Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programaciónde
enero 2018

# *Un rostro en la pantalla (IV)*
# *& Maestros del cine moderno (V):*
## JERRY LEWIS
## (*in memoriam*)

EN

a CAPILLA

ntrarán ver-
ras obras de
en muebles,
ros, manto-
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lesee con la
ridad que e
lará satisfecho

ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
, inserta en el
o del Ejército»
o el Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal,

Avisos

rá con un apa-
A RAYOS X.

TEATROS y Cines

# El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Aliatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en tecnicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental. «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el
mero de es
han sido to
corruptos d
cias a todo
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reveren
a todos los
mente a la
lesianos. T
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ec
Rendidas
granadina,
parroquiale
tísimas au
muy especi
cuelas Norm
entusiasmo
veterana A
rio, tan ca
dos
No quisie
mos colabo
tiguos Alum
día de este
ron el hon
liquias a n
lo hicieron
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pi
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se a
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen.
más que u
colaborar d
gelizadora
la Santa Is
Gracias a
que han v
que se ha
nas para d
dre. Tambi
tiene que
turado de
A todos

***La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada***

*Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.*

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949
con el nombre de "Cineclub de Granada".
Será en 1953 cuando pase a llamarse con
su actual denominación.

Así pues en este curso 2017-2018 cumplimos 64 (68) años.

**Martes 9** / Tuesday 9th • 21 h.
**EL CENICIENTO** (1960) Frank Tashlin
(CINDERFELLA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 12** / Friday 12th • 21 h.
**EL TERROR DE LAS CHICAS** (1961) Jerry Lewis
(THE LADIES MAN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 16** / Tuesday 16th • 21 h.
**UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** (1961) Jerry Lewis
(THE ERRAND BOY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 19** / Friday 19th • 21 h.
**EL PROFESOR CHIFLADO** (1963) Jerry Lewis
(THE NUTTY PROFESSOR)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 23** / Tuesday 23th • 21 h.
**LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** (1963) Frank Tashlin
(WHO'S MINDING THE STORE?)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 26** / Friday 26th • 21 h.
**CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** (1964) Frank Tashlin
(THE DISORDERLY ORDERLY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 30** / Tuesday 30th • 21 h.
**LOS COMEDIANTES** (1995) Peter Chelsom
(Funny bones)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College*
*(Av. de Madrid) Free admission up to full room*

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 20**
**Jueves 11 de enero,** a las 17 h.
**EL CINE DE JERRY LEWIS**
con la participación del profesor Manuel Lamarca
(autor del libro "Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó")
*Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza*

Fred Williams

## SEND IN THE CLOWN[1]

*"Hay tres cosas verdaderamente importantes. Dios, la locura de la humanidad y la risa. Puesto que las dos primeras están más allá de nuestra comprensión, hemos de hacer lo que podamos con la tercera".*

(Texto de la placa conmemorativa que el presidente John Fizgerald Kennedy, amigo personal de Jerry Lewis, le regaló en agradecimiento por protagonizar la gala de celebración de su cumpleaños en 1963).

*"Lo triste de las palabras es que hay miles de millones metidas en millones de libros que expresan cualquier pensamiento imaginable sobre la vida en este planeta. Y es triste que en millones de años no hayamos aprendido gran cosa sobre nada, excepto cómo desplazar al prójimo un poco más deprisa. Todavía alimento la creencia de que es posible apartar de nosotros tanta insensatez de algún modo ¿Por qué no por medio del humor? En la medida de mis conocimientos, es el modo más barato y asequible de que disponen los hombres. Y hasta que alguien me pruebe lo contrario, consideraré que el sentido del humor es la única vía abierta a la buena fe en un mundo repleto de maldades. Por eso escribí en mi diario: 'El humor, qué herramienta maravillosa. Si se emplea adecuadamente, puede sofocar gran parte de las cosas feas de las personas' ".*

*"Es domingo (…) voy a ver la primera película de mi vida (…) Ante el Loew's Pitkin es depositada en mi mano una entrada de diez centavos, lo que me produce un placer del que sólo son capaces los niños cuando acceden a los placeres más sencillos. Atravieso el vestíbulo a toda velocidad y bajo los escalones rojos que llevan hasta el foso de la orquesta; me pongo en segunda fila, ante el escenario. El cine está lleno de niños. Nos movemos, nos insultamos, nos pegamos recíprocamente. Comemos bocadillos deliciosos, hinchamos las bolsas de papel y las reventamos de un golpe. De repente llega un 'chisss' autoritario procedente de los mayores. Las luces se apagan, el telón se abre y la organista Henrietta Cameron empieza su introducción musical de* ***El Circo*** *de Charlie Chaplin. ¡Es algo extraordinario! Hace lo que quiere con la cara y con el cuerpo. Se comporta*

1. "SEND IN THE CLOWNS" (en plural), "Que vengan los payasos", es el título de una bellísima canción compuesta por Stephen Sondheim para su musical "A Little Night Music" —inspirado en el film de Ingmar Bergman, **Sonrisas de una noche de verano** (*Sommarnattens leende*, 1955)— y que, convertida en un standard de jazz, ha sido interpretada por artistas como Frank Sinatra, Sarah Vaughan, Count Basie, Stan Kenton, Mel Tormé o Barbra Streisand. El título, como explicaba el autor, no hace referencia *per se* a los payasos de circo, sino a la idea, propia del mundo del espectáculo, de que en una obra cuando algo no va bien, es necesario que se de paso a algo gracioso, divertido: en definitiva, hay que dejar entrar a los "locos", a los cómicos. Por su parte, el título del musical es la traducción literal de la Serenata nº 13 para violín en sol mayor "Eine kleine Nachtmusik" de Wolfganga Amadeus Mozart. Más sobre esta canción en en.wikipedia.org/wiki/Send_In_the_Clowns (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017).

*como un muñeco mecánico, da vueltas al bastón mientras camina por una cuerda, sale de la jaula del león y se vuelve chiflado…No hay nadie más divertido que Chaplin. Estoy a punto de caerme de la butaca a causa de la risa que me produce la escena en que es atrapado entre cientos de espejos distorsionados, que le muestran en cien poses diferentes. Pero en ese mismo momento vivo la triste realidad de mi propia vida. Tengo la sensación de que preferiría vivir en un mundo de ilusiones, donde pudiera ser lo que quisiera, soldado, marinero, médico, abogado…lo que quisiera. Claro que…¡puedo convertirme en payaso! Puedo hacerlo. Lo sé".*

*"(…) El payaso, sí, el tipo capaz de hacer reir a los demás a su pesar, el que proporciona placer creando una ilusión absurda. Eso era lo primero que quería hacer".*

*"(…) Cambié mi nombre por el de Jerry Lewis; escogí este porque quería seguir la tradición instituida por mi padre y cambie el Joseph por Jerry porque —vanidad de vanidades— no quería ser confundido por el cómico Joe E. Lewis ni con el campeón de pesos pesados Joe Louis."*

*"(…) Y así fue como el asunto empezó a funcionar. Me interpreté a mí mismo en el papel de un muchacho con la edad mental de un crío de nueve años. Y a partir de entonces tal fue casi siempre, con algunas excepciones, mi papel en la pantalla".*

*"(…) Me serviré de una especie de metáfora para explicar con exactitud lo que supuso el final de la colaboración entre Dean Martin y yo. Imaginemos que un día vamos al circo… Allí, en el centro de la pista, el trapecista hace su trabajo mientras miles de miradas observan cada movimiento, sin darse cuenta de que si su compañero que está en un trapecio inferior no le agarrase, el primero no tendría ningún mérito. Pues bien, Dean era el que tenía que agarrarme desde su trapecio inferior; era el mejor comparsa de la historia del mundo del espectáculo. Su sentido del tiempo y de la oportunidad era perfecto, infinito, y tan frágil que casi parecía que no hiciera nada. Y ahí, precisamente estaba la magia que da forma y sustancia a la actuación. Eso era lo que hacía que Martin y Lewis funcionaran. La verdad es que yo jamás lo hubiera hecho tan bien con cualquier otro".*

*"(…) Quizá el nucleo de nuestras dificultades provenía del insoluble problema*

*que se plantea cualquier hombre que hace una labor de apoyo. Dean había oído durante años, incesantemente, Jerry por aquí, Jerry por allá, Jerry es tan divertido, Jerry se mete al público en el bolsillo, Jerry, Jerry, Jerry… Trátese de quien se trate, antes o después la situación se hace insostenible. Y especialmente en el caso de Dean, porque en el fondo él sabía perfectamente que la base de nuestro éxito era él. Así es la comedia humana. Las mismas cosas de la vida que hicieron inevitable el éxito de Dean y yo nos separaron inevitablemente hasta ponernos en polos opuestos, sintiéndonos ambos heridos y traicionados".*

*"La fama es un enorme globo rodeado por una bandada de chiquillos con agujas afiladas".*

*"La comedia es un asunto muy serio. Si el tono cómico decae, de golpe y porrazo la situación se pone difícil. Es algo muy especial que sólo se entiende cuando se ha pasado por ello. Después de cuarenta años en el mundo de la comedia, he llegado a conocerla. Yo siempre he interpretado mi papel de idiota desde mi propio punto de vista sobre la vida: una grande y sombría tormenta en que aparece repentinamente el brillo de un arco iris de risas. Por eso mi tipo de creador cómico favorito es el que puede pasar rápidamente de lo negativo a lo positivo. Por ejemplo, Stan Laurel; era un genuino genio de la comicidad, el arquetipo del hombre que se mete en líos, el que se enfrenta al tipo de la chistera negra, que es el típico malo de la película…El tipo de la chistera es nada menos que el millonario director de banco que le tiene la casa hipotecada. Entonces… ¡a por él! ¡A tirarle el sombrero con una bola de nieve! Durante los últimos tres o cuatro años de su vida Stan me enseñó muchas cosas valiosas y me traspasó sus conocimientos del mundo de la comedia con amorosa de-*

*dicación. Mantuvimos conversaciones en que él me hablaba de sus viejos tiempos, cuando actuaba en los music halls ingleses, y de su carrera con Oliver Hardy… ¡Menuda pareja, Stan Laurel y Oliver Hardy!".*

*"Los niños me quieren porque cobro por hacer cosas por las que a ellos les castigan".*

*"(…) Los dos archienemigos de cualquier proyecto cinematográfico son 'convicción' y ´honradez'. Quien tenga tales cualidades será etiquetado de 'difícil', 'egoista' y de 'trato áspero'. Pero no deja de ser interesante que las personas que han alcanzado tal reputación sean por lo general talentos polifacéticos que conocen su oficio y que se preocupan por el producto que elaboran. Son gente que no se mueven a no ser que se crean capaces de hacer lo que se les ofrece".*

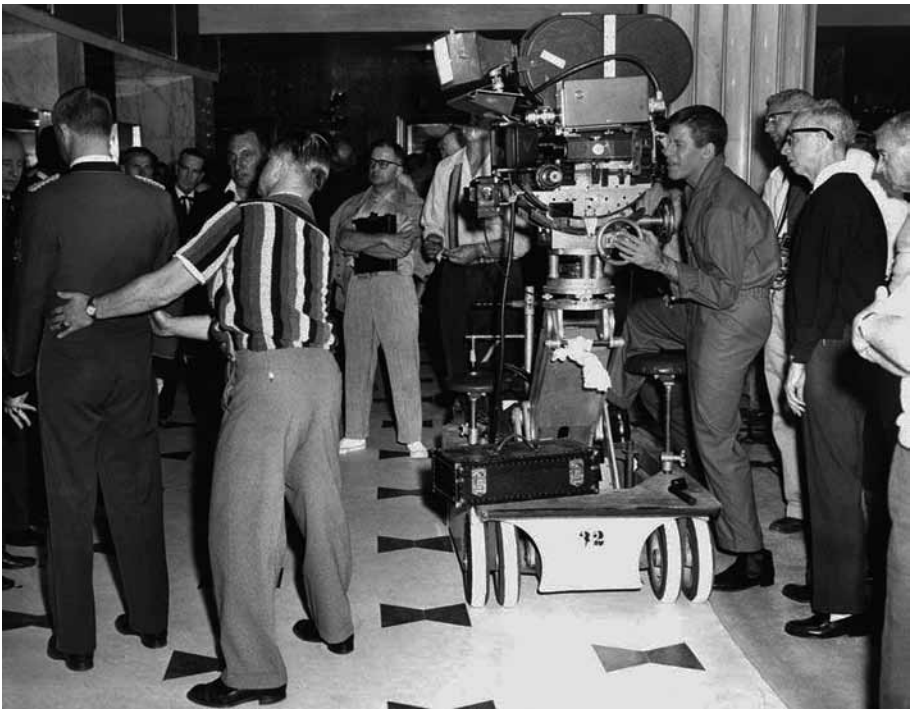
*"Chaplin afirmaba que los grandes cómicos —Buster Keaton, Harry Langdon, Charlie Chase, Harold Lloyd, Chester Conklin, Ham Hamilton, Stan Laurel, W.C Fields, Red Skelton y Jackie Gleason— tenían una genialidad mímica capaz de conseguir el éxito tanto en el cine mudo como en el sonoro: Dijo: 'Creo que la cámara debe enfocar a las personas que hablan y que al mismo tiempo están haciendo algo. Si no están haciendo nada, no hay diversión'".*

**Texto (extractos):**

*Jerry Lewis*, **Jerry Lewis en persona: memorias**, Torres de Papel, 2013.

