me daba un total de 450 corbatas semanales. Las demás cláusulas del contrato supuse que serían como las de todos los contratos, osea, que ellos tenían derecho a todo y yo no tenía derecho a nada, pero como uno es interesado y con 450 corbatas iba que ardía, firmé aquel contrato. (Cano Jiménez, 2001: 347)

¹ El presente artículo se encuadra dentro del desarrollo del proyecto de tesis *La presencia cinematográfica en el teatro de “Tono”*, dirigido por la Dra. Pilar Andrade Boué y el Dr. Emilio Peral Vega, de la Universidad Complutense de Madrid. Éste a su vez parte de un Trabajo de Fin de Máster homónimo, defendido en la Universidad Complutense de Madrid a junio de 2012 en el contexto del Máster de Estudios Literarios.

En esta inmensa, pero merecida, cita, Antonio de Lara Gavilán *Tono* se refiere a septiembre de 1930, cuando por mediación de Edgar Neville, fue llamado a Hollywood para trabajar en la Metro. Experiencia que muestra el interés por el cine de una brillante Generación de escritores que convivió en Hollywood con las grandes estrellas y los grandes intelectuales del mundo occidental. Un interés que explica e impulsa el presente artículo. Con él, pretendemos reivindicar el trabajo de la Otra Generación del 27, en aras de restituir el prestigio que merecen por la calidad de su trabajo; y analizar la influencia del cine mudo americano en su producción teatral. Para ello, se estudiará el trasvase de los recursos cinematográficos a la obra dramática.

Sin embargo, resultaría demasiado ambicioso abordar toda la obra dramática de esa “Otra Generación”, por lo que nuestro estudio se limitará al teatro de *Tono*, en concreto a la pieza *Guillermo Hotel*, mejor representante del Humor Nuevo dentro de su producción. El análisis se realizará a la luz de algunos de los títulos más conocidos de las dos grandes personalidades del cine mudo de humor: Buster Keaton y Charles Chaplin; son todas ellas películas estrictamente silentes, anteriores al boom sonoro: *La ley de la hospitalidad*, *El moderno Sherlock Holmes* y *Las tres edades*, de Keaton; y *Luces de la ciudad* y *Armas al hombro*, de Chaplin.

1.-Una generación de risa y cine: la Otra generación del 27

Si bien el espacio no permite pormenorizar en cada uno de los autores, no podemos avanzar sin establecer algunas pinceladas que nos ayuden a entender la importancia de estos “quintillizos del humor”; los cuales crearon un Nuevo Humor que partía de la tradición, enlazaba con la Vanguardia y se movía hacia lo que más tarde sería el género del absurdo. El “otro 27”, como Alas-Brun advierte², es un escalón

² Para más información acerca del desarrollo del humor desde estas “comedias del disparate” hasta la estética del Absurdo, conviene consultar ALÁS-BRUN, M Montserrat (1995): *De la Comedia del disparate al Teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona, PPU. Además, mi trabajo *La presencia cinematográfica en el teatro de “Tono”* recoge todo un capítulo sobre este asunto, apoyado en Alás-Brun y otros autores.

imprescindible en el camino hacia el absurdo europeo, de ahí que sea de justicia iniciar nuestro artículo con un pequeño repaso sobre estas cinco figuras.

Siempre, agrupados, convertidos en quintillizos, aparecen los mismos [...] esta insistida generación que vino, como fin, a dar en el teatro la madurez de su labor más lograda y fueron en el teatro un momento, una etapa, un recuerdo, una huella. (Torrijos, 2003: 44)

Quien así hablaba no es otro que José López Rubio, cuarto miembro (en edad) de ese grupo de “hermanos del humor”, en el discurso que pronunció en 1983 con motivo de su ingreso en la Real Academia Española. Éste, bajo el título *La otra generación del 27*, recoge las características comunes que agrupaban a cinco grandes personalidades: Tono, Edgar Neville, Jardiel Poncela, José López Rubio y Miguel Mihura.

Antes que él, numerosos críticos, como Fernando Rodríguez de la Flor, Francisco García Pavón, Florencio Segura, Eduardo Haro Tecglen o López Sancho, habían advertido la unicidad y calidad de estos escritores. Pero fue Pedro Laín Entralgo³ el que finalmente los situó en su merecido trono de renovadores del humor español, de creadores de uno nuevo.

La burla del XIX había dado paso a un humor de Vanguardia cuyas pretensiones eran cuestionar lo cotidiano, subir a las tablas la realidad objetiva y lineal, y subvertir la coherencia, en busca de un arte que predicase su autonomía y su libertad respecto a los paradigmas y las normas académica; la deshumanización del arte, que preconizaba Ortega, y una expresión como provocación al receptor. Esta actitud de las Vanguardias ante el humor recupera también las consideraciones de Henri Bergson⁴, que, según José Carlos Mainer, entiende “la risa como la imprevista irrupción de una serie mecánica en

³ Es José María Torrijos quien nos da esta referencia. Igual que él, muchos críticos, como Romera Castillo, han señalado el papel precursor de Laín Entralgo en su clasificación del otro 27; sin embargo, ninguno establece una referencia concreta del lugar donde realizó esta afirmación. Más tarde Pedro Laín recogería sus reflexiones acerca del teatro en *Descargo de conciencia (1930-1968)*. Barcelona: Barral, 1976; en *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*. Madrid: EPESA, 1948; y en *Teatro y vida: doce calas teatrales en la vida del siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo, 1995.

⁴ Los estudios de Bergson sobre el humor se recogen en su libro *Le rire*, de 1905. En los últimos años se han hecho numerosas reediciones de traducciones al español de la obra del filósofo. Se puede encontrar, de 2011, una edición de esta misma obra: *La risa: ensayo sobre la significación de la comicidad*. Buenos Aires: Godot, 2011; y en este 2012, Siruela ha publicado *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid: Siruela, 2012.

la esfera -voluntaria y organizada- de lo humano” (Mainer, 2002: p. 28); la ruptura repentina del orden supondrá la entrada de la subjetividad y de la dimensión intuitiva.

La primera intención de cambio se manifestó en *La caverna del humorismo* de Pío Baroja en 1919 y se fijó en 1928 con “Gravedad e importancia del humorismo”, de Gómez de la Serna. En estas dos obras queda fijada la voluntad de abandonar la comicidad “a la española”, centrada en el sarcasmo y la sátira, en la introducción de lo grotesco, en pos de la manifestación descoyuntada de nuevos ámbitos de la realidad, a través de unos procesos de ironía e ingenio que hasta entonces se habían considerado más propios del *humour* anglosajón.

Intentaban, así, mostrar las tachas de un sistema burgués que aborrecían, con lo que las nuevas formas de humor no se mostraban ajenas a la crueldad; pero no abandonaban, por ello, el espíritu naíf y de juego que Freud había visto en el humor, como medio de alcanzar una parcela vetada al adulto. Por tanto, el humor no deja de estar exento de cierta angustia, angustia que el héroe sufre en un intento de asumir el absurdo del mundo y que lo convierte, a la vez, en ser visionario privilegiado (por aceptar el caos) y en víctima (por ser consciente de él). El humor se torna entonces en un escudo para enfrentarse a la realidad; en 1928, Ramón Gómez de la Serna dirá al respecto en “Gravedad e importancia del humorismo”⁵:

La actitud más cierta ante la efemeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su alcahofa de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud. [...] El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. (Pelta, 2002: 43)

⁵ Diecinueve años antes Pirandello había pronunciado sus conferencias sobre el humor, publicando en 1920 el ensayo “El humorismo”. Para él, este sentimiento surgía a partir de la oposición de realidad y deseo (muchas manifestaciones del siglo XX tomarán esta lucha como base aunque lo desarrollarán desde distintas posiciones, basta pensar en el poeta de la Generación del 27, Cernuda, e incluso en el Teatro del absurdo, con un individuo fracasado en continua pugna con una realidad que golpea sus anhelos). El autor lo había definido como: “el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, provocado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte, como, generalmente, en el arte, en una forma de sentimiento, sino en su contrario, aun siguiendo paso a paso el sentimiento como la sombra sigue al cuerpo.” [«El humorismo» en Ensayos. Madrid: Guadarrama, 1968, 205-6]. Además en 1912, Freud, en *El chiste* y su relación con la inconsciencia, profundizó en el carácter infantil del humor, liberador del adulto.

Es, como apunta Mainer en su estudio “El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia”, una magnífica explicación de cómo encontrar la tranquilidad en el caos.

De esta concepción parte la “Otra generación del 27”, que aunque se acerca a posturas de la Vanguardia, no se introduce de lleno en ella, manteniendo una actitud propia. Estos escritores arremeten contra el orden burgués, al que pertenecen, desordenando el mundo, rompiendo las expectativas también, pero lo hacen siguiendo la estela de Ramón Gómez de la Serna: el humor como herramienta para poner patas arriba la vida cotidiana, fuente de lo imprevisto y el absurdo; alteran la realidad dentro de una concepción lúdica de la producción artística, que puede entenderse, al mismo tiempo, como evasión de la realidad, esperanza de una etapa mejor o manifestación abierta de las limitaciones de una cosmovisión obsoleta. Junto a la influencia del genio de las greguerías, convivieron las técnicas visuales del Dadaísmo y Futurismo, y el nuevo humorismo iniciado por Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez. Fernández Almagro definirá el estilo del grupo con las siguientes palabras:

El disparate ha llegado a liberarse de la observación y de la experiencia para acomodarse al fuero amplísimo de la fantasía. De una fantasía que se alimenta de humor contradictorio, porque el humor de hoy, a fuerza de paradójico, nos descubre en su envés toda la angustia del hombre actual. (López Rubio, 2003: 44)

Extraen, de situaciones aparentemente cotidianas, lo inverosímil y disparatado, creando contextos límite con un lenguaje descoyuntado, ingenioso, acompañado de una gestualidad excéntrica, donde el choque entre la propuesta inverosímil y la solución racional da lugar al absurdo. Para ello, acuden a la imaginación, a la ensoñación y exigen una sensibilidad especial, una predisposición mental en el receptor.

Estos “otros” presentan una serie de diferencias básicas frente a la Generación del 27, a saber: la preferencia por el teatro, en vez de la poesía; la “vocación pública” de su literatura, frente al arte de corte elitista, de estela juanramoniana que apoyo el 27; y la ideología política de derechas frente a la de izquierdas. Sin embargo, nuestra voluntad de resumen puede resultar excesivamente simplificadora de una realidad más complicada. Así, a pesar de su concepción dispar de la recepción, todos ellos optaron por una literatura de corte intelectual, un arte que requería de predisposición mental

(sobre todo en Jardiel Poncela⁶); aunque para los humoristas, esto no pretendía una oscuridad de sentido que los poetas, por otra parte, sí buscaban. En cuanto al factor político, lo que en un principio se entendió como un grupo de escritores liberales, con el estallido de la Guerra Civil, pasó a considerarse un grupo de escritores franquista; y por ello se les estigmatizó durante años. Se puso en duda su innegable calidad bajo las etiquetas de “literatura de evasión”, “alta comedia”, “comedia burguesa” o “teatro de la derecha” y se les condenó durante años a la desatención.

Por su parte, existen, desde luego, una serie de convergencias entre ambas generaciones, como la evidente convivencia temporal o, según apunta Lázaro Carreter en la “Contestación al discurso” de López Rubio: la atracción temprana por el cultivo de las artes, el origen burgués, que les da una posición acomodada para dedicarse a la producción literaria; las relaciones de amistad entre escritores de ambos grupos, la voluntad de renovación y apertura de España y, un punto especialmente interesante para este trabajo, la fascinación y fructífera relación con el cine. Vicente J. Benet explica esta consideración del cine como arte fundamental en los dos 27 por ser “un lugar en el que la cultura de masas se unía a la reflexión estética” (Benet, 1998: 51).

La magia del cine les atrapó. El 6 de octubre de 1927 se producía el estreno de la primera película sonora de la Historia: *The Jazz Singer*, dirigida por Aland Crossland. La irrupción de la sonoridad en la industria cinematográfica, sin el desarrollo de los métodos de doblaje, supuso la necesidad de grabar diferentes versiones según el idioma en el que se quisiera presentar. Cuenta López Rubio en su discurso que primero se llamó a los escritores ya posicionados (Benavente, Arniches, los Álvarez Quintero, Muñoz Seca...) pero estos lo rechazaron y los jóvenes de la “Otra generación del 27” no dudaron y se lanzaron a la aventura (excepto Mihura, que padecía de una rodilla). Trabajaron como dialoguistas y directores de diálogo en películas donde, para conseguir la sincronización, la grabación del sonido era directa. Su presencia resultó

⁶ Jardiel Poncela fue el que más fuerte apostó por una literatura intelectualista, como muestran algunos de los testimonios que nos han llegado del propio autor: “particularmente, la literatura humorística [...] me sirve para medir la inteligencia de las personas de un golpe y sin equivocarme en un solo caso” (Sánchez Castro, 2006: 81).

imprescindible ya que el director americano se limitaba a reproducir los planos de la versión original con la máxima fidelidad pero sin conocer el español. También colaboraron con las productoras en la selección del material de acuerdo a los gustos del público. Aunque el doblaje comenzaba a ser una técnica factible desde 1931, a partir de 1932, no eran tan habituales las versiones multilingüe sobre un original americano, sino que la mayoría eran filmes rodados directamente en español.

Si de su labor allí ha llegado poco (no existe copia de la mayoría de sus adaptaciones), son muchos los testimonios que dan cuenta de su rica experiencia vital. Sin duda, lo más sonado es su estrecha amistad con Charles Chaplin. Su amistad llegó a ser tan profunda que cenaba con el grupo de españoles en Nochebuena y su hogar parecía “la casa de España”, según recordaba Scott Fitzgerald. Se sentaron a su mesa e incluso Neville y *Tono* colaboraron en alguno de sus *gags*. Pero el contacto del grupo de artistas españoles con el *star system*⁷ no se reduce a Charlot, sino que también se codearon con figuras como Stan Laurel y Oliver Hardy, Buster Keaton, Maurice Chevalier, los Hermanos Marx, Cary Grant, Albert Einstein, S.M. Eisenstein, Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, Clark Gable, Lawrence Olivier, Ruth Chatterton, Adolphe Menjou, Mary Pickford, Billy Wilder, Georgia Hale o Marion Davies. El trabajo era secundario pero, además de las múltiples experiencias vitales, se llevaron grandes dosis de experiencia artística, en un paso más por liberarse de la tradición castiza del sainete: “Hollywood les reafirmó estéticamente” (Ibarz, 2002: 67); les reafirmó en su absurdo, su destrucción de los límites genéricos, su maestría en la yuxtaposición, su agilidad con el lenguaje... En definitiva, en su modernidad.

La labor artística de *Tono* en la meca del cine fue escasa, sólo participó en el guión de *La fruta amarga* (versión en español de *Min and Bill*) y prometió a Chaplin realizar el cartel para el film *Luces de la ciudad*, pero nunca llegó a pintarlo. Tal vez fuera el que menos trabajó, pero lo disfrutó como ninguno cultivando buenas y variopintas amistades. De su experiencia en el cine americano, se trajo las técnicas

⁷ Los intelectuales españoles se hallaban fascinados por estas figuras del cine americano, baste recordar títulos como *El paseo de Buster Keaton*, de Federico García Lorca, o *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Alberti, un claro homenaje a los personajes del cine mudo, con especial fervor por Keaton.

propias del cine mudo: entró en contacto con el *slapstick* de filmes de “garrotazo y tentetieso”, con el ambiente ingenuo e inocente y con la construcción del film a partir de la acumulación de hechos estúpidos para crear el absurdo. De manera que no fue un viaje en balde, esta estancia en Estados Unidos le sirvió también para que, a su vuelta a España, los estudios Chamartín confiaran en él como realizador y como director de una de sus películas; aunque el estallido de la Guerra civil truncó el proyecto. Por fin en 1952, ejerció de director en *Canción de medianoche* y *Habitación para tres* y como guionista en *La quiniela*, entre otras películas. La cercanía con la industria cinematográfica repercutió incluso en su labor periodística y cristalizó en la fundación de dos revistas cinéfilas, *Cámara*, iniciada en 1941, y *Foco*, de 1952; además dejó huella en las múltiples referencias a la experiencia hollywoodiense, que recogió en sus obras de creación literaria (la novela *Cuando yo me llamaba Harry*, por ejemplo, y algunas obras teatrales: *La última opereta*, *¡Qué bello es vivir!*, *Tita Rufa...*)

En cuanto a su producción teatral, aunque la meta es común con los demás humoristas del “otro 27”, los caminos fueron personales y cada uno de ellos adaptó los procedimientos a sus necesidades. Así, *Tono* se inició en la literatura más tarde que ninguno de los miembros, cuando ya contaba con una extensa experiencia como ilustrador. Alcanzó el humor a través de la exaltación de los hechos más mínimos, buscaba la esencia hasta la reducción del evento al absurdo, en una voluntad de deshacer la realidad y el tópico. Se trató ya no de la búsqueda de la belleza nueva de la Vanguardia, sino que se instaló en la infantilidad, para mostrar la caída del sistema reinante, obsoleto, y para la esperanza de un futuro diferente. Esta concepción produjo un choque entre contrarios, entre lo real y lo irreal, introdujo lo incongruente en el mundo objetivo, dando lugar a la risa.