Todo el mundo admite que Jerry Lewis es un "payaso". Pero ¿qué es un "payaso"?

El diccionario Larousse define al "payaso" en estos términos: bufón de circo; "bufón": partidario de una baja comicidad.



Para muchos, el payaso será un gracioso grotesco y vulgar. Despreciado, tomado por aquello a lo que intenta parecerse durante su número, el payaso es para mí el único artista que sabe aliar la más espontánea poesía con la técnica de mayor precisión. Para ello, el payaso es, ante todo, un poeta, y esta situación marginal le obliga a no ser él mismo sino bajo la máscara de su personaje. ¿Haría reír Harpo Marx sin su peluca pelirroja o Chaplin sin su bastón? Con toda seguridad, no, porque es la máscara quien los hace aceptables. Arrancar la máscara de un payaso provoca el malestar del público, un malestar que puede convertirse en cólera. (…) El caso de Jerry Lewis es (…) trágico, dado que es un payaso a rostro descubierto. Para el público es, definitivamente, el cretino torpón. Con sus acrobacias, Keaton daba dos caras al "hombre que jamás ríe", pero Lewis ha pasado doce años de su carrera no siendo más que un solo rostro: el de un payaso impotente y locuelo, a cuyo lado Dean Martin representaba el encanto, el equilibrio, el espabilamiento y todas las características del "admirable americano". (…) Para el espectador, Lewis es el desternillante, el enloquecido (por otra parte, esta clase de adjetivos puede encontrarse en los títulos franceses de sus films). Ello tranquiliza al espectador, que prefiere que este personaje de fracasado con taras evidentes sea puesto en ridículo. (…) Lewis no puede realizarse en condiciones como éstas. Convertido en vedette burlesca, sabe que esta sociedad barre rápidamente a sus vedettes. Le es preciso combatir contra

el tiempo para afirmarse como poeta. Para combatir con armas iguales se armará de paciencia y se convertirá en un auténtico financiero, para así poder crear su propia libertad.

Ha llegado ya el momento de explicar en qué se diferencia el payaso americano del europeo. Ante todo, no es forzosamente un hombre de circo o de music-hall —hago excepción de los payasos de rodeo, que son solamente valerosos acróbatas—, y posee dos campos de acción: el cabaret y el cine. Precisamente en el cabaret hicieron sus primeras armas Chaplin, los Marx, Danny Kaye, Jerry Lewis. Cantantes, narradores de historietas, "gagmen" y músicos están cercanos al sketch burlesco o al teatro "yiddish". El cinematógrafo es su medio de consagración material y público, al menos así ocurría hace algún tiempo. Después de Max Linder, el cine cómico fue esencialmente americano. De Charles Chaplin a Ben Turpin, de Keaton a Laurel y Hardy, el payaso americano reinó sobre los años locos. Después, en vísperas de la segunda guerra mundial, el payaso fue relegado a segundo término en favor de los films negros y de los westerns. Abott y Costello intentan suceder a Laurel y Hardy, pero su comicidad pesada y grosera decepciona al público.

En esta época, Joseph Lewitch se encuentra con Dean Martin y funda un tandem con el crooner: Dean Martin y Jerry Lewis. Como la pareja Bing Crosby y Bob Hope bate todos los récord de recaudación, los productores buscan tandems que permitan explotar esta nueva fórmula: un cantante y un payaso. Los comerciantes de Hollywood intentan renovar los éxitos comerciales con el nuevo dúo: Martin y Lewis. Sus films serán muy mediocres, puesto que el cine parece haber cerrado sus puertas al auténtico payaso. Será precisamente en Francia, la patria de Max Linder, donde el cinematógrafo se reconciliará con los payasos por mediación de Jacques Tati y de Pierre Etaix. Pero en Estados Unidos la mediocridad de los payasos de los años cincuenta enmascara la guerra de Corea y el maccarthysmo. Convertido en el primero del mundo, el cine americano se lanza a la superproducción y la firma Paramount, donde está empleado Lewis, se dedica a **Los Diez Mandamientos**. Durante

este tiempo, Lewis combate en la sombra y aprende todos los trucos del oficio, todas las ruedecillas del mecanismo de las transacciones comerciales de la industria de Hollywood. Crea los gags de sus films y deviene el hombre de negocios que discute los contratos, calcula el coste de los films, selecciona a los mejores técnicos de la Paramount.

En 1955 los payasos del circo Barnum le conceden el Oscar al mejor payaso del año. Empieza a comprender que tiene que combatir solo y, con toda satisfacción, se separa de Dean Martin en 1956. Sabe que se ha hecho popular y quiere escoger los temas y los realizadores. La firma que le emplea parece reticente. Para tener las manos libres se convierte en su propio productor.

Todavía le serán necesarios cuatro años de paciencia en el curso de los cuales Frank Tashlin intentará mostrarle bajo un nuevo aspecto: **Yo soy el padre y la madre** (*Rock-a bye baby*, 1958), **Tú, Kimi y yo** (*The geisha Boy*, 1958). En cuanto a Hal Wallis y Norman Taurog, quieren conservar la imagen que de él tenía el público del pasado. Sí; poco a poco, la impotencia sexual del personaje desaparece, las otras taras que se le achacaban se mantienen: debilidad física, incapacidad para triunfar. Pero la presentación de las mismas se ha hecho más sospechosa. El personaje está ahora fascinado por el éxito social, el uniforme, el orden establecido y el nacionalismo yanqui. Una única excepción: **El recluta** (*The sad sack*, 1957), realizado por George Marshall, que parece haber comprendido bruscamente lo que llegaría a ser Jerry Lewis. Es el único, con Tashlin, que le ha inculcado la técnica cinematográfica. Estamos en 1959, el cine americano comienza a atascarse lentamente.

El nuevo aspecto de Jerry sorprende a la crítica y a la gente del espectáculo. Promocionado como gran vedette de la Paramount, Lewis funda un curso de comedia y da numerosos shows televisados en los que otra faceta de su personalidad turbará a los telespectadores. Jerry Lewis muestra su auténtico rostro: el de padre de familia (seis niños), casado desde 1944, miembro de distinguidas asociaciones caritativas, defensor de los negros americanos; en resumen, muestra la cara de un hombre libre que lucha contra la pobreza y el racismo. De religión israelita, milita contra el antisemitismo y se verá obligado a producir por sí mismo sus shows de televisión, al considerar los demás productores, que aparecen demasiados negros, demasiados judíos en sus programas. Sospechoso ante los ojos de los conservadores, continúa, sin embargo, exponiendo sus opiniones. Amigo íntimo de los Kennedy, adquiere (sin haber participado en manifestación política alguna) una importancia cada vez mayor ante los liberales. Paralelamente, sus propios films le revelarán como artista. Sin embargo, América rehusará ver en él a un autor de films. Será en Francia donde la crítica constatará la metamorfosis. Jean Douchet y André Labarthe defienden su segundo film: **EL TERROR DE LAS CHICAS** (*The Ladies Man*, 1961). Más tarde es Robert Benayoun quien continúa un combate para la defensa de Lewis, combate iniciado a partir de la separación de Dean Martin.

En Estados Unidos, la firma Paramount se da cuenta de una baja de popularidad de su vedette. Al parecer, no le fue concedida confianza alguna durante su contrato

con esta firma. Los dirigentes le pedían que interpretara dos films anuales. Como productor, Lewis escogió como realizador a Frank Tashlin, cuando no asumía él este trabajo. A los ojos de Europa se convierte en un gran director en 1963. Producido, realizado e interpretado por Jerry Lewis, **EL PROFESOR CHIFLADO** (*The nutty professor*) consigue un gran éxito popular y crítico. Sólo entonces la crítica de revistas y periódicos modificó sus opiniones a propósito de los tres primeros films de Lewis: **El botones** (*The bellboy*, 1960), **EL TERROR DE LAS CHICAS** y **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** (*The errand boy*, 1961).

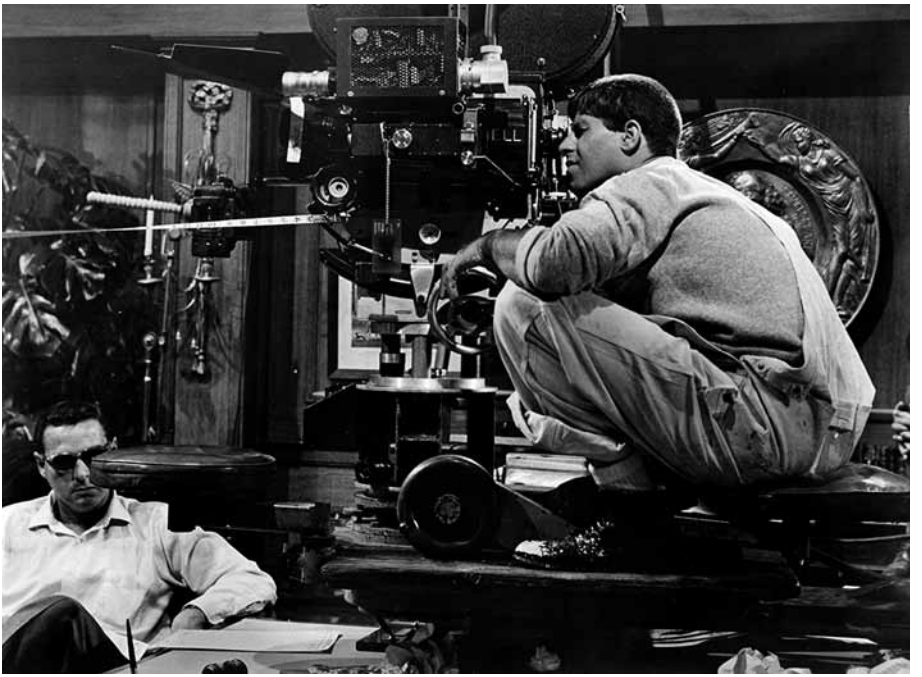
La crítica americana mantiene sus posiciones y el foso entre Lewis y la Paramount se amplía más después de cada film. Sin embargo, la guerra del Vietnam, el asesinato de John F. Kennedy, el problema negro hacen que el pesimismo domine a la izquierda americana. A **EL PROFESOR CHIFLADO** le sucede una trilogía llena de angustia. **Jerry Calamidad** (*The Patsy*, 1964), **Las joyas de la familia** (*The family jewels*, 1965), **Tres en un sofá** (*Three on a couch*, 1966) abordan los problemas políticos de este país y los propios problemas de su creador. Después de la segunda obra de esta trilogía, Lewis abandona la Paramount por la Columbia. En su país ha perdido casi toda su popularidad, pero Europa continúa prodigándole alabanzas. Pronto parece claro que Jerry Lewis es la única revelación de Hollywood durante diez años. Pero para comprender el alejamiento del público que sufre Jerry Lewis es forzoso constatar que su separación de Tashlin no le ha llevado a un triunfo. Para asegurar su material, Lewis participa en cualquier cosa: **Boeing Boeing** (John Rich, 1965), **Un chalado en órbita** (*Way...way out*, Gordon Douglas, 1966). Continúa haciendo cabaret y televisión mientras monta, escribe o realiza sus films. Para su octavo film la Columbia le ordena que no gaste ni un solo centavo más del presupuesto. Este film, **La otra cara del gangster** (*The big mouth*, 1967), recaudará varias veces su coste. Los EE.UU. acaban de darse cuenta de que entre ellos había un gran artista. Fueron necesarios nueve años para que la pareja de Dean Martin sea considerada como un cineasta. Esta victoria de un payaso sobre las apariencias y sobre su leyenda

era el tema de casi todos sus films, pero este éxito no marcha al paso de la gloria, porque para triunfar en Hollywood, basta con ser un buen financiero. (…)