Con el estallido de la Guerra Civil, se marchó a Biarritz, desde donde se hizo cargo de *Unidad* y de *La voz de Guipúzcoa* y participó en *Hierro*, *Vértice*, *Fe* y en *La Ametralladora*, en la que se estableció definitivamente no sólo como ilustrador, sino como escritor. “Cuando la guerra, cambié el lápiz por la pluma” (Romera Castillo, 2001: 53) –dice el propio autor; el cual cogió la pluma para obras como: la recopilación de chistes *100 Tonerías* (1938), la comedia *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1939), en colaboración con Mihura o, con éste mismo, el guión de *Un bigote para dos*

(1940); unas propuestas, estas dos últimas, incomprendidas por un público desconcertado que en su mayoría las rechazó–.

Fue muy habitual el trabajo a dos manos entre Tono y Mihura, bajo la rúbrica Tomi-Mito (adviértase dentro de esta concepción lúdica del arte, el capicúa que crea su firma), a quienes unió también una gran amistad y una profunda admiración. Su labor conjunta no se redujo a estas obras sino que se fue dando desde las páginas de *Buen Humor* y a través de las distintas revistas en las que coincidieron; alcanzó su cúspide cuando, en 1941, Mihura le pidió que formase parte de *La Codorniz*, máximo exponente del nuevo humor, en una vuelta al estilo previo a la Guerra civil. A partir de 1923, además, perfiló su estética en sus numerosas visitas a París, donde colaboró con las revistas de moda, *Candide*, *Le Sourire*, *Le Rire* o *The Boulevardier*, empapándose del humor rompedor que abanderaban personalidades como Cami.

Si se observa la obra de *Tono* en la totalidad de su trayectoria, nuestro autor fue el más fiel a las líneas del Nuevo Humor; ya en sus inicios, el propio Gómez de la Serna advirtió un instinto especial en él para el ingenio y una capacidad catalizadora sobre el resto de integrantes de aquella Generación. Sin duda, fue un humorista de una agilidad verbal deslumbrante, con un humor inteligente, el cual convirtió en filosofía de vida.

2.- La influencia del cine mudo en Guillermo Hotel

*Guillermo Hotel*⁸ es la segunda obra teatral en solitario de *Tono*. En ella, es evidente la influencia de *Tres sombreros de copa* de Mihura: dos personajes se quedan encerrados en la misma habitación de un hotel, uno de ellos se va a casar próximamente, pero la estancia esa noche con el otro personaje le hace replantearse su futuro matrimonio; todo ello acompañado de un constante flujo de personajes que entran y salen de la habitación. La similitud con la obra de Mihura parece muy clara (hay que recordar que aunque ésta no se publicó hasta 1947, la escribió en 1932 y la compartió con sus amistades en lecturas privadas). Esta “función”, como así la denominaba su

⁸ Cito por TONO. *Guillermo Hotel*. Col. Biblioteca Teatral, Madrid, Arba, s. a. A partir de aquí sólo se señalará en el cuerpo del texto, entre paréntesis, la página de cita.

autor, evitando la filiación genérica tradicional, se estrenó el 8 de mayo de 1945 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

Para entender el análisis se debe tener en cuenta la ausencia de puestas en escena de la obra. No se conserva ninguna grabación del texto sobre las tablas, de modo que intentaremos la comparación de dos lenguajes muy diferentes (si acaso por ello aún más interesante), investigando cómo la palabra teatral codifica los recursos del cine mudo.

2.1.- La construcción del héroe cómico: la desacralización

Los tres protagonistas de nuestra obra comparten con los personajes de Chaplin y Keaton su condición de *outsiders* respecto a los márgenes establecidos por la convención social y todo ellos batallan por entrar dentro de sus límites. Son individuos en tránsito hacia la aceptación, sus acciones van dirigidas a formar parte de lo entendido como “normal” por la conciencia burguesa: Elena, una mujer a punto de contraer matrimonio, Alberto, un abogado poeta que acude a la defensa de su primer juicio y Mercedes, un ladrón que quiere trabajar; personajes que todavía no forman parte de la ortodoxia social pero que quieren acceder a ella. Son por tanto, el mismo tipo de papeles que desarrollan Charlie Chaplin y Buster Keaton. Los tres, como Charlot con la florista al principio de *Luces de la ciudad*, se ven unidos por la desgracia, y en su condición de marginados se sienten más cercanos. En el caso de Chaplin, este sentimiento es unidireccional, de él hacia ella, ya que la muchacha es ciega y sólo puede conocer lo que él le enseña: para la joven él es un señor adinerado no un pobre mendigo. En esta misma línea apuntan afirmaciones de Alberto como “Yo no soy lo que usted se figura. Soy un caballero” (p. 9), una muestra de la constante lucha de los personajes entre lo que se es y lo que los otros perciben, un juego de identidades del que nos ocuparemos más adelante.

Estos personajes principales, tanto los del cine como los del teatro, tienen una ingenuidad especial que les sitúa cerca del niño. El infantilismo es una de sus características esenciales y se concreta, en la gran pantalla, en una gesticulación muy

expresiva que delata su sentir, además de falta de decisión y resolución. Así se puede ver, por ejemplo en la visita de Keaton a su amada en *El moderno Sherlock Holmes* o, en el mismo film, cuando el protagonista no sabe cómo actuar y sigue los pasos que ocurren dentro de una película que se está proyectando. Muestran una ingenuidad infantil, tanto Charles como Buster, en las sonrisas ilusionadas, las soluciones creativas, una falta de conciencia de las consecuencias y sobre todo una bondad infinita y un sentimiento de entrega, que les hace no rendirse ante las múltiples dificultades. Podemos advertir esa torpeza y el tierno despiste propio de un niño claramente en el episodio de los entrenamientos militares al inicio de *Armas al hombro*, donde el personaje de Chaplin es incapaz de seguir las instrucciones del sargento.

En el texto teatral, en *Guillermo Hotel*, la ingenuidad se aprecia en diversos rasgos: el idealismo inicial de Elena ante el amor y la admiración por el vacuo Ludovico, la ignorancia y el miedo del ladrón, que lejos de resultar un fanfarrón teme que lo pillen; y la actitud pueril de Alberto. Éste a veces se muestra cruel, otras frágil como un niño que requiere constante cuidado (“le abriré yo mismo la cama, porque ya se han acostado las camareras” (p. 7), le dice el conserje) y en ocasiones, enrabiado; como muestra la reacción iracunda y desmesurada del tercer acto, donde rompe toda lógica de relación causa-efecto (este recurso de las acciones hiperbólicas provocadas por un hecho nimio, atentando así contra la lógica de la motivación de la acción, es un recurso común en la creación del humor absurdo).

El carácter infantil de los protagonistas masculinos se traduce, también, en una aparente inferioridad respecto al supuesto galán. Así, el personaje principal de nuestra obra es un abogado que reniega del matrimonio, y por tanto del orden burgués, pero que pretende alcanzar el ingreso en el sistema a partir del éxito en su trabajo, para lo que prepara la defensa de su primer caso. Sin embargo, frente al geómetra estudioso de Ludovico, galán de la obra, Alberto se presenta como un poeta fracasado que tuvo que estudiar “la carrera dos veces. ELENA: ¿Por qué dos veces? ALBERTO: Porque la primera vez me suspendieron” (p. 11). Esta representación en relación de superioridad / inferioridad de los dos hombres candidatos al corazón de Elena, uno un sabio y otro un fracasado (todavía no es ni abogado ni poeta), se encuentra, encarnado en la imagen, a través del enfrentamiento de tamaños: el galán alto y fuerte frente al protagonista

pequeño y débil; baste revisar cualquiera de las cintas propuestas de Buster Keaton para apoyar esta caracterización antitética.

Sin embargo, el desarrollo de la historia evidenciará, en pantalla y en escena, que las apariencias engañan y que el galán no es más que un farsante o, como en esta función, un niño de mamá apocado (semejante a muchos de los galanes que había creado Chaplin⁹):

ANGUSTIAS: Tú te callas. Esta mujer no te conviene. Ya encontrarás otra digna de ti, y con faldas. (*Va a beber el agua*)

LUDOVICO: ¡Pero, mamá!...

ANGUSTIAS: He dicho que te calles. (*Se bebe el agua*) ¿Qué es lo que querías?

LUDOVICO: Yo nada. Quería decirte que había una mosca en el vaso, pero ya te la has bebido. (p. 37-38)

Con esto, *Tono* muestra el verdadero carácter del pusilánime pretendiente, evidenciando la existencia de una realidad que se escapa al conocimiento inicial y que va más allá de las apariencias que rigen el mundo burgués. De modo que Ludovico rompe con las expectativas que su presentación como galán y hombre formado conllevarían.