**Texto (extractos):**
*Nöel Simsolo*, **Jerry Lewis**, Fundamentos, 1974.

Ha nacido un autor. Bajo el maquillaje del payaso hay aquí —¿quién lo hubiera pensado?— no un corazón quebrado (aunque…), sino un alma divertidamente sólida, un maltratado maestro de la forma cinematográfica. (…) Parece como si, al pasar al otro lado de la cámara, lo hubiera olvidado todo, tan original y violentamente personal es su estilo. Sus películas no traen a la memoria las de Chaplin ni Keaton, ni las de ningún otro cómico, sino más bien recuerdan a Bresson (desdramatización, elipsis), a Godard (nueva concepción del espectáculo, recuperado a partir de su propia destrucción). Como los cineastas más avanzados de hoy, pone en tela de juicio la relación tradicional del público con la obra. Pocos directores hay que confien tanto en la inteligencia del espectador para establecer entre las imágenes las necesarias relaciones y restablecer las ideas intermedias tan inconvenientemente pasadas por alto. La risa merece, parece decirnos, un encuentro a medio camino. Un enfoque moderno, que confunde nuestra expectativa para a continuación satisfacerla mejor, que subraya lo evidente para que de esa evidencia surja lo imprevisto, que escamotea o desmantela el gag, se rie de construcciones tradicionales solapadamente deformadas. Pero ese doble, triple juego, Lewis lo realiza con absoluta honestidad, cartas sobre la mesa: *"sobre todo no se lo crean"*, insiste, *"es sólo cine"* (lo que afortunadamente neutraliza los sospechosos riesgos de identificación y enternecimiento). Para distanciarse aún más "fregoliza"[2] a sus anchas multiplicándose por dos, tres o siete,

2. **Leopoldo Fregoli**, actor, transformista y cantante italiano nació en Roma el 2 de julio de 1867 y murió en Viareggio, Toscana, Italia, el 26 de noviembre de 1936. Puede considerarse que con él alcanzó su madurez el género parateatral del transformismo. Desde la adolescencia se dedicó al teatro, pero fue en 1887, con ocasión de su servico militar en Massawa, entonces capital de la colonia italiana de Eritrea, que empezó a ser conocido por sus habilidades como transformista. Dos años después, a su regreso a Roma, fue contratado por el café Esedra, donde alcanzó una gran notoriedad. En 1893 creó sus propias compañías, la "Compagnia di Varietà Internazionali" y posteriormente la "Compagnia Fin di Secolo", con las que se prodigó por todo el territorio italiano cantando, recitando y especialmente mostrando sus habilidades de transformista. Sus espectáculos consistían en una trama dramática de género diverso, dentro de la cual él iba cambiando de voz, de vestuario y de registro, todo ello de una manera tan frenética que conseguía dar vida, dentro de una misma función, a docenas de personajes distintos. Alcanzó fama mundial mediante su presencia constante en los mejores escenarios de Londres, París, Madrid, Barcelona, Nueva York, Buenos Aires, Berlín, Viena y San Petersburgo. Algunas muestras del renombre que llegó a alcanzar son que la lengua italiana incorporó el vocablo "fregolismo" para indicar un modo de actuar a velocidad vertiginosa, que la psiquiatría bautizó como "síndrome de Fregoli" el trastorno mental en el que se cree que impostores toman el aspecto de familiares y conocidos, o que en Cataluña, casi un siglo después de sus frecuentes pasos por Barcelona, sigue vigente la expresión *"ser más rápido que Fregoli"*. Precisamente aquí fue objeto de repetidas evocaciones por parte del poeta Joan Brossa. Rodó una docena de películas, todas en la última década del siglo XIX. (ver filmografía en imdb.com/name/nm0293705/?ref_=tt_ov_dr). Se retiró de la escena en plena fama, en 1925. (es.wikipedia.org/wiki/Leopoldo_Fregoli). (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017)



confrontándose consigo mismo o su contrario, llegando incluso, como si fuera un desafío, a introducir en su primer film al propio hombre cotidiano Lewis. Guiños de complicidad, sí, pero, más allá de esos guiños —¿es mucho decir?— también ética. Temática, al menos. Una temática cuyo interés, y el del estilo que le infunde vida, tiende ciertamente a escamotear una cuestión no precisamente baladí, la de lo cómico. Pues no siempre se ríe uno mucho en estos films apasionantes. Pero en eso reside precisamente su originalidad: en que, presentándose como comedias burlescas, escapan a toda clasificación de lo burlesco, en que, con ellos, la risa deja de ser un criterio. Por lo demás es difícil comprender por qué habría de negarse a Lewis un tipo de excusa de la que Chaplin viene gozando, y no siempre muy legítimamente, desde hace cincuenta años (...).

**Texto (extractos):**
*Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon*, **50 años de cine norteamericano** (edición de 1970), Akal, 1997.

Desde los años 50 y 60 del pasado siglo, las revistas y los escritores cinematográficos más prestigiosos del país galo comenzaron a reivindicar a Lewis como pleno autor cinematográfico. Dicho reconocimiento, al amparo de los dictados de *la politique de*

*auteurs*, se extendió paulatinamente a Inglaterra, España, Italia y otros países europeos. En contraposición, su valoración en Estados Unidos nunca pasó de lo superficial, del simple showman, (…), cuando no del más puro desconocimiento o ignorancia respecto a su obra y al propio autor. (…) A día de hoy, Jerry Lewis sigue siendo el gran creador martirizado de la comedia clásica norteamericana dentro de su propio país, por más que en los últimos años, y ya siendo un venerable anciano, el cineasta haya recibido determinados reconocimientos en su país natal, que en su momento de esplendor y juventud se le negaron (…).

Jerry Lewis dio su propia opinión respecto a la escasa valoración de la comedia en general y de su trayectoria artística en particular por parte de la Academia cuando, paradójicamente, en el año 2009 resultaba ser premiado (…) por su labor humanitaria con un Oscar honorífico y no por su espléndida labor como cineasta cómico, achacando el despropósito "*porque no piensan lo suficiente en mi trabajo. Porque lo que yo hacía no lo tienen en consideración porque es slapstick, porque es algo de bajo nivel, porque la Academia siempre ha sido cautelosa acerca de la comedia*" (…).

Uno de los primeros críticos estadounidenses que se acercaron con admiración y respeto a Jerry Lewis fue el hoy reputado cineasta Peter Bogdanovich, quien ha realizado varias semblanzas del cómico. Bogdanovich considera que el demérito de Jerry Lewis dentro del cine norteamericano se debe a la profunda e incómoda identificación que el cómico realiza en su cine con el imaginario colectivo de los americanos y *el american way of life*: *"El hecho de que Lewis fuese incomprendido durante dos largos periodos (1970-1980 y 1984-1995) no resulta sorprendente en estos tiempos de revisionismo; pero que incluso en sus días de gloria fuera igualmente incomprendido (por la crítica, los periodistas, e incluso por la mayor parte del público al que deleitaba) es más extraño. Lo que la inmensa mayoría reconocía casi al instante (de manera inconsciente), era que Jerry Lewis representaba al asustado o divertido niño de nueve años que todos llevamos dentro, sobre todo los hombres, adultos o no (…) En aquel momento se tachaba a Lewis de payaso, de subnormal, El Idiota (aunque algo sexy); sin llegar a admitir que la razón por la que te ríes ante la franqueza con que expresaba sus miedos es porque los has sentido alguna vez, reconoces sus reacciones como las que tú mismo has tenido sin darte cuenta. Esa es la causa de que las risas que Lewis provocaba salieran siempre de los más hondo: el comportamiento de Jerry provocaba una auténtica identificación. Sin embargo, ¿quién estaba dispuesto a confesarlo?"* (…)

[El crítico] José María Latorre, preguntado sobre la consideración que le merecía Jerry Lewis dentro de la Historia del Cine, contestaba elocuentemente: "*(…) Lewis fue construyéndose un personaje dotado de un mundo propio cada vez más evidente hasta que su separación de Martin se hizo inevitable, del mismo modo que lo fue su trabajo detrás de las cámaras. Así, Lewis pasó a engrosar poco a poco, pero de manera muy destacada, la lista de los grandes cómicos autores. Su aportación a la historia del cine ha sido extraordinaria,*

*y no sólo en lo que respecta al cine cómico, al cual ha legado una obra fundamental. Curiosamente, fue perdiendo el favor de una parte del público (y de los estudios de Hollywood) a medida que sus films se fueron haciendo más severos, por así decirlo; cuando las sonrisas y las risas podían congelarse en los labios por la fuerza del discurso nada complaciente que había tras ellas".*

Román Gubern, que escribió el prólogo a la edición española del libro de Lewis "The Total Filmaker" (El oficio de cineasta), señalaba, en 1973, la actualidad de su cine (…) y destacaba su valor testimonial como *"homo americanus"*, en un texto que aún hoy tiene plena vigencia para entender su genialidad: *"Jerry Lewis propone a los públicos un arquetipo cómico que refleja, en su desvirilización y en su torpeza, la condición del homo americanus, víctima de la civilización industrial de la segunda mitad del siglo veinte. Su valor documental es, en este sentido, muy superior al de sus ilustres antecesores, cuyos universos eran demasiado estilizados o excesivamente dislocados para hacernos pensar en la realidad que nos aguardaba a la salida del cine. Lewis incorpora a su obra el mundo que va de Sears a Kinsey, de Chrysler a Freud y de I.B.M. a Hitler, para ofrecernos unas divertidas reflexiones cómicas acerca de la humillación del hombre en la orgullosa era de los vuelos espaciales". (…)*

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

## AHORA ME LLAMAN MR. TISH[1]

**Jerry Lewis**. *Pienso que Tashlin me proporcionó la mayor visión de lo que después yo haría. Él me vio como a alguien dispuesto a explorar ideas, y con una pasión y excitación por la industria del cine como nunca antes había visto.*

**Randal Kleiser**. Bueno, él sabía de gags visuales por ser un director de animación, ¿verdad?

**J.L**. *Por supuesto, por supuesto.*

**R.K**. No muchos directores tienen eso.

**J.L**. *Y me usó para dar dinamismo a la escena, porque ésta solía ser más verbal que física. Hablamos mucho de la importancia de lo visual. Pero no olvidemos aquello que, con o sin imagen, podemos escuchar. Es algo que no suelen tener en cuenta muchos cineastas jóvenes. Ellos se preocupan únicamente de la imagen, de lo que vemos, pero olvidan el sonido (…) no puedes hacerlo así. Será mejor (…) que te preocupes de que el sonido sea tan bueno como la imagen. (…)*

(**Jerry Lewis** entrevistado por **Randal Kleiser** para la Directors Guild of America; entrevista grabada el 30 de abril de 2009).