Otro de los motivos más destacados en la obra de *Tono* para la clasificación del personaje respecto al orden burgués, y por tanto a su adscripción al ámbito social o al marginal, es su valoración del amor y el matrimonio. En sus piezas, el tratamiento de la entidad matrimonial es nefasto, ya que aparece como el medio de subyugación del hombre al sistema burgués, de alienación y de eliminación de su individualidad. Así la crítica se hace explícita a lo largo de toda la obra:

ALBERTO: [...] Si le conociera diría que tiene mucho defectos.

ELENA: ¿Y qué defecto es ese?

ALBERTO: Querer casarse con usted.

ELENA: ¡Claro! Como usted es enemigo del matrimonio... (p. 13)

RAIMUNDO: (A su mujer) Este chico me parece más aburrido que una ostra.

EUGENIA: Por eso no creo que hagan mala pareja. Él, una ostra, y ella, una perla. (p. 32)

⁹ Recordemos que los supuestos galanes de estas cintas se contraponen a los protagonistas, de manera que cuando hablamos de galanes nos referimos, en la mayoría de los casos, a los antagonistas de los personajes principales.

El matrimonio se vuelve alienante para cualquiera que entre en él, como demuestra la afirmación de Ludovico: “Elena, volvamos a lo nuestro; yo te quiero y deseo hacerte feliz. Estoy dispuesto a no enfadarme por nada, a no sorprenderme de nada y a hacer tu voluntad” (p. 42); corroborando, con ello, el miedo de Alberto a casarse, dado que las mujeres son dominantes y caprichosas.

En cuanto al amor, siempre subyace una visión irónica, cierto escepticismo que altera lo que en principio podría entenderse como un final amable, amoroso, complaciente y poco arriesgado.

Frente a esto, el cine mudo parece diferir, ya que el amor se presenta, a primera vista, como el medio de redención del personaje marginado, cuyos esfuerzos van dirigidos, en última instancia, a ganarse el corazón de la chica. Con todo, esta afirmación debe matizarse ya que esa supuesta alabanza de un amor redentor es engañosa, hasta el punto de que se puede concluir que las posiciones entre este cine y esta literatura no resultan tan opuestas. Así los protagonistas del cine mudo, marginados del sistema, bien por cuestiones económicas, bien por su carácter, y muy a menudo por ambas, no luchan por el amor de la mujer, su meta no es alcanzar un amor que les salve de la marginación, sino que ya cuentan con el cariño de esa persona y lo que deben conseguir para disfrutarlo es entrar en la sociedad, hacer que el mundo burgués les acepte; la realidad circundante de la mujer, que sí se encuentra inmersa en los convencionalismos de época, tiene que aprobarlos. Esto se ve especialmente bien en la obra de Buster Keaton, concretamente en *Las tres edades*, donde el personaje debe demostrar su valía ante la familia de la chica en tres épocas diferentes (la Edad de Piedra, Roma y la Edad Moderna). De modo que aunque cine y teatro culminan con el supuesto triunfo del amor, siempre subyace cierta ironía amarga, en la que el éxito supone la claudicación y el sobreesfuerzo del personaje.

2.2.- La construcción del espacio: El plano situacional y la creación del campo y el contracampo

Uno de los puntos esenciales para dotar de estética cinematográfica a la obra teatral es el tratamiento del espacio a través de los planos. Como bien apunta Vicente Sánchez-Biosca en su libro *El montaje cinematográfico: Teoría y análisis*, los movimientos espaciales en el montaje clásico de Hollywood parten de un *stablishing shoot*, un plano situacional que sirve de referencia al espectador y que permite, al director, fragmentar el espacio a lo largo de la película. De manera que, una vez establecidas sus coordenadas, éste ámbito queda supeditado a las necesidades de la acción, de donde surge la posibilidad de la elipsis. De esta forma, incluso el fuera de campo es conocido por el público, que en cada plano puede remitirse mentalmente a un espacio superior, a un plano total; con lo que hay reversibilidad entre el campo y el contracampo, que en cualquier momento puede cambiar, según la acción lo requiera. Gracias a este plano situacional, el espacio fragmentado se convierte en una unidad continuada dentro de la mente del espectador, que por la capacidad que se le ha dado con ese primer plano de reconstruir el total, no es consciente del dirigismo de mirada que lleva a cabo el director.

A imagen del *stablishing shoot* de Hollywood, se desarrolla la primera acotación de *Guillermo Hotel*, que actuará como plano situacional para el resto de la obra:

Antes de levantarse el telón suenan doce campanadas [...] Inmediatamente de levanta el telón, y vemos un cuarto en un hotel de primera categoría de provincias. [...] Cerca de la cama y en sitio conveniente, un biombo. En primer término de la izquierda, la puerta de un armario, y en segundo otra puerta, que se supone da al cuarto de baño. Al foro y a la izquierda, balcón practicable, que estará abierto. En la derecha, puerta de entrada (p. 5)

Resulta esencial para la creación de este primer plano la introducción de las campanas, ya que el sonido también colabora en la configuración del espacio; esta referencia en seguida emparentará con “de provincias”, con toda la carga tradicional que ello acarrea. Pero además, Tono nos dibuja lo que resultará contracampo durante la obra a partir de los múltiples accesos a la habitación: a través del balcón, de la puerta del baño, de la puerta del armario, de la de la habitación e incluso del biombo, que crea un -

nuevo rincón. De esta manera crea un espacio dramático que va más allá del propio cuarto del hotel.

En cuanto al cine mudo, basta fijarse en los inicios de *Luces de la ciudad* o *Las tres edades* para descubrir cómo funciona el plano situacional y cómo superan los directores las limitaciones técnicas. Así en el film de Charles Chaplin *Luces de la ciudad*, éste se crea a partir del propio título con la palabra “ciudad”, que aparece además proyectado sobre un plano general de la urbe; todavía no ha aparecido ningún personaje, simplemente se muestra la vida de la ciudad, con las gentes caminando y los coches pasando. Es importante señalar la presencia del coche ya que representa, por un lado, la vida moderna y por otro, sirve para llevar a cabo las elipsis espaciales. A partir de este plano situacional inicial, el espacio particular cambia pero el público nunca pierde ese referente urbano, ya que el protagonista siempre recorrerá lugares propios de la ciudad; ya sea caminando (por las calles, los parques, etc.) o como advertíamos, con el coche, que explica los cortes espaciales que podrían resultar más chocantes a pie, como el paso de la casa del rico burgués a la de la pobre ciega. Por su parte, en *Las tres edades*, Buster Keaton recurre a un libro para establecer los tres momentos en los que no va a situar: la Edad de Piedra, la Era romana y la Edad Moderna; cada una de las cuales abrirá, a su vez, con un plano situacional donde todavía no aparecen los personajes y que nos mostrará: las cavernas y sus alrededores, Roma y una ciudad llena de rascacielos. De modo que el espectador se mueve, de nuevo, dentro de un espacio delimitado pero que recoge más allá de lo que el plano nos muestra en el momento, de lo que está dentro de campo.

Esta posibilidad del campo y contracampo facilita el ritmo frenético en *Guillermo Hotel*, es un escenario que se crea con muchas puertas y balcones practicables, de manera que se incrementa la sensación de caos con las idas y venidas de los personajes, que se acumulan en la habitación, igual que los objetos, sin sentido alguno: “*Los tres van de una lado para otro, sin saber dónde meterse y abriéndolo todo*” (p. 28); “*Por el balcón entra un LADRÓN, y momentos después se oye el ruido en la puerta de entrada, El ladrón se esconde precipitadamente debajo de la cama. Se abre la puerta, se enciende la luz y aparece ELENA, acompañada del CONSERJE 1º*”

(p. 6); o “*Inmediatamente sale el ladrón que está debajo de la cama pero como vuelve a oírse ruido en la puerta, se esconde nuevamente en el mismo sitio*” (p. 7).

Las entradas y salidas del ladrón tienen un claro reflejo en la escena de *Luces de la ciudad*, cuando Charlot llega de noche a casa de su amigo burgués y, justo antes, se ha visto cómo dos ladrones se esconden tras la cortina.

Por su parte, la habitación del hotel Guillermo es el escenario perfecto para el encuentro de tres personajes que se sitúan al margen del sistema social. No se trata de los grandes salones burgueses pero tampoco de espacios insólitos como el circo, donde sus personajes se presentan como seres asociales, completamente marginados de la convención burguesa. No hay mejor lugar para expresar el cambio hacia otra dirección que este escenario, espacio de paso por antonomasia. Además se trata de “un hotel de primera categoría de provincias” (p. 5), es decir, ni siquiera se sitúa dentro de la gran urbe sino que, de acuerdo a la tradición, se acrecienta el ambiente asfixiante al que los actantes están sometidos (parece imposible sustraerse al imaginario tradicional, donde la provincia resulta más cotilla y envidiosa, si cabe, que la ciudad; baste recordar títulos como *La Regenta* de Clarín).

Para el dibujo de la habitación, *Tono* recurrirá a la acumulación de elementos, propia de los géneros del disparate y el absurdo:

En el centro, hay una cama con sus correspondientes mesillas de noche, y sobre ellas, dos lámparas portátiles, además de dos botellas con sus correspondientes vasos. Cerca de la cama y en sitio conveniente, un biombo. [...] En primer término, un par de sillones y una mesita, y sobre ésta, un teléfono. Algunas sillas y un portamaletas. (p. 5)

Entre ellos destacan el teléfono, muy presente en estas obras y que además de ser una oda a la modernidad, anticipa la entrada de nuevos personajes; y el biombo, símbolo del engaño a los ojos y representante, junto con el baño, de la presencia del lado oculto de la realidad. Ambos elementos abren la opción del contracampo, de lo que ocurre más allá de lo que presenciamos. El teléfono no sólo supone el anuncio de personajes y el contacto con el exterior de una habitación que, por más que se llene de entradas y salidas, parece anclada en un tiempo y un espacio indefinido, falto de localismo; sino que también permite la irrupción de una segunda escena a la vez que la

principal, como si de un *cross-cutting* o montaje alternado cinematográfico se tratara, dotándolo de mayor dinamismo.

El montaje alternado, una herramienta común en el cine clásico de Hollywood, se consigue al simultanear dos acciones que ocurren en diferente espacio pero que tienen relación diegética; de manera que se consigue superar la necesidad de unidad espacial. El teléfono, gracias a los diálogos detallados y explicativos de los personajes que lo utilizan, crea la ilusión de estar asistiendo al tiempo a la escena del que emite la llamada y al del que la recibe:

ALBERTO: (*Al teléfono*) ¿Oiga?... ¿Podría usted subir algo de comer? Sí, ya me figuro que no hay nadie en la cocina, pero...algo frío. Eso es... ¡Un pollo!... ¡Asado!... ¡Eso es! (*Consulta con la mirada al ladrón y Elena. Estos hacen gestos afirmativos*) (...) ¿Qué...? (*A los otros, mientras tapa el auricular*) Dice que lo único que tiene frío son los pies. (p. 20)

2.3.- La construcción del gag

El *gag*, dice Lluís Bonet en *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*, es un “efecto cómico, sea visual o verbal” (Bonet, 2003: 15) con el que se pretende sorprender y que, por ello, aparece en escena de forma repentina. En el paso de los años, la denominación se ha ido ampliando incluso para motivos no cómicos, se habla de *gags* trágicos, *gags* de aventura, *gags* policíacos... Pero originariamente se utilizaba para los efectismos humorísticos¹⁰. El primero de ellos fue el de *El regador regado* de Louis Lumière, que se proyectó el 20 de febrero de 1896 en el Marlborough Hall de Londres y que contaba la peripecia de un muchacho que le corta el paso al agua en la manguera de un jardinero y cuando éste se asomaba a la boca a ver lo ocurrido, el chico dejaba libre la goma, empapando al jardinero. Se trataba, como advierte Karel Reisz, de la primera vez que no sólo se pretendía imprimir el movimiento, sino que se hacía con intención, una intención humorística. A partir de aquí se crearían multitud de cintas que querían introducir la novedad en la realidad, romper con la cotidianidad a partir del

¹⁰ Como tal se usará en este trabajo, dado que eliminar su univocidad no hace más que invalidar el propio término, en lo que parece haber sido una confusión entre el concepto de gag y el de motivo de un tema cualquiera.

humor. Así, se toma el *nonsense*, rescatado de la obra de Lewis Carroll, para desbaratar las convenciones sociales y convertir al débil en el victorioso, en lo que Bonet entiende como un “nivelador social”¹¹. Este sinsentido es amoral e incluso cae en la crueldad, el héroe del humor está al margen de las convenciones, fuera del sistema social y por ello, como un niño inocente sin marcar, es capaz del mayor bien y del mayor mal.

En el cine de humor primitivo, dominaba el género del *slapstick*, de la comedia de cachiporrazo, es decir, un humor basado en los golpes, en la violencia absurda, en los tartazos, en la fuerza ejercida de manera disparatada y que parecía carecer de consecuencia en las tablas. El humor llegaba por la hipérbole, la desmesura sin demostración de dolor; se creaba así un mundo de fantasía en el que los hombres de carne y hueso parecían equipararse a los dibujos animados, siempre con una sonrisa en la boca. Sin embargo, Keaton y Chaplin depuraron en los años siguientes el género: optaron por un cine que transmitiera emotividad, aunque sin caer en el sentimentalismo fácil, y por un humor de raíz más intelectual y reflexiva. Tomaron el humor primitivo del cine mudo americano, basado en la exaltación de la destrucción, en el frenesí de la violencia disparatada para conseguir el efectismo cómico (los cachiporrazos, las caídas aparatosas...) y lo dotaron de un trasfondo moral a través de un humorismo fundamentado en el completo y continuo fracaso. En este fiasco permanente, el protagonista del género cómico se yergue como el héroe desacralizado, al que todo le ocurre a la inversa. No es un antihéroe, es decir, no encarna las virtudes contrarias al heroísmo, sino que es un ser perdido en la jungla urbana; él no es el hostil, lo es el contexto, que le empuja a una lucha que culmina en un final absurdamente fallido, dentro de una situación disparatada; es por eso que surge el humor.

Además ambos creyeron en la importancia del montaje para el efecto cómico. Karol Reisz, en su libro *Técnica del montaje cinematográfico*, habla del montaje de las secuencias cómicas, donde advierte que una de las bases es seguir la máxima de “di que lo vas a hacer, hazlo y di que lo has hecho”; de esta manera, el público va por delante de

¹¹ Este concepto de la risa como igualador social no es una idea nueva, viene desde el origen del Carnaval; pero aquí no es una carcajada satírica, sino que la sonrisa surge de la presentación de una situación disparatada o absurda en un contexto que no es explícitamente cómico, sino parte de la vida ordinaria.

lo hechos, con lo que mantiene un burlón sentimiento de superioridad frente al personaje, incrementando, con ello, el efecto cómico.

Dentro de esta concepción se sitúa un *gag* muy común, que denominaremos como “el peligro inminente desconocido”; se da cuando el espectador sabe que el personaje se encuentra amenazado, sin ser él consciente de ello, y actúa al límite salvándose por lo mínimo. Se puede ver el uso de este recurso en la escena de *Luces de la ciudad* de la que hablábamos en referencia a la construcción del espacio, cuando los ladrones se ocultan tras las cortinas, al oír llegar al ricachón y a Charlot; o en la situación de Willi Mackay, Keaton, cuando en *La ley de la hospitalidad* se pasea con el hombre que ha jurado matarlo. Otras representaciones de este *gag* son de carácter motriz en vez de de situación, por ejemplo la escena en la que Charlot mira distraído un escaparate en *Luces* y una compuerta se abre tras él en el suelo; o Buster, en *El moderno Sherlock Holmes*, al librarse del hacha que el mayordomo y el pretendiente han preparado para que le caiga encima al sentarse.

En todas estas escenas, el público ha sido puesto en preaviso, de manera que espera expectante al desenlace de la acción; ante esto, el director puede: culminar el *gag*, como en la última de las secuencias aludidas, cuando Buster se salva del hacha pero los que han preparado la trampa la hacen saltar por accidente; repetirla, o romper las expectativas del receptor y no llevarla a cabo. Si la repitiese, el efecto cómico se multiplicaría, como ocurre cuando los tramposos, todavía con el susto en el cuerpo por haberse librado del hacha de milagro, en su sofoco, se beben el veneno que tenían para Keaton. El espectador estalla en risas ya que los personajes son aún más tontos a sus ojos, pues no han aprendido de la experiencia previa. Este ejemplo tiene además una doble nota de comicidad ya que en numerosas ocasiones, como ésta del “envenenador envenenado”, las trampas y peligros se saldan con el escarmiento del que los provoca; de manera que la concepción maniquea y el montaje del plano, que se dirige de nuevo al protagonista inconscientemente victorioso, no nos da opción a empatizar con la víctima de la broma. Esta técnica de la introducción de un plano cortando la acción cómica en su punto álgido propicia una mayor comicidad, ya que nadie se para a compadecer al que la sufre, incrementando el sinsentido de la situación.