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**
ediciones Carena, 2017

FRANK TASHLIN (1913-1972) escribió y dirigió más de veinte comedias —desenfrenadas, con frecuencia— en Hollywood, escribió los guiones de muchas otras, escribió e ilustró tres ingeniosos y cáusticos libros para niños, y dirigió más de sesenta producciones animadas extraordinariamente imaginativas. Y sin embargo, en Estados Unidos poca gente reparaba en su existencia, y ello es así, seguramente, por el hecho de que la mayoría de sus películas eran estridentes vehículos al servicio de Jerry Lewis (con o sin Dean Martin), Bob Hope, Jayne Mansfield y Doris Day. Bastantes de ellos gozaron de considerable éxito comercial, pero no son trabajos que procuren crédito alguno entre la corriente dominante. Aunque Jean-Luc Godard y otros altos críticos y directores de la Nueva Ola francesa le dedicaron sus elogios más encendidos, y en

1. **Ahora me llaman mr. Tibbs** (*They call me mister Tibbs!*, Gordon Douglas, 1970) fue la aceptable continuación de la magnífica **En el calor de la noche** (*In the heat of the night*, Norman Jewison, 1967), y en ella el teniente de policía Virgil Tibbs, al que daba vida Sidney Poitier, comenzaba "a ser tomado en serio y respetado" por su trabajo. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017).

algunos de estos diectores (Godard, Truffaut, Jacques Rivette, Luc Moullet) se percibe la influencia de Tashlin, fuera de Hollywood Frank Tashlin fue casi un desconocido en su propio país. Incluso en la actualidad —a pesar de la elogiosa monografía que publicó el Festival de Cine de Edimburgo en 1973, junto a una retrospectiva de su obra, y del Festival de Cine de Locarno, que ofreció una gran retrospectiva de su obra en 1994—, más de veinte años después de su muerte, Frank Tashlin sigue siendo una figura casi olvidada en el país que tan laboriosamente describió el propio cineasta a lo largo de su carrera. (…)

"Tish", como le llamaban algunos amigos de siempre, medía 1,91 metros y pesaba alrededor de 113 kilos; en los rodajes solía llevar una astrosa chaqueta Norfolk de pana, de color pardo desvaído, camisa blanca, sin corbata, y pantalón Oxford holgado, arrugado, de color gris. Tenía una cara bondadosa, serena (…) Discreto, quedo, su estilo de dirección de actores y técnicos era conciso y económico. Más que caminar, arrastraba los pies. Tenía pinta de oso, según descripción propia, y el aire de una persona que tiene una paciencia infinita pero no se deja engañar por nada. Cuando hablaba, se le movía la boca un poco hacia un lado, no tanto como un gángster cuanto un personaje de dibujos nimados. (…) Se reía mucho con Jerry, pero muy bajito; muchas veces, cuando estaba rodando, tenía que aguantarse la risa; luego estallaba, después de decir *"corten"*. Cuando le pregunté a Lewis qué persona había sido su mayor influencia a lo largo de su carrera como director, dijo: "*El señor Tishman, escrito T-A-S-H-L-I-N. Él es mi profesor"*. Para ilustrar la paciencia excepcional de Frank Tashlin, aquí va una descripción del rodaje de un plano en un film con Lewis:

Han colocado una cama sobre una plataforma elevada, para tomar un primer plano de Lewis tumbado debajo, roncando. Tashlin llevó al actor a un lado y le explicó el plano en voz baja: mientras Jerry estaba debajo de la cama, alguien se sentaba encima de ésta, fuera de campo; este alguien figuraría una actriz, pero en realidad sería uno de los técnicos más corpulentos, para que los muelles del colchón cedieran más y se le clavaran a Lewis. Una vez explicado esto, Tashlin le pidió que se metiera en la cama (…) Tashlin le instó así: *"Venga, Jerry. Venga, niño. Métete debajo de la cama y pon caras. Venga, sé gracioso"*. Cuando se metió debajo de la cama por fin, Jerry gritó de repente: "*Me he quedado enganchado. ¡Levanta esta cama, maricón italiano!"*. Se acercaron un par de técnicos, levantaron la cama, y Lewis desenganchó un muelle que se le había enredado. El iluminador situó un fotómetro junto a la cara de Lewis para medir la luz y Lewis le mordió la mano. *"Venga, Jerry"*, dijo Tashlin, en voz baja, *"saca el bracito de ahí, para que no te tape la carita"*. Lewis preguntó, irónico, si la cama se derrumbaría sobre él: *"Si esto se viene abajo, ya no podré trabajar"*. Tashlin le aseguró que no se vendría abajo. *"Desde ahí estás muy seguro"*, gritó Lewis. *"¿Por qué no te metes aquí?"*. Tashlin le dijo otra vez que metiera la cabeza debajo de la cama. Lewis le hizo una mueca. *"¿Hasta dónde has leído del manual de dirección después de la palabra 'Índice'?"*. *"Hasta la página uno",* contestó Tashlin, y Lewis soltó una risita. El

director arregló el pelo de Lewis para que resultara más cómico. *"Es el primer cariño que me haces en todo el día"*, dijo Lewis. Tashlin ordenó que se empezara a rodar; Lewis emprendió una sinfonía de ronquidos. Algunos testigos rieron por lo bajo. El técnico fue a sentarse en la cama, pero Tashlin no se decidía a darle la señal y Lewis continuó roncando. *"Te estás volviendo loco ahí dentro, ¿verdad, cabrón?"*. Lewis rió y siguió roncando. El director hizo una seña con la mano, el técnico se sentó y Lewis reaccionó de manera cómica. *"Ya está, corten"*, dijo Tashlin. Lewis intentó incorporarse trabajosamente, pero unos técnicos le habían atado los cordones de los zapatos a las patas de la cama (...).

Si las comedias de Hawks, McCarey y Capra son representativas de los años treinta —y, con Preston Sturges, de los cuarenta—, la obra de Tashlin resume espléndidamente la década de los cincuenta. No fue una época bonita; todo lo contrario: fue un tiempo de excesos y contrastes grotescos. Por eso, por desgracia, muchos críticos no supieron leer la amarga y devastadora carga satírica que llevaban dentro esas chillonas y estruendosas fachadas. (...).

Tashlin era honesto; sólo exageraba para expresar una idea. También resultó profético: el futuro resultó mucho peor. ¡Cómo se habría divertido, cuán salvajemente, con los horrores de los ochenta y lo que llevamos de los noventa! (...). Como artesano extraordinariamente competente, como, probablemente, el constructor de gags visuales más imaginativo de la era sonora, Tashlin tomó el delirante e imposible humor de

los dibujos animados y lo relacionó con el cine de imágenes reales, a la manera humana. Las películas de Tashlin, que por lo general aspiran al humor, reflejan sin embargo un profundo descontento con el estado de la sociedad: como ha dicho el mejor escritor de farsas de la literatura francesa, Georges Feydeau, los mejores creadores de comedias *"empiezan pensando triste"*. (…) Frank (…) parecía sentirse personalmente ofendido por la fealdad del mundo, perpetuamente defraudado y horrorizado ante la vida de la sociedad civilizada moderna. Cuando le pregunté de qué trataban fundamentalmente sus películas, contestó: *"Creo que de la tontería de eso que llamamos civilización"*. Uno de sus libros para niños (descatalogado desde hace tiempo) trata de una zarigüeya que vive, feliz y despreocupada, colgada de un árbol, en medio de un bosque; llegan unas personas y, como está colgada boca abajo, creen que la sonrisa es un ceño fruncido y se la llevan a la civilización, para hacerla feliz. Al cabo de unos días de contacto con el mundo real, la zarigüeya se siente tan desgraciada por lo que ha visto que su boca se cae hacia abajo, en un gesto de tristeza. Pero como sigue estando boca abajo, por fin parece sonreír, para regocijo de las personas. Tashlin y sus películas eran así, pero al revés. Parecen sonreír, pero cuando se las mira desde la perspectiva para la que fueron concebidas, reflejan toda la necedad y toda la infelicidad que él veía a su alrededor (…)

**Peter Bogdanovich**: Hay gente como Godard o Truffaut que son grandes admiradores de su trabajo. ¿Sabe el prestigio que tiene usted en Francia?

**Frank Tashlin**: *No lo supe hasta hace tres años. Mi mujer estaba en Londres por una actuación musical, y un día viajé a París. Nunca había estado en París. La primera noche salí del hotel y me puse a andar por la calle, sintiéndome muy bien: no conocía a nadie; nadie me conocía a mí. Qué tranquilidad. Enseguida llegó un tío a venderme postales francesas —el tópico, ya sabe—, la primera persona. En fin, entré en una librería y en una estantería veo mi nombre, mirándome desde la portada de una revista, "Positif". Me acerqué y la hojeé. Estaba temblando, y no había nadie para compartirlo conmigo. Unas treinta páginas, hablando sólo de mí; tres o cuatro autores, una lista de mis películas ¿Y qué decían? Yo no leo francés. Unas personas me tradujeron un poco. ¡Jo! Estaba anonadado. Desde entonces siempre incluyo cosas para los franceses en mis películas, cositas en las que sé que sólo ellos se fijarán.*

(…)

**P.B.**: En la mayoría de sus películas salen mujeres pechugonas, y hay muchos gags sobre pechos grandes.

**F.T.**: *Sí, de eso se trata, entre otras cosas. La inmadurez del varón americano, el fetiche mamario. Sin pechos no se venden neumáticos (…).*

**P.B.**: ¿Observa usted, como los franceses, alguna relación entre Chaplin y Jerry Lewis?

**F.T.**: *Chaplin personificó al hombre de su época. Tuvo suerte, creó un personaje con el que la gente de su época se podía identificar. Pero nada más. Los vagabundos de hoy llevan camisa blanca y corbata. Lo que tiene que hacer Jerry, creo, y se lo he dicho, es encontrar un personaje que personifique al hombre de su época.*

(…)

**P.B.**: ¿Qué tal es dirigir a Jerry Lewis?

**F.T.**: *Jerry es mi mejor amigo: sé que si alguna vez necesitara cualquier cosa, no tendría más que coger el teléfono. A veces puede ser exasperante, a nivel profesional, pero igual que cualquier persona brillante. Tiene sus momentos de euforia, que son muy eufóricos, y bajones muy bajos. Pero cuando se trabaja con Jerry el principal riesgo laboral es la risa. A veces es divertidísimo. Pero he observado que todos los cómicos tienen un séquito. Porque necesitan risas en todo momento, aunque paguemos por ellas. Jerry nunca ensaya. Una toma y punto. Con Jerry, ensayar es morir. Por eso no puedo hacer nada interesante con la cámara: sus costumbres dictan el estilo de uno. A veces, cuando hay que repetir una escena, él la cambia por completo, le da la vuelta y hace una cosa completamente distinta. Ése es su encanto: nunca se sabe lo que va a hacer a continuación. No se mira el texto hasta que llega al set, y luego tampoco lo respeta: por lo general, lo mejora. Yo le digo en qué consiste la escena a grandes rasgos y él la*

*hace, un poco a la buena de Dios, y le queda muy conseguido. Pero hacer películas de Jerry Lewis no da prestigio.*

(…)

**Texto (extractos):**

*Peter Bogdanovich,* **El director es la estrella** (vol. 2º), T&B, 2008.

(…) Por elemental y simplificador que ello pueda parecer, no hay más remedio que decir que si una de las características de Jerry Lewis es su inseguridad como personaje y su seguridad como autor, en contrapartida en Frank Tashlin podría hablarse de su inseguridad como autor y su seguridad como persona. Otra diferencia no menos elemental consistiría en las actitudes tomadas por ambos ante —o frente a— los objetos, que alcanzan el papel de auténticos —y amenazantes— protagonistas en el universo fílmico tashliniano, mientras que en el lewisiano tienen mucho menor relieve, aunque, paradójicamente, los films de Lewis estén realizados con una minuciosidad lindante con el puntillismo a la que llega mediante el empleo de superperfeccionados artilugios técnicos, que van desde los circuitos de televisión interior utilizados para el rodaje a la construcción de decorados que por sí solos darían lugar a un film, como el de **EL TERROR DE LAS CHICAS**.

Y puesto que de chicas se habla, se impone la referencia a como suele manifestarse la misoginia en cada uno de los autores. Mientras que, en sus films con Martin, Lewis era casi siempre el que se quedaba sin la chica —incluso en **Artistas y modelos**, la primera película de la pareja con Tashlin, de puro acostumbrado a jugar el papel del perdedor, era incapaz de reconocer en Shirley McLaine a la verdadera encarnación del personaje de la *Bat Lady* por el que estaba obsesionado—, en los primeros que interpreta solo o bien la chica —en el concepto tradicional que el público cinematográfico da al término— no existía pura y simplemente, estando presente la mujer sólo a través de su personificación por personajes secundarios, preferentemente monstruosos e insoportables, o bien, cuando tenía un cometido más importante, era de rasgos y características viriloides, en contraposición al carácter asexuado —no puede decirse que feminoide, puesto que el personaje en cuestión era, en otra serie de aspectos, netamente infantil— del protagonista. Habría que esperar a **EL PROFESOR CHIFLADO** para que, con la aparición de Stella Stevens, Jerry —y, aun así, a través de su "alter ego", *Buddy Love*— adquiriera conciencia de su condición viril y dejase de considerar a la mujer como un enemigo natural. (…)

Por lo que respecta a la etapa de colaboración de Tashlin con Lewis, hay que decir que los personajes femeninos de los films que le marcan son, o bien una prolongación, aunque en menos explosivo, de Jayne Mansfield —la Anita Ekberg de **Loco por Anita**,

la Marilyn Maxwell de **Yo soy el padre y la madre**, la Marie MacDonald de **Tú, Kimi y yo**—, o bien la reducción al absurdo de la chica en el sentido clásico tal como, de hecho, podía imaginarla un personaje de las características del que Lewis ha hecho suyo —la Connie Stevens de **Yo soy el padre y la madre**, la Susanne Pleshette de **Tú, Kimi y yo**, la Anna Maria Alberghetti de **EL CENICIENTO**, la Joan O'Brien de **¿Qué me importa el dinero?**, la Susan Oliver de **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** —con la única excepción que constituye el intento de oponer a Jerry un personaje femenino realmente adulto, en un sentido más físico, al incorporar a la sistemáticamente desaprovechada Jill St.John en **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES**—. Por otra parte, y al margen de las parejas de Jerry, hay que contar con que en las películas del actor dirigidas por Tashlin hay siempre una galería de personajes femeninos secundarios que adquieren particular relieve y en cuyo tratamiento se emplea especial virulencia en aquellos de los films citados en los que la chica no es en sí misma tratada como un monstruo. (…)

Lewis es tan importante en el cine de Tashlin como Tashlin lo es en el de Lewis: se trata de dos hombres que, por distintos caminos, llegan a similares resultados. Tan es así que ambos han sufrido de la misma incomprensión crítica y disfrutado de idéntico favor popular. Los films de uno y otro tienen, exteriormente, esa apariencia de "cosa bien hecha", de "producto bien acabado" que, no se sabe por qué, tanto irrita a muchos. Son films, en apariencia, "confortables", en los que abundan los lujosos decorados, las mujeres hermosas, en los que se respetan, al menos en la superficie, las reglas del juego, y en los que no se pretende ni evocar en lo epidérmico el viejo slapstick ni acceder a una comicidad no menos epidérmicamente moderna. Son films americanos, en su respeto a las apariencias exteriores de una cultura —o subcultura— de características propias, llevan implícita su crítíca, ya que no su rechazo. Sería inconcebible el que Tashlin, o Lewis, hicieran un film "descuidado", cultivaran el "feísmo" tal como se suele

entender. El horror que en determinados momentos, pueden llegar a inspirar las obras de uno y otro, radica justamente en su "convencionalismo" de fachada, que es el mismo que pretenden destruir o al menos poner en la picota. Que un realizador tan poco "convencional" como Godard cuente a Tashlin entre sus cineastas preferidos es algo que, en este sentido y en bastantes más, debería invitar a la reflexión. (…)

**Texto (extractos):**

*César Santos Fontenla,* Antología "Frank Tashlin", rev. Dirigido, junio-julio 1977.

(…) François Truffaut consideraba a Frank Tashlin, junto a otros cineastas como Sidney Lumet o Arthur Penn, uno de los renovadores del cine norteamericano de los años cincuenta, y le reconocía una influencia directa sobre los integrantes de la Nouvelle Vague en Francia: *" (…) le debemos mucho, aquí en Francia, al cine norteamericano, el cual los propios estadounidenses no conocen muy bien. Al cine norteamericano especialmente al de los pioneros, que los estadounidenses apenas conocen en absoluto e incluso desprecian. En cuanto a los estadounidenses influyentes en la época de la Nueva Ola francesa, estoy pensando en Sidney Lumet, Robert Mulligan, Frank Tashlin y Arthur Penn. Representaban una renovación total del cine estadounidense, un poco como algunos de los directores de la Nueva Ola en Francia. Estaban llenas de vida, las primeras películas de estos hombres, como las de los primeros integrantes del primitivo cine americano, y al mismo tiempo eran bastante intelectuales. Sus películas lograron unir lo mejor de ambas cualidades. En ese momento, los estadounidenses despreciaron a estos cineastas porque no los conocían muy bien y porque no tuvieron un gran éxito comercial. El éxito es todo en América".* (…)

Jean-Luc Godard, (…) desde las páginas de Cahiérs du Cinéma, proclamaba su devoción por Tashlin (…): *"Resumiendo: Frank Tashlin no ha renovado la comedia de Hollywood. La ha hecho mejor. No hay una diferencia de grado entre* ***Loco por Anita*** *y* ***Sucedió una noche*** *o entre* ***Una rubia en la cumbre*** *y* ***Una mujer para dos****, sino una diferencia de tipo. Tashlin, en otras palabras, no ha renovado sino creado. Y ahora es más,*

*cuando hables de una comedia, no digas 'es chaplinesca'; di, fuerte y claro, 'es tashlinesca'."* (…)

Frank Tashlin puede ser considerado el maestro del actor en el progresivo aprendizaje que éste se marcó como objetivo previo a su acceso a la dirección. Jerry siempre lo reconoció: *"Tashlin era un tipo enorme que desplazaba lentamente la masa de su cuerpo de un lado a otro, mientras que su cerebro se movía a una velocidad vertiginosa. Su conocimiento del género cómico sobrepasaba con mucho el de cualquier director con el que yo hubiera trabajado. Lo que aprendí de él no tiene precio, pues no existe en el mundo universidad en que se enseñe a tener ocurrencias divertidas"*. (…)

Para [el crítico] Tomás Fernández Valentí resulta evidente que *"cuando trabajó a las órdenes de Tashlin (Lewis) aprendió de él, algo que el propio Lewis ha reconocido en infinidad de ocasiones: el sentido del color, la composición de la imagen, el gusto por el absurdo y la caricatura o la inspiración en la estética del cartoon"*. Roman Gubern remarca (…) que el encuentro entre ambos fue una feliz coincidencia que forjaría poderosamente el estilo visual y autoral del cómico: *"Fue una suerte para Jerry Lewis su encuentro en 1958 con el director Frank Tashlin, que había sido antes dibujante de comics y cartoonist en los estudios de Walt Disney. Encuentro decisivo que incorporó al mundo de Lewis la plasticidad gráfica, la contorsión irrealista y el tempo desenfrenado de aquellas libérrimas expresiones iconográficas. A partir de este encuentro, todo será posible en el mundo dislocado de Lewis, enmarcado en la pantalla ancha y cromática, sin las fronteras naturalistas que el cine (realidad fotografiada) parece condenado a padecer."* (…)

Esta concepción de su obra [la de Tashlin y el cartoon] se configura como una de sus más reconocibles señas de identidad, remitiéndonos al slapstick mudo, a filmes

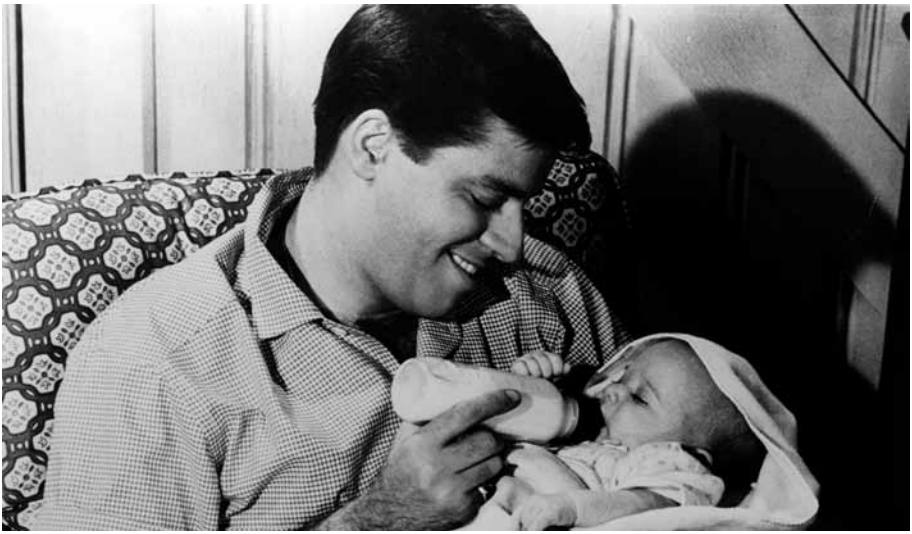
donde los objetos parecen revivir y en ocasiones rebelarse contra el hombre (…) Son habituales asimismo en su filmografía otros recursos característicos del slapstick como son las persecuciones frenéticas, los personajes que entran, salen o irrumpen dentro del plano y las explosiones o situaciones "destrozatodo" que caracterizaban a este género silente (…) La relación de los cartoons en el cine tashliniano se pone en primer término a través no sólo de los objetos, sino también mediante el destacado uso del color, donde el predominio de los tonos más intensos, rojos, azules y verdes, nos remiten a la intensidad cromática de sus cortometrajes de animación (…)

Los objetos en su obra son al mismo tiempo una expresión de la opulencia consumista de la sociedad norteamericana. ¿Qué puede haber más crítico y destructivo para *el american way of life* que realizar un filme totalmente dedicado al templo del consumismo, el centro comercial? **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** (1963) tal vez sea el filme de Tashlin donde mejor se refleja su visión caústica del capitalismo, junto con su anterior película de expresivo título, **It's only money!** [**¿Qué me importa el dinero?**], para cuya promoción se imprimieron dólares con la efigie de Jerry. Para el crítico Joaquín Vallet Rodrigo: " *(…) los films de Tashlin (en especial, el díptico compuesto por* ***LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES*** *y* ***CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA****) potenciarían el carácter neurótico del personaje (de Lewis), convirtiéndolo en las más significativa expresión de la sociedad de consumo o de una civilización claramente enferma".*