Por su parte, en las obras de *Tono* se puede rastrear el uso de este mismo *gag* en la convivencia de Elena y Alberto con el ladrón bajo la cama. La solución tomada para desarrollar este *gag* de “peligro inminente desconocido” es lo que, según Resiz, se entiende en montaje cinematográfico como una falsa impresión destruida, ya que el lector espera que la situación estalle y el personaje se vea atrapado en ella pero la protagonista descubre el peligro antes de que ocurra. Se da así una desilusión inesperada en el espectador que, sin embargo, continúa siendo cómica por la introducción de la técnica del contrapunto:

ELENA: ¡Que hay unos pies debajo de la cama! ALBERTO.- Se los habrá dejado algún viajero.
ELENA: ¡Es un ladrón! ¡Es un ladrón!
ALBERTO: ¡Calma! ¡Calma! A lo mejor es que esta habitación es así. (p. 16)

Las réplicas de Alberto no se corresponden con la realidad de tener una persona bajo la cama y funcionan como planos en contrapunto con el terror de Elena; rompen la corriente general de la acción, que en este caso debería ser de miedo. Finalmente el ladrón está dormido, de modo que no provoca la situación cómica esperada, pero esto no implica que la nueva propuesta no sea igualmente disparatada.

Esta introducción de escenas en contrapunto a la tónica general, común en el cine, es muy prolífica a lo largo de la obra: “ELENA: ¡Quítate de mi vista! Eres un hombre grosero y vulgar. Ahora es cuando lo veo claro. (*Al mismo tiempo que dice esto, tropieza con algo*) ¡Ay!” (p. 36). Con esta caída, un *gag* tan frecuente en el cine cómico mudo y del que se podrían extraer infinitos ejemplos a lo largo de las películas, el autor consigue bajar la tensión de un momento en el que el disparate estaba a punto de diluirse en el drama y el sentimentalismo. A menudo se recurre a esta técnica para desarrollar una observación irónica; con esta intención, lo utilizará *Tono* para el cierre de la obra:

ELENA: (...) Pero suba inmediatamente porque no puedo vivir sin usted. (...)
ALBERTO: ¡Ah! Un momento... ¿Cómo te llamas?
ELENA: Elena. ¿Y tú?
ALBERTO: Yo, Alberto. (p. 65)

El final podría entenderse como tradicional y aburguesado ya que parece hacer claudicar a todos los personajes, que aceptan felices el matrimonio y se establecen en

una idílica relación amorosa. Si bien es cierto que, como ya había hecho Mihura en *Tres sombreros de copa*, la convención parece acabar imponiéndose a la individualidad del personaje, que finalmente se casa y entra en el sistema, ello no implica que la visión sea positiva y el amor se entienda como un elemento redentor para el personaje. En esta acrobacia final, nuestro autor deshace el idealismo amoroso y la lógica del cortejo, donde el primer paso para el conocimiento del otro es el nombre, dador de identidad en el mundo burgués (como se puede comprobar en el personaje del ladrón Mercedes, cuyo nombre determina su profesión); convirtiendo su idílico cierre de obra en una punzante ironía.

Para la creación del disparate hay otro *gag* esencial: el del “uso indebido de los objetos”, es decir emplear una cosa para un uso al que no está destinado. Este recurso se puede ver en la pantalla en numerosos ejemplos, como en *Las tres edades*, cuando Buster le hace la manicura al león con un hueso, y cuando está borracho en el restaurante; o en la escena de *Armas al hombro*, en la que el campamento militar se inunda y Charlot coge la campana de la gramola y la usa, a modo de tubo de buceo, para poder seguir durmiendo aunque el nivel del agua suba por encima de la cabeza. El teatro también reproducirá este recurso para la comicidad en varias ocasiones: “El otro día, en vez de ponerse el termómetro, se puso un taxímetro, y tuvo que pagar cuarenta y ocho pesetas” (p. 29).

De modo que el uso del objeto se hace tan importante para la comicidad que el espacio se abarrota de ellos, se les convierte en dadores de identidad e incluso se cosifica a los personajes. Dentro de esta atención al objeto conviene apuntar la importancia de la presencia de los alimentos en las obras de humor. La introducción de la comida en la obra supone un elemento de humor y de desafío a la buena educación burguesa, por ser reflejo de las necesidades fisiológicas del hombre¹². La alimentación es un tabú, pero a la vez es el símbolo de pertenencia al sistema y de conformismo ante él. Así lo muestra la apetencia de pollo y jamón de los personajes o el rechazo de Elena del café, una bebida de clara implicatura social, en el momento previo a su cambio,

¹² La introducción de los alimentos con un afán humorístico no es algo nuevo sino que se observa ya en el teatro español profano más primitivo, el del siglo XVI, donde además la comida se cargaba de connotaciones sexuales; no será el caso de este teatro.

justo antes de que amanezca el nuevo día y lleguen todos sus parientes; cuando ella renegará de su filiación burguesa negándose a casarse con Ludovico.

El cine mudo desarrollará a la perfección esta concepción en *Luces de la ciudad*, durante la cena de Charlot en el club: su desprecio por las salchichas, dada su similitud con el puro, y la confusión entre los espaguetis y las serpentinas, manifiesta su inadaptación al ambiente, él no es parte de esta sociedad y la comida lo delata.

En cuanto a la tendencia de cosificar lo humano, tanto el cine mudo como el teatro usarán la multiplicidad de accesos al espacio para crear un ambiente que propicie los equívocos y convierta a los personajes en muñecos absurdos, que actúan de manera urgente e impulsiva. Un buen ejemplo de ello es la escena de *La ley de la hospitalidad*, donde Buster Keaton, asustado por salir a la calle y ante la presión de tener a sus asesinos en el salón, realiza un juego de despiste por las puertas de la casa para quedarse a solas con su amada. Esta transición repentina de espacios a partir de los vanos convierte a los perseguidores en peleles, paradójicamente subyugados al movimiento del perseguido. Los movimientos de entrada y salida son vertiginosos, repentinos, entrecortados. Los personajes se convierten, así, en muñecos, en autómatas.

Resulta mucho más sencillo, por razones evidentes, mostrar la rigidez y anormalidad del movimiento en la gran pantalla que en la literatura. Sin embargo, no es imposible traspasar ciertos *gags* al texto, que acoge animalizaciones (“este ladrón huele a perro mojado” (p. 28) y movimientos de pantomima. Dentro de estos *gags* de técnica marcadamente teatral, pantomímicos, destaca el de “el bastón robado”, en el que el dueño no se entera y mantiene la postura que tenía con el objeto; así se puede ver en la película de *Luces de la ciudad*, que tiene su descendiente teatral en la siguiente acotación de *Guillermo Hotel*: “Don José está apoyado en su bastón junto a la puerta del baño. El ladrón se asoma y le quita el bastón, sin que don José se dé cuenta, siguiendo en la misma postura, como si tuviera el bastón” (p. 32).

En la obra de *Tono*, los personajes se mueven a empujones, en un espacio donde las puertas van dando paso a diferentes realidades en torno a Elena: la puerta de entrada abre al mundo burgués, por ella entran sus padres, su novio Ludovico, sus futuros

suegros, la modista de su vestido de novia, los conserjes... mientras que la del baño y el balcón dan paso a la vida oculta y a la opción de una realidad regida al margen de la convención asfixiante:

ELENA: ¡Tenga usted piedad! ¡Tenga usted compasión! (*Dándole un empujón contra la puerta [a Alberto]*) ¡Tenga usted cuidado! (*Le da otro empujón. Lo mete en el cuarto de baño y cierra. Después se dirige a la puerta de entrada y la abre*) ¡Adelante! (*Entra LUDOVICO*) (p. 52)

El cierre de la puerta principal al inicio del primer acto da la oportunidad a los personajes de conocerse fuera del mundo reglado, en su realidad propia; e introduce desde el principio la situación disparatada: “ALBERTO: No necesito nada más. Puede usted retirarse. Cierre y llévese la llave” (p. 8). ¿Qué adulto pediría que se le encerrase en vez de cerrarse él para que nadie lo interrumpiese? El punto de partida es ya un desafío a la lógica y adelanta ese carácter infantil de los protagonistas, que no son adultos al uso.

Por tanto, los pasos de los personajes se interrumpen, se encadenan, se aceleran o ralentizan, como si de una coreografía se tratase, para dar lugar a situaciones absurdas; ejemplo de esto es la escena de *Luces de la ciudad* en la que Charlot, al intentar evitar el suicidio del “burguesote”, cae al agua y comienza una sucesión de rescates, cada cual más ridículo, hasta encadenarse como eslabones de cadena para salvaguardar la integridad de ambos. La influencia de estas soluciones estéticas se observa en el texto teatral en momentos como en el que Elena y Alberto sacan al ladrón de debajo de la cama: “*Alberto tira de los pies del ladrón, mientras Elena tira de Alberto para ayudarlo y, por fin, consiguen sacar al ladrón*” (p. 17). El dinamismo de estas obras se intensifica con la aparición repentina de actantes que entran en escena por sorpresa.