La crítica de la sociedad norteamericana que el director realiza en sus filmes no sólo se fija en su carácter consumista. En sus películas se disecciona asimismo la estructura piramidal del poder (que suele ser económico), y que convierte por lo general a los individuos en esclavos de aquellos otros que ostentan dicho mando, como ocurre en **EL CENICIENTO**, donde el protagonista es un servil de su madrastra y sus hermanastros. Curiosamente, en su obra, la autoridad dentro de la sociedad estadounidense está identificada con el matriarcado: la mujer es la que ejerce dicha potestad, generalmente como dominadora de los hombres, que se muestran pusilánimes y sometidos a su voluntad, tal y como ocurre con los personajes que encarnan Judith Anderson y Agnes Moorehead en **EL CENICIENTO** y **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES**, respectivamente. Esta visión dura del sexo opuesto no obsta para que la fémina sea también representada como un ser bondadoso y emotivo, aunque generalmente esa dimensión de su personalidad suele vincularse a las subtramas amorosas, ya sea *la princesa* en **EL CENICIENTO** o *la hija de los dueños de los grandes almacenes* en el filme referido. Su visión sobre la mujer le granjeó determinadas acusaciones de misoginia, como puede apreciarse en este extracto de la reseña del crítico Salvador Sáinz sobre **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES**: *"En la parte negativa de la película, que la hay, nadie es perfecto, está su misoginia y su machismo. Tashlin nos presenta unos personajes, como el director de los grandes almacenes, que*

*es un calzonazos (genial John McGiver) anulado por su esposa Agnes Moorehead. Proceden de una dinastía en la que los hombres pierden su virilidad, es decir su apellido, tomando el de sus esposas que durante generaciones han dirigido los grandes almacenes en la sombra aunque figuren sus maridos como los grandes timoneles del negocio. Es genial la secuencia en que vemos los retratos de los interfectos, apretando un botón se giran los cuadros y aparecen los de las esposas que son las auténticas directoras de los almacenes".*

También aparecen como grandes puntos de interés en el cine de Frank Tashlin, junto al matriarcado, el psicoanálisis (**CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA**), la cultura pop y el mundo del cómic, la televisión y Hollywood como máximos exponentes de la sociedad norteamericana (**Artistas y modelos**, **Loco por Anita**) así como la obsesión casi enfermiza por las mujeres voluptuosas de grandes pechos (**Una mujer de cuidado**), generalmente representada en sus películas protagonizadas por la explosiva Jayne Mainsfield, y que para el propio cineasta simbolizaba *"la inmadurez del varón americano, el fetiche mamario"* (…). En su espléndida obra "Tashlinesque, the Hollywood comedies of Frank Tashlin", Ethan de Seife menciona, las siguientes características, como las más importantes de su cine: el gusto por las situaciones de contenido sexual, la intensa sátira social, la integración de los gags en la estructura narrativa, el gusto



por la innovación a través de la ruptura de la diégesis y el ser un director característico del sistema de estudios. (…)

Podemos establecer íntimas diferencias y conexiones entre el cine de Tashlin y Lewis. Tal y como señala Ethan de Seife, Frank se interesa más por el gag puro y la integración de los chistes y secuencias cómicas en la narrativa fílmica, mientras Jerry explota en mayor medida la vertiente sentimental: *"Para volver al tema del relativamente pequeño interés de Lewis por la integración de los chistes visuales y la narrativa,* ***UN ESPÍA EN HOLLYWOOD*** *proporciona una excelente ilustración (…) la película se convierte en un vehículo para una serie de gags sin relación, aislados y relativos a las idas y venidas dentro de un estudio de cine (…) Como director, Lewis ha llevado al extremo el uso de una estructura narrativa modular, basada en el gag.*

*Tashlin, más que Lewis, estaba interesado en explorar la relación entre el gag y la narrativa. Sin embargo, Tashlin fue un director menos importante para la Paramount (…). La influencia que Lewis ha acumulado como una estrella y un director, junto con su interés por los gags modulares y el sentimentalismo, podría explicar en parte el hecho de que al menos tres de sus películas con Tashlin —****YO SOY EL PADRE Y LA MADRE****,* ***LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES*** *y* ***CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA****— se asemejan bastante a las películas que el mismo Lewis dirigió. Estas películas se desarrollan como tiradas por dos fuerzas divergentes: los intereses en el sentimentalismo de Lewis y la modularidad, y los intereses de Tashlin en el humor subido de tono y las exploraciones creativas del eje gag/narrativa. Estas películas son híbridos, los casos más desconcertantes en la cuestión de la autoría Tashlin".* (…)

Ambos cineastas se influyeron mutuamente. Para Lewis, 'Tish' fue su mentor, su maestro, y un cineasta que le ayudó a incorporar profundos elementos estilísticos y

temáticos a su propio cine como autor. La influencia del cine de Tashlin en la propia obra de aquel se puede rastrear con gran facilidad. Y ello no obsta para que otros realizadores para los que el actor trabajó, como Norman Taurog, también influyeran decisivamente en su paso profesional tras la cámara. Pero fue sin duda Frank el que en mayor medida influyó en su obra. Para el director, Lewis fue su intérprete ideal, un actor que podía hacer realidad, por su profunda versatilidad física y gestual, esa transposición del cine de animación al cine de imagen real que fue uno de los objetivos del cineasta. También debemos destacar el profundo uso del sonido como elemento narrativo y cómico (…).

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

**Martes 9 • 21 h.**
***Sala Máxima del Espacio V Centenario***
***(Antigua Facultad de Medicina***
***en Av. de Madrid)***
***Entrada libre hasta completar aforo***

**EL CENICIENTO**
(1960) • EE.UU. • 90 min.

**Título Orig.** Cinderfella. **Director.** Frank Tashlin. **Argumento.** Jerry Lewis & Joe Besser. **Guión.** Frank Tashlin. **Fotografía.** Haskell B. Boggs (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.** Arthur P. Schmidt. **Música.** Walter Scharf. **Canciones.** "Let me be a people (plaid old me)", "The other fella (a soliloquy)" y "Somebody", música de Harry Warren & letra de Jack Brooks / "The Princess Waltz (Once upon a time"), música de Harry Warren y Walter Scharf & letra de Jack Brooks. **Productor.** Jerry Lewis & Ernest D. Glucksman. **Producción.** Jerry Lewis Production para Paramount. **Intérpretes**. Jerry Lewis (*Fella*), Ed Wynn (*Hado Padrino*), Judith Anderson (*la Madrastra*), Henry Silva (*Maximilian*), Robert Hutton (*Rupert*), Anna María Alberghetti (*la Princesa Encantadora*), Shari Lee Bernath (*Jill*), Norman Leavitt (*chófer dorado*), Nola Thorp (*Cenicienta*), Count Basie & Joe Williams. **Versión original en inglés con subtítulos en español**.

*Película nº 18 de la filmografía de Frank Tashlin (de 28 como director —no animación—)*
*Película nº 29 de la filmografía de Jerry Lewis (de 74 como actor)*

*Música de sala:*
**"Basie plays Hefti"** (1958)
Count Basie & His Orchestra

**Peter Bogdanovich**. ¿Montaron **EL CENICIENTO** como quería usted?

**Frank Tashlin**. *No. Jerry estaba tan enamorado del componente dramático de la película que, a pesar de mis firmes objeciones, suprimió la mayoría de los gags y dejó sólo la trama dramática. En mi opinión la destrozó. Qué ironía, porque Jerry odia hacer escenas dramáticas. Creo que preferiría tirarse por un puente para hacer reír. En* ***EL CENICIENTO***

*hay una escena en la que está solo y canta una cancioncilla dramática. Estaba tan nervioso que se paso un día entero posponiendo la escena, desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde. A las cuatro la rodó por fin, en una sola toma, y fue precioso. Hace unos años intentó ponerse serio en televisión, con [una nueva versión de]* ***El cantor de Jazz*** *[The Jazz Singer]. La crítica le crucificó. Y eso duele, oiga. Yo odio la televisión, por cierto. No da experiencia; es estarse sentado en casa; no hay que vestirse ni salir de casa; es gratis, el público no participa. Se sientan, pulsan el botón y critican. Lo detesto.*

**Texto (extractos):**

*Peter Bogdanovich,* **El director es la estrella** (vol.2º), T&B, 2008.

(…) Hay en **EL CENICIENTO**, una escena clave en el devenir de la obra/figura de Jerry Lewis: aquella en la que *Fella* va al baile de la princesa. Allí, príncipe encantador de comedia musical, desgarra el velo tras el que le confinaba la Paramount y se entrega al público tal y como es (…). Lo importante en esta escena digna de un Minnelli es que el público ve el virtuosismo técnico de Lewis, que olvida al personaje habitual del payaso y constata la destreza del mismo para ser torpe. Resulta inquietante ver cómo aquel a quien considerábamos atontado consigue la posesión de un auténtico dominio de su cuerpo y, lo que es más, seduce una princesa de sueño. La construcción misma de esta escena revela su agresividad (…). Nosotros, espectadores de films, contemplamos a la pareja y estamos sorprendidos; si Lewis hubiera tenido la apariencia que de él conocíamos, habríamos aceptado que bailara con la princesa, pero el hecho de que se haya hecho hábil y físicamente seductor nos irrita; por primera vez, Lewis hace reír por reacción a esta irritación. Su comicidad no es ya una comicidad de situación a nivel del film, sino de la situación del film en relación con nosotros. El plano de su familia, que le reconoce, espejo en el que nos contemplamos, restablece un equilibrio que en **El profesor chiflado** Lewis intentará destruir por todos los medios. (…)

Toda la obra posterior de Lewis conservará elementos de esta escena: en primer lugar, el jazz: el ritmo es la mejor posibilidad de expresión para él; con los bostezos, la gesticulación y las contorsiones implica una armonía total entre el sonido y la imagen. Además, es la interpretación de los colores, la escalera blanca, la cinta roja sobre el pantalón, los globos amarillos y verdes que llueven del cielo cuando van a dar las doce. De pronto, el rojo provocará el movimiento, y la interpretación de la pasión o del sueño violento se justificará en **El terror de las chicas**. En cuanto al blanco, está siempre presente en las situaciones de peligro o de paso de uno a otro estado. Aparecerá a menudo como factor de una intensidad sexual; jamás representa la pureza. (…)

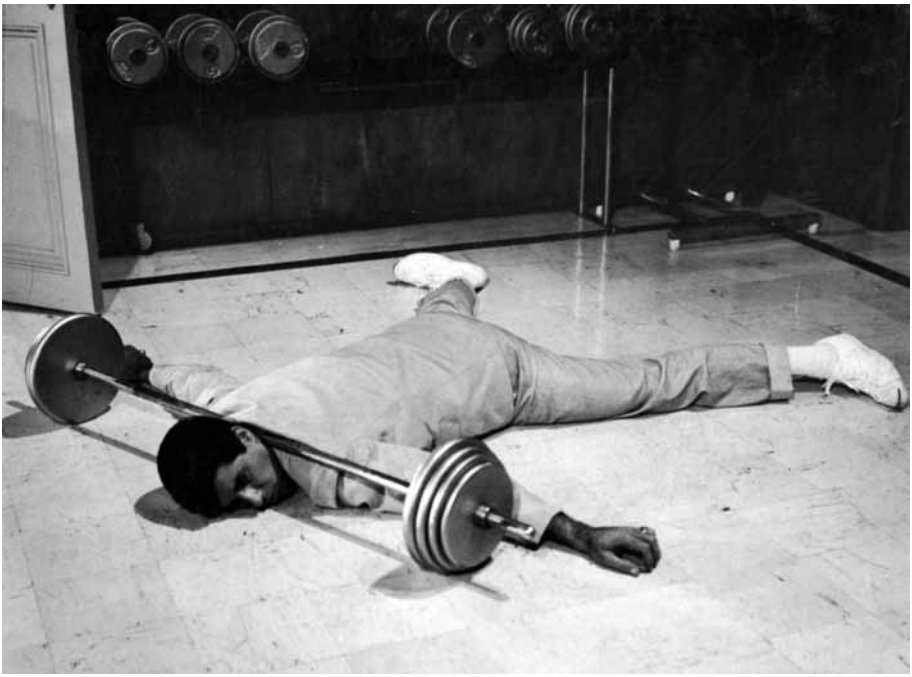
**Texto (extractos):**

*Nöel Simsolo*, **Jerry Lewis**, Fundamentos, 1974.