Así, bajo esta cinética cercana al *slapstick*, los actantes se vuelven torpes muñecos de movimientos entrecortados, autómatas que se cosifican no sólo por el movimiento sino también a través del diálogo: “ALBERTO: (...) ¡He dicho que salga usted de ahí! (...) ¿No me oye usted? (*A Elena*) No contesta. ELENA: Estará comunicando” (p. 17); muchas veces a partir de referencias metonímicas: “ELENA: ¡Que hay unos pies debajo de la cama! ALBERTO: Se los habrá dejado un viajero.” (p.

16); aquí, el personaje queda designado a partir de una parte de su cuerpo, deshumanizándolo, como en: “ELENA: El conserje: un señor con barba. ALBERTO: ¡Claro! El mío no tenía barba” (p. 9). Mientras que en el siguiente ejemplo, el objeto se convierte en un miembro más del cuerpo:

RAIMUNDO: El hombro ya no. Anoche se me corrió el dolor al brazo y esta mañana se me ha pasado a la mano.

ELENA: Pues en cuanto se te pase al bastón estás salvado. (p. 29)

Se cosifican hasta el punto de que el elemento resaltado se convierte en seña de identidad del individuo, reduciéndolo a esa característica. A partir de entonces se tornan en caricaturas, en la que el resto de rasgos se diluyen. Igual ocurre con los atributos de Charlot o el bigote de quita y pon de Buster Keaton en *El moderno Sherlock Holmes*.

Como veremos a continuación, estas características serán las que luego se exploten para el intercambio de identidades, tan fructífero tanto en el cine mudo como en el teatro.

2.4.- La construcción de la identidad: disfraces e inversión de atributos

Conviene distinguir dos tipos de confusión de la personalidad: uno, a través del movimiento de atributos femeninos a papeles masculinos y viceversa; y otro, a partir del disfraz, que no tiene por qué implicar el deslizamiento de género. El traspaso de características del sexo opuesto es muy habitual en *Guillermo Hotel*, el caso más evidente es el del Ladrón, que dice llamarse Mercedes:

LADRÓN: [...] Mi pobre padre, que era muy distraído, murió poco antes de que viniera al mundo. Sus últimas palabras fueron éstas: Si es niño, quiero que se llame Mercedes, y si es niña, quiero que llame Cristóbal”. Después de decir esto, dejó de existir, y claro, no hubo manera de hacerle ver que se había equivocado. [...] desde entonces me llamo Mercedes.” (p. 19)

El recurso, además de introducir un punto de humor disparatado, desdibuja la construcción del personaje. Da igual si tiene más atributos femeninos o masculinos, incluso si estos se contradicen, sea mujer u hombre su papel en el sistema burgués alienante será el mismo: nulo. Es además la expresión de su inadaptación al medio, su imposibilidad de adaptarse a las convenciones; esto le lleva a una posición más

marginal si cabe, por obligarlo a realizar el trabajo de ladrón, pues “llamándose Mercedes solamente se puede ejercer una profesión, en la cual no le pregunten a uno el nombre” (p. 19). Mercedes nunca dejará de ser ladrón a no ser que efectúe un cambio de identidad, cambio que le llegará a través del disfraz. Existen, también, multitud de ejemplos de trasvase de atributos entre Elena y Alberto, sobre todo a través del teléfono:

ELENA: *(Cogiendo el auricular)* ¿Diga?... *(Inmediatamente cambia de voz, imitando la voz de un hombre)* (...) ALBERTO.- ¿Diga? *(Cambia la voz, imitando la de una mujer)* ¿Diga? *(Inmediatamente da el auricular a Elena)* (p. 24)¹³

Nos detendremos en aquellos motivos masculinos por los que la joven sufre el reproche de su novio Ludovico, características que asume para evitar que éste descubra que ha pasado la noche en la habitación con un hombre:

LUDOVICO: *(Descubre una pipa que hay sobre una mesa)* ¿Qué es esto Elena?
ELENA.- ¿Eso?... ¡Ah, sí! Una pipa... ¿Es que yo no puedo tener una pipa? (p. 30)

(...)

LUDOVICO: Y esto ¿qué es?

ELENA: *(Quitando el traje precipitadamente a Ludovico y guardándolo en la maleta)*
¿Esto es un traje sastre! ¡Qué querías que fuera! ¡Un traje sastre!

LUDOVICO: ¿Pero un traje sastre con pantalones?

ELENA: ¿Claro que con pantalones, claro que con pantalones!... ¡Todos los trajes sastre tienen pantalones, si no, no serían trajes sastre! (p. 31)

(...)

LUDOVICO.- ¿Tienes también una máquina de afeitar?

(...)

ELENA.- Por si acaso me crece la barba.

LUDOVICO.- ¿Pero te ha crecido la barba alguna vez?

ELENA.- No. No me ha crecido nunca; pero no se sabe lo que puede pasar. No sería yo la primera mujer que tuviera barba. Mi padre ha tenido barba, y yo he podido salir a él. Además. Ya te he dicho mil veces que la mujer tiene los mismos derechos que el hombre. (p. 35)

La asunción de estos elementos simboliza el inicio del cambio en Elena, que aborrece a su futuro esposo y empieza a pasar por alto las convenciones que establece el sistema burgués; es la expresión de su voluntad de auto-marginación en pro de no

¹³ Los intercambios de identidad se producen, aquí, al intentar que no se descubra que están juntos en la habitación cuando cogen llamadas que son para el otro.

claudicar ante las imposiciones sociales. A continuación dirá “¿Y sabes lo que te digo? ¡Que ya no me caso contigo!” (p. 35), pero todavía no se habrá rebelado totalmente contra ellas, pues, como se acaba de advertir, su acción va encaminada a ocultar que la noche anterior sólo había una solución: “(...) esperar a que sea de día. De día es menos sospechoso que un caballero salga del cuarto de una señorita” (p. 11). Entre estos primeros pasos hacia la rebelión con la aceptación del papel masculino, la protagonista ha sido zarandeada como un pelele: “Tiran cada una de un lado, zarandeando a Elena” (de nuevo caracterizándola como fantoche), cuyas objeciones a su propio vestido de novia son desoídas. El personaje decidirá finalmente situarse al margen del sistema cuando muestre todas las caras de la realidad, incluyendo la oculta –Alberto–, e incluso le añade un poco de fantasía al asegurar que se trata de su marido.

Volviendo de nuevo a la recurrencia de la confusión genérica, a ese afán por cierto travestismo, debemos fijarnos en el hibridismo de los personajes de Buster Keaton; creaciones que se encuentran entre el niño y el adulto, entre el empleado del cine y el detective, entre el hombre femenino y recatado y el valiente pretendiente... E incluso entre la mujer y el hombre, como manifiesta el disfraz de señora que usa para salir de la casa de los Canfield en *La ley de la hospitalidad*, donde su despiste al colocarse mal la ropa femenina deja al descubierto por detrás sus pantalones, atributo eminentemente masculino (según demuestran los anteriores reproches de Ludovico a Elena). El travestismo, frente al simple disfraz, siempre supone esa hibridación que deja ver las imposiciones del género opuesto sobre las propias. Igual ocurre en *El moderno Sherlock Holmes* cuando Keaton, en una maravillosa pirueta técnica, consigue disfrazarse de mujer y despistar a sus perseguidores, hasta que mirándole a la cara, uno de ellos lo reconoce. Se trata de un *gag* mítico, muy utilizado a lo largo del cine, no hay más que pensar en cintas como *Con faldas y a lo loco*.

El uso del disfraz, sin ambigüedades de carácter sexual, responde a una función similar que el travestismo pero sin apoyarse en las convenciones sociales de género. Es decir, cuando Elena adopta un papel masculino, supone un desafío a la sociedad patriarcal, igual que Buster se ampara en ese paternalismo para facilitar su escapatoria (en tanto que el personaje femenino se tiene por menos sospechoso y débil), los dos recurren a convenciones genéricas; mientras que el disfraz apela más a una función

relacionada con la posición social. Así, en *Guillermo Hotel*, Mercedes usa el disfraz de abogado de Alberto para poder dejar su trabajo de ladrón y con ello, entrar en el sistema y disfrutar del éxito; y Alberto, toma el traje de camarero para salir de la habitación sin levantar las sospechas de Ludovico, ambos cambian su posición social a través de su profesión, que Alberto sea hombre o no, sólo importa para Ludovico si éste no es camarero; al tomar éste disfraz, el género de Alberto pasa a no importar.

Respecto de los filmes, el cambio de traje de Charlot, en *Armas al hombro*, le convierte en alto cargo del ejército enemigo, lo que le permite salvaguardar su integridad; del mismo modo, en *Luces de la ciudad* la renovación de su vestuario le ayuda a simular el estatus de burgués acomodado. Conviene apuntar que mientras, en la mayoría de los casos, la asunción de elementos del género opuesto sí supone un cambio en la identidad (Mercedes está determinado a ser ladrón por su nombre, Elena se rebela contra esa mujer que acepta introducirse en la convención social, Buster nunca pierde la ambigüedad de su personaje, incluso una vez alcanzado el éxito...), el disfraz es sólo un envoltorio que no altera la personalidad del sujeto: Charlot sigue siendo del ejército aliado aunque su traje sea alemán, y sus atributos de burgués son los mismos que los de vagabundo, aunque estén más brillantes (el sombrero, el bastón y el bigote); de igual manera que Mercedes no puede devolverle la vestimenta de abogado a Alberto para bajar a celebrar el éxito del juicio, porque en el fondo su identidad sigue siendo la del ladrón.

Dentro de esta fijación en alterar ciertos rasgos identitarios conviene tener en cuenta el caso de los sombreros masculinos. En la comedia teatral que nos ocupa, aparece el sombrero como elemento inútil, más allá de su valor de símbolo indicador de la posición social. Elena pone de manifiesto que es una prenda que los hombres no usan y que sólo llevan en la mano, es decir no tiene más finalidad que su propia presencia como marca de clase. Esto se recoge muy bien en el cine mudo: a través, por ejemplo del propio cambio de ropa de Charlot en *Luces de la ciudad*, que abandona el bombín por una chistera en sus salidas nocturnas con el ricachón; o en un magnífico primer plano de *Las tres edades*, en el que el protagonista toma conciencia de su inferior

estatus social, al observar la diferencia de alturas entre el sombrero del pretendiente y el suyo.

Hasta aquí nuestro análisis de varios de los aspectos cómicos y de montaje que el teatro de *Tono* recogió del cine mudo americano, y de cómo trasvasó las soluciones cinematográficas a la palabra teatral. En el estudio, se ha podido ver como nuestro escritor elige el mismo tipo de protagonistas que Chaplin y Keaton: personajes que intentan infructuosamente acceder al sistema social; un sistema incomprensible e inalcanzable para su cosmovisión infantil e ingenua, una ortodoxia cruel que se presenta a su idealismo como un sinsentido hostil, ante el cual todo esfuerzo es inútil. Así el personaje aparece como un muñeco, un fante que cuyas acciones se convierten en movimientos mecánicos y recurrentes sin ninguna repercusión. Esto les servirá, tanto en cine como en teatro, para criticar la convención burguesa sin perder la sonrisa; por muy desolador que resulte el panorama de partida, no caerán en el drama sino que a través del *gag* acentuarán el absurdo de la situación y la deshumanización del protagonista. *Tono* traslada los *gags* cinéticos del cine a las acotaciones pantomímicas y al diálogo animalizador de sus personajes para crear el disparate, bien sea copiando la situación (como la desaparición del bastón sin que esto inmute al personaje que lo sostiene) o adaptando la causa del *gag* a su historia; en este último caso cabe destacar el uso de lo que hemos dado en llamar “peligro inminente desconocido”, que refleja además la importancia del juego con el público; ya que el éxito de este golpe de humor se basa en que el receptor sepa más que la supuesta víctima, de manera que se sienta con cierta superioridad hacia ella, predisponiéndolo a la risa. Conviene recordar que tanto el dramaturgo como Chaplin y Keaton juegan con la sorpresa del receptor, sus expectativas o la ruptura de ellas para provocar el humor.

Por otro lado para favorecer el equívoco y diluir la identidad de sus personajes deshumanizándolos, *Tono* introduce el disfraz, que se desarrolla con una motivación paralela a la de los cineastas. De igual modo también será cinematográfico el tratamiento del espacio, desde la recreación del plano situacional en las acotaciones iniciales hasta la creación del contracampo. Este juego con el fuera de campo, se lleva a cabo gracias a la introducción de puertas practicables y a la acumulación de elementos, que permiten representar en escena lo oculto (lo cual, si acaso por estar específicamente

escondido, se hará más presente). Así, todos estos elementos contribuirán a introducir la cinética del cine mudo de Charles Chaplin y Buster Keaton en el teatro de Antonio de Lara.

Somos conscientes de que el presente artículo, dada su extensión limitada, no es más que un pequeño avance que requiere de un estudio mayor y más exhaustivo para alcanzar a comprender la complejidad de ambos sistemas, tanto el cinematográfico como el teatral. Sin embargo, con él pretendemos reivindicar, de nuevo, la calidad de este “Otro 27” y sobre todo la modernidad de su humor; en él, supieron asumir el dinamismo del séptimo arte y varios elementos de la estética absurda, anuncio de lo que sería el posterior género de autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett o Arthur Adamov. Sin olvidarnos de nuestra fascinación por una época fructífera para las artes, en la que se gozó de comunicación e interdisciplinariedad entre los genios del mundo occidental; convivencia que, como ya hemos apuntado, quedará reflejada en muchas de las obras del momento. De ahí la riqueza y la magia de esta época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Primaria

CHAPLIN, Charles (1918): *Armas al hombro*. [Vídeo]. EEUU, First National Pictures Inc.

— (1931): *Luces de la ciudad*. [Vídeo]. EEUU, United Artists.

KEATON, Buster (1924): *El moderno Sherlock Holmes*. [Vídeo]. EEUU, Metro.

— y BLYSTONE, John G. (1923): *La ley de la hospitalidad*. [Vídeo]. EEUU, Metro.

— y CLINE, Edward F. (1923): *Las tres edades*. [Vídeo]. EEUU: Metro.

TONO (s. a.): *Guillermo Hotel*, Madrid, Arba.

Secundaria

ALÁS-BRUN, M. Montserrat (1995): *De la Comedia del disparate al Teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU.

BENET, Vicente J. (1998): “Humor y orden narrativo en cine y teatro” en *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, M. L. Burguera Nadal y Santiago Fortuño Llorens (eds.), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 51-64.

BONET MOJICA, Lluís (2003): *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*, Madrid, T&B Editores.

CANO JIMÉNEZ, Gema (2001): “El cine en el teatro de Tono” en *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias: El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, M. Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (ed.), Cádiz, Universidad de Cádiz / Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 347- 358.

CONDE GUERRI, M. José (1982): “La kinesia en el teatro del humor: *Eloisa está debajo de un almendro*”, *Segismundo*, 35-36, 16, pp. 225-237.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (2002): “Una aventura de cine” en *Los humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Patricia Molins de la Fuente (ed.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Sinsentido, pp. 55-63.

GONZÁLEZ, Palmira (2008): *El cine mudo*, Barcelona, UOC.

GONZÁLEZ GRANO DE ORO, Emilio (2005): *Ocho humoristas en busca de un humor: la "Otra" Generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*, Madrid, Polifemo.

IBARZ, Mercè (2002): “Aquel Hollywood. Hipótesis sobre el viaje a ninguna parte” en *Los humoristas del 27: Antoniorrobles, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Patricia Molins de la

Fuente (ed.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Sinsentido, pp. 65-79.

LÁZARO CARRETER, Fernando (2003) “Contestación al discurso” en *José López Rubio: La otra generación del 27: discurso y cartas*, J. M. Torrijos (ed.), Madrid, Centro de Documentación Teatral.

LÓPEZ MINGOT, Gabriel (1996): “La palabra en las imágenes” en *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*, vol. 1, Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), Alicante, Universidad de Alicante, pp. 105-109.

LÓPEZ RUBIO, José (2003) “La «Otra generación del 27»” en *José López Rubio: La otra generación del 27: discurso y cartas*, J. M. Torrijos (ed.), Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 40-87.

MAINER, José Carlos (2002): “El humor en España: del Romanticismo a la Vanguardia” en *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Patricia Molins de la Fuente (ed.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Sinsentido, pp. 16-31.

MOLINS DE LA FUENTE, Patricia (ed.). (2002): *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Sinsentido.

PERAL VEGA, Emilio (2010): *Teatro de la guerra civil: el bando nacional*, Madrid, Espiral/ Fundamentos.

REISZ, Karel (1989): *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus.

ROMERA CASTILLO, José (2001): “Los dramaturgos del otro 27 (el del humor) reconstruyen su memoria” en *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias: El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, M. Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (ed.), Cádiz, Universidad de Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 49-66.

SÁNCHEZ ANDRADA, Julio A. (1994): *Estructuras narrativas en el cine mudo. De los Lumièrre a Griffith*, tesis doctoral dirigida por el profesor doctor Francisco García García, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001): *El montaje cinematográfico: Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós.

SÁNCHEZ CASTRO, Marta (2006): *El humor en los autores de la “otra generación del 27”*, Frankfurt, Peter Lang.

TORRIJOS, J. M. (2003): *José López Rubio: La otra generación del 27: discurso y cartas*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.