**EL CENICIENTO** es una comedia musical inspirada libremente en "Cinderella" ("La cenicienta", 1697), el cuento clásico de Charles Perrault. La película está escrita y dirigida por Frank Tashlin y producida por Jerry Lewis. **EL CENICIENTO** representa uno de los mayores éxitos comerciales de ambos cineastas y fue indirectamente el punto de inicio de la carrera de Jerry Lewis como director, ya que la pretensión de Paramount de estrenarla en el verano de 1960, lanzó a su protagonista a defender su estreno en las navidades de ese año y a comprometerse a presentar a la productora otro largometraje para el periodo estival, que resultaría ser **El botones**, su primer filme como realizador. Asimismo (…) también debemos indicar que durante la filmación de **EL CENICIENTO** surgieron algunos desencuentros entre director y actor-productor, debido al tono de la obra, que el comediante deseaba más dramático y Tashlin pretendía más cómico. Esta disputa creativa incentivó a la postre el impetu del intérprete por dirigir sus propias películas. El guión de Tashlin supone una versión masculina, cómica y musical de la obra original, la cual usa como mera referencia para adaptarla libremente, tal y como poco después hará el mismo Lewis respecto a la obra de Stevenson "El extraño caso del doctor Jekyll" con su filme **El profesor chiflado**. (…)

**EL CENICIENTO** es un largometraje entretenido, que muestra el enorme talento cómico de Jerry, su delicadeza dramática como actor y el excelente pulso narrativo de 'Tish' tras la cámara. Podríamos decir que la mejor etiqueta que define a este filme es la de una película hermosa, tanto por su puesta en escena como por la puridad de los sentimientos y emociones que en ella se proyectan. Esta conjunción entre forma y fondo, de colores intensos y chispa cómica y emotividad, queda perfectamente retratada en el póster de la película diseñado por Norman Rockwell para su promoción durante su estreno comercial.

Desde los primeros planos, Frank Tashlin nos muestra claramente los elementos esenciales de la trama narrativa, como ocurre en la escena precréditos, donde asistimos a



la lectura de la herencia mientras el protagonista espera fuera, relegado y aislado de ese importante momento. La soledad de *Fella* (Jerry Lewis) se realza desde esta primera imagen suya, filmado en plano general tras un cristal grande, solitario, mientras llueve. (…)

El cineasta realiza en el filme una puesta en escena con mucho movimiento rítmico. Así, por ejemplo, en la preparación del desayuno, el protagonista exprime naranjas que tira a cada lado, el periódico entra por la ventana, *Fella* sube corriendo y saltando por las escaleras hasta llegar al pasillo, donde recoge el desayuno por el montacargas, todo ello con una perfecta sincronía rítmica. No en balde estamos ante una comedia musical. El director sublima el género y lo amolda a su propia expresión creativa. La puesta en escena es de una detallada coreografía visual de movimientos, encuadres e interpretación. Frank Tashlin se configura, con Vincente Minnelli, como uno de los cineastas clásicos que mejor han usado la música y el sonido, especialmente en la comedia. Esta puesta en escena coreográfica está sin duda latente en el mítico plano de grua filmado por Jerry Lewis en **El terror de las chicas** (1961) y en otras muchas de sus propias películas como director, donde la música y la danza parecen guiar los movimientos de sus personajes en pantalla. Tashlin también usa con asiduidad los gestos típicos de Lewis: sobresalen las muecas del actor, que, debemos señalar, el cineasta explota más que el propio intérprete en sus filmes como realizador, donde éste resulta más austero (…) Tashlin explota el contorsionismo facial y corporal de Lewis y nos

presenta al protagonista de la historia, *Fella*, nuevamente como un ser inadaptado e infantilizado (…).

El número musical en la cocina es uno de los más recordados del filme. Mientras suena la radio[1], Lewis-*Fella* imita los instrumentos. Esta escena sobresale por el uso genial de la melodía y el sonido, combinada con la imagen. La sincronía entre música e intérprete es perfecta. Jerry Lewis bien podría ser considerado el cómico más musical de la historia. (…)

La significación del decorado para inocular una determinada sensación al espectador podrá comprenderse con más precisión en canciones posteriores que transmiten tristeza o amargura del protagonista y que, no casualmente, se desarrollan en espacios interiores, cerrados e incluso visualmente claustrofóbicos. En este sentido, resulta paradigmático el tema "Somebody", donde *Fella* recorre en soledad los inmensos y vacíos pasillos de la mansión mientras apaga las luces antes de acostarse. Esta melodía muestra la emotividad y el lado íntimo y humano del protagonista. La sensación de tristeza y de desamparo, de profunda soledad del personaje, queda acentuada no sólo por el tono melancólico de la propia canción sino, sobre todo, por su puesta en escena: una toma fija y en profundidad, con un escenario estrecho, que parece conducir al personaje hacia un destino invariable y donde la iluminación también contribuye a potenciar la sensación de intimidad con un primer plano en penumbra y el fondo iluminado de forma tenue. (…)

1. El tema musical que suena se titula "Cute", una composición (y arreglos) de Neal Hefti interpretada por Count Basie y su orquesta, perteneciente a su disco de 1958, "Basie plays Hefti". (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017).

La secuencia más importante del filme, la de la transformación de *Fella* en el apuesto pretendiente de la princesa y su primer baile juntos, está precedida, precisamente, por una canción, la cual también nos transmite la terrible soledad de *Fella*. Jerry canta "Let me be a people", título, cuya traducción sería "Dejadme ser una persona", y que ya nos informa de los deseos del personaje por ser considerado algo más que un simple objeto, algo más que un siervo al que humillar. (…) El deseo de ser considerado como persona, como ser humano independiente, con la dignidad inherente a la propia persona, ser humano con derechos y entidad propia, es una constante del cine de Jerry Lewis, hasta tal punto que puede ser considerado como el principal leit motiv temático de su cine (…) Desde esta perspectiva, en su preocupación por la temática de considerar al hombre como persona en toda su dignidad y extensión, podemos calificar a Jerry Lewis como un cineasta eminentemente humanista (…).

(…) Destaca en **EL CENICIENTO** la exquisita puesta en escena de Frank Tashlin, que logra una integración perfecta entre gags, planificación visual y elementos como el decorado y la música. Analicemos a continuación algunas escenas destacadas desde esta perspectiva. En este sentido, señalamos primeramente el chiste de las puertas en el despacho que se cierran y se abren tras entrar Jerry con la bandeja para servir unas bebidas a sus hermanastros. (…) La cena en familia es otro momento destacado del filme. *Fella* ejerce de comensal y sirviente al mismo tiempo. Se nos muestra sentado en un extremo de la gran mesa, que lo aísla del resto de miembros, separado del clan. La música sostenida resalta la larga dimensión del escenario. El protagonista siempre aparece visiblemente excluido, situado a un extremo. Junto a esta puesta en escena, los gags se integran perfectamente. Cuando se le cae la sal en el plato, Lewis demuestra ser un mimo genial, al mostrarnos con la expresividad de su rostro cómo la comida

está muy sabrosa. El gag del anillo que *Fella* lee, con un texto imposiblemente escrito en ese pequeño espacio, es otro momento especialmente divertido y particularmente surrealista. El chiste del cigarro, cuando intenta encenderlo sin éxito a uno de sus hermanastros, *Maximilian* (Henry Silva), resulta extraordinariamente gracioso, y supone un ejemplo de gag por extensión, donde el alargamiento de la situación, deviene en pura comedia. (…)

(…) En otros momentos, los gags resultan concisos y aparentemente sencillos, pero notablemente efectivos. Algunos de los mejores de **EL CENICIENTO** pertenecen a esa categoría, son breves y sencillos. Entre los mejores, podemos señalar: la vela cuando *Fella* entra en su cuarto a dormir (…). Mientras *Fella* se está desvistiendo, antes de acostarse, Tashlin introduce un gag con el jersey (…). Cuando (…) baja al sótano y echa carbón dentro de la chimenea con una pala (…).

Obra puente entre Tashlin y Lewis marca el inicio de la nueva etapa lewisiana como autor pleno, síntesis perfecta de su identidad como creador, que señala y anticipa parte del camino que recorrerá con sus largometrajes posteriores. Tal y como escribió Nöel Simsolo: *"Lo más notable es el hecho de que en este film se encuentran todos los elementos que florecerán en las obras firmadas por Jerry Lewis. Sin duda, es la colaboración Tashlin-Lewis la que hizo surgir esta comedia mágica-psicoanalítica que iba a constituir una operación decisiva para la liberación del personaje".*

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

**Viernes 12 • 21 h.**
***Sala Máxima del Espacio V Centenario***
***(Antigua Facultad de Medicina***
***en Av. de Madrid)***
***Entrada libre hasta completar aforo***

**EL TERROR DE LAS CHICAS**
(1961) • EE.UU. • 95 min.

**Título Orig.** The ladies man. **Director.** Jerry Lewis. **Guión.** Jerry Lewis, Bill Richmond y Mel Brooks. **Fotografía.** W. Wallace Kelley (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.** Stanley Johnson. **Música.** Walter Scharf. **Canciones.** "Don't go to Paris", música de Harry Warren & letra de Jack Brooks / "He doesn't know", "Ladies' man", música de Harry Warren / "Bang tail", música de Harry James. **Coreografía.** Bobby Van. **Productor.** Jerry Lewis & Ernest D. Glucksman. **Producción.** Paramount. **Intérpretes**. Jerry Lewis (*Herbert H. Heebert / su madre*), Helen Traubel (*Helen Wellenmellon*), Pat Stanley (*Fay*), Kathleen Freeman (*Katie*), Buddy Lester (*Willard Gainsborough*), Gloria Jean (*Gloria*), Hope Holiday (*señorita Anxious*), Sylvia Lewis (*señorita Cartilage*), Dee Arlen (*señorita Liar*), Lynn Ross (*señorita Vitality*), Alex Gerry (*sr. Zoussman*), Doodles Weaver (*sonidista*), George Raft, Marty Ingels, Harry James & su orquesta. **Versión original en inglés con subtítulos en español**.

*Película nº 2 de la filmografía de Jerry Lewis (de 21 como director)*
*Película nº 30 de la filmografía de Jerry Lewis (de 74 como actor)*

*Música de sala:*
**"Atomic Swing"** (1957)
Count Basie & His Orchestra

No es bastante clásico como Chaplin y Keaton, pero ni siquiera está próximo a la contemporaneidad (...) y aun cuando su último film —el decimotercero como realizador— es de 1983. Por lo tanto, es como decir que un cómico de hoy se encuentra con dificultad para que se cuente con él, precisamente porque no es contemporáneo, ni siquiera con el magisterio del clasicismo. En una palabra, Jerry Lewis casi está olvidado.

En 1991, dos atentos observadores del cine americano —Coursodon y Tavernier— triplicaron el espacio que dedicaron a Lewis en su libro "50 años de cine norteamericano" con respecto a lo que habían escrito veinte años atrás, donde habían establecido: *"Ha nacido un autor"*. Pero los cineclubs y las televisiones parecen haberse olvidado de él.

Sin embargo, basta recurrir a la cineteca del vídeo casero para ver resucitar a un cómico auténtico, crecido en los años cincuenta en alrededor de veinte films dirigidos por otros (entre ellos, dos semimaestros como Frank Tashlin y Norman Taurog), y madurado en las décadas sucesivas en el doble papel de realizador e intérprete. Antes de los más articulados **El profesor chiflado** y **Tres en un sofá**, y después de su debut con **El botones**, Joseph Levitch, en arte Jerry Lewis, filmó **EL TERROR DE LAS CHICAS**, en la que la trama parece ser sólo un pretexto para dar libre desahogo a una serie de gags. En efecto, la idea narrativa es, precisamente, sólo una idea: la desilusión amorosa de un joven que, el día en que se diploma en un colegio de provincias, descubre que ha sido traicionado por su novia. Su reacción se manifiesta en forma de la precipitada búsqueda de un trabajo al que entregarse plenamente para olvidar. El destino quiere que el único lugar donde es acogido sea una residencia completamente femenina, tanto en lo que respecta al personal como a las huéspedes, un grupo de jóvenes aspirantes a actrices.

Sobre esta base, Lewis construye su futuro de cómico finalmente liberado de la presencia de Dean Martin y, por consiguiente, dueño de la escena en sentido estricto: el espacio en el que actuar, donde mostrar sus complejos adolescentes no ahogados ya por el compañero fijo. Así, el espacio cerrado en el que se desarrolla casi todo el film (excluido el prólogo narrativo) deviene la persecución física de la personalidad del cómico y, al mismo tiempo, la opresión de la que no consigue liberarse. Hace cuarenta años, en la época del film, todavía no estaba de moda la crítica psicoanalítica (por lo demás, practicada genialmente por el propio Lewis apenas unos años después en **Tres en un sofá**), pero si lo hubiera estado se habría dicho que esa residencia femenina en la que se mueve el héroe sin salir de ella, a pesar de tener la intención de hacerlo, no es más que un vientre materno, incómodo hasta el momento de crecer, pero también tranquilizador.

En términos más legítimamente literarios, la agitación destructora de Lewis es la patológica ternura del adolescente, crecido sólo físicamente y, por lo tanto, todavía en lucha de exploración con los sentimientos y con el mundo concreto, con los objetos en general, que son sus compañeros más auténticos, las "espaldas" con las que busca dialogar desesperadamente, a menudo ruinosamente y, a veces, con un éxito que ni siquiera él consigue explicarse. Por ejemplo, la escena en la que abre una vitrina que contiene raras mariposas disecadas, las cuales echan a volar al contacto con el aire y luego regresan inexplicablemente a su lugar.

Con los seres humanos la cosa se explica y se complica al mismo tiempo; a veces, los sentimientos lo guían y, en otras ocasiones, le hacen perderse en la situación, como

sucede en el laberinto de la residencia, el cual se muestra en cierto momento con un interminable movimiento de cámara que sólo se detiene cuando todo el acabado de la escenografía queda incluido en el encuadre. He aquí cómo Jerry Lewis muestra de verdad poseer la misma disponibilidad creadora de un pintor abstracto delante de su tela.

**Texto (extractos):**

*Massimo Marchelli,* "El terror de las chicas", en dossier "La comedia clásica americana", rev. Dirigido, abril 2003.

El segundo film de Jerry Lewis es un relato. Sin duda, ésta es la diferencia esencial con respecto a **El botones**. Exteriormente, el film posee todas las características del film de Hollywood: relato, colores, decorados imponentes y una completa maquinaria técnica. Pero lo que puede parecer una concesión, de hecho es una astucia. Film adulto, que se apoya en el psicoanálisis, que denuncia la obsesión sexual de América y la impotencia que de ella se desprende, **EL TERROR DE LAS CHICAS** coloca al universo lewisiano del lado del infierno. Al universo cerrado del hotel en el que su personaje es criado, Lewis ha añadido dos elementos que precipitan el film del lado de lo trágico y de la locura.

Ante todo, hay la colmena de chicas a la búsqueda de marido (esta plaga americana que volverá a la superficie de los films siguientes), y después, la mezcla de intimidad y de promiscuidad que solamente una pensión familiar puede constituir (al igual que ciertos manicomios). Este equilibrio da al hotel un aspecto tranquilizador, pero esta seguridad será violada por la intrusión del público gracias a la televisión. En resumen, Lewis parece afirmar que toda América es un lugar público en el que los mirones se contemplan mutuamente, se espían, se miden con la mirada. En él es imposible estar solo. La seguridad no existe. Además cuando *Herbert* (Lewis) se encierra en su habitación y alza una barricada, a la señora *Wellenmellon* le basta dar un leve empujón para entrar. Ciertamente, en este caso el hecho sólo es grave a medias, dado que el hotel es suyo, que ella es la dueña del lugar. Pero veremos poco a poco cómo su posesión es solamente aparente y que el único dueño del lugar es Jerry Lewis, realizador del film. Ya que lo único que el autor de **El botones** posee en Estados Unidos son sus films, pero únicamente durante el tiempo de rodaje, montaje y mezclas. Despues las obras pertenecen al público. Por tanto, aquí Lewis posee un derecho absoluto sobre el espectáculo. El movimiento de grúa que desvela el decorado en un corte, quitándole de esta forma toda verosimilitud al relato, muestra el juego de cartas trucadas de que se servirá el autor. Este movimiento de cámara nacido con las primeras notas de un trombón terminará con una apoteosis de ritmo de jazz a toda orquesta, orquesta que dirige

indirectamente Lewis para las necesidades de la orquestación directa que extrae de la técnica cinematográfica. Sin duda, puede verse en este jazz y esta coreografía un adiós nostálgico a la comedia musical, que en 1961 era ya únicamente un fantasma. Con este movimiento de grúa, Lewis entra en el cine moderno. Muestra que solamente es un sueño, soñado por *Herbert* y, por tanto, por el espectador. Se afirma como realizador consciente de su creación. Estamos ya muy lejos del payaso imbécil.

Técnicamente, **EL TERROR DE LAS CHICAS** es un film apasionante. El autor parece descubrir en él las posibilidades del cine, un poco como François Truffaut con **Disparad sobre el pianista**. No aparece ninguna duda, todo está concebido en función de una idea. La intrusión del color, lejos de embarullar las direcciones del film, acentúa la madurez de la obra. Pero si el autor impone una reja llena de colores, su descifrамiento es, sin embargo, ambiguo, aunque las escenas en que domine un color determinado den el sentido simbólico de ésta. Lewis rechaza el jeroglífico, da pruebas, y esto es todo. ¿Pruebas de qué? Siempre la misma búsqueda: probar que él no es el cretino que todo el mundo cree y mostrar a América su auténtico rostro. En este universo en el que la mujer se hace servir por el hombre, en el que la noción de encuentro sexual está siempre presente sin ser mostrada jamás, Jerry Lewis va a iniciar su personaje y, de hecho, hacer del cuento que es **EL TERROR DE LAS CHICAS** un cuento libertino. Al

final del film, *Herbert* se queda. Su neurosis ha desaparecido. Mira a las pensionistas y las ve huir porque un león está detrás de él. Ve al león y grita: *"¡Mamá!"* Se riza el rizo. Cuando el choque que recibe en la universidad, cuando su novia besaba a otro, *Herbert* corrió hacia su madre, desgarrado por el dolor. Su madre, de inverosímil fealdad e interpretada por el propio Lewis, aparece como el doble nocivo, necesario para *Herbert*; pero en esta escena la madre ya no está. *Herbert* tendrá que asumir su condición de macho. Ya en una secuencia onírica (?), *Herbert* fue iniciado por una mujer vampiro vestida de negro. Escena erótica y onírica en la que el Blanco imponía un sello definitivo de violación. ¿Sueño o realidad? Poco importa, ya que es cine y en él nada hay verdadero. Pero en este último plano, en el que *Herbert* llama a su madre, veo más una toma de conciencia que un regreso a la infancia. Lewis, autor del film y dueño del lugar, da plenos poderes a *Herbert*. El león es *Herbert*, lobo alojado en el interior del rebaño, esclavo masculino que va a convertirse en dueño. Como el *corsario Sanglot* en "La libertad o el amor", de Desnos, *Herbert*-Lewis devorará a las pensionistas de la señora *Wellenmellon*. El bebé (mote de un minúsculo perro) le asustaba con sus ladridos y su apetito. Las relaciones entre *Herbert* y este perro eran presentadas como de igual a igual. Fenómeno puesto en evidencia por su mutación respectiva y necesaria en el interior del film. Asistimos a su metamorfosis y, finalmente, a su triunfo: uno se convierte en lo que su voz y su apetito le preparan para ser; *Herbert*, a su vez, se convierte en lo que

sus sueños querían que fuera (escena de la mujer vampiro). Ahora, como único varón con acceso a las habitaciones, va a satisfacer en bacanales sus deseos bloqueados por el choque de la universidad. *Herbert* se ha convertido de esta forma en Jerry Lewis en la ambigüedad de un último plano. Final abierto, como ocurre a menudo en este autor. Lewis retira su mazo de cartas para trucarlo a la vista de otro film. Aquí su auto-análisis, en tanto que hombre y leyenda, desvela en él un rostro parecido al de Henry Miller en "La crucifixión en rosa".

Sin embargo, **EL TERROR DE LAS CHICAS** no se limita únicamente a esto. El camino seguido por *Herbert* y creado por Lewis es igualmente tan notable como el punto de llegada. El film se divide en dos partes[1], separadas por la escena de la mujer vampiro y precedidas por una introducción y una conclusión. Después del primer choque, *Herbert* busca trabajo.

Está sentado en un banco y lee los anuncios económicos. Se dirige a la dirección indicada y cada vez cae sobre una mujer que le salta al cuello. Huye y regresa al mismo banco. La escena sucede de noche y se muestra al espectador de la forma siguiente: un autobús pasa y, detrás, percibimos a *Herbert* en el banco. Apenas llama a una puerta, una chica sale y le abraza, abandona el campo de la cámara. Plano del autobús y, detrás, *Herbert*; llama a una puerta, sale una chica y así sucesivamente... El espectador se encuentra ya entre dos sentimientos: primero, la envidia: las chicas que "agreden" a Lewis son los perfectos especímenes de la mujer-objeto de consumo que a América le gusta mostrarnos. Sofisticadas y sensuales, estas mujeres son incluso aquellas que le agreden en la calle. Están fijadas en los carteles publicitarios y Lewis se limita a animarlas para mostrar la turbación de *Herbert*. Ya Fellini había abordado el tema en **Bocaccio 70**. La obsesión y la frustración sexual de *Herbert* son abandonadas a la abstracción a partir de estos pocos planos. El espectador, que secretamente experimenta una constante envidia —y éste es el segundo sentimiento-reflejo—, constata la inverosimilitud de la escena; entonces, a partir de la saturación de inverosimilitud, Lewis hace verosímiles estos planos flash: muestra a *Herbert* regresando al mismo banco después de cada agresión erótica. La permanencia de este lugar, que el espectador reconoce, hace que todo se acepte cuando, precisamente, es este plano el que revela la ausencia de hechos reales en esta secuencia. ¿Por qué razón el personaje regresa a este mismo banco cuando corre en todos los sentidos para dirigirse a los anuncios del periódico? ¿Acaso ha establecido su domicilio en este lugar? Imposible. *Herbert* en su estado no es capaz de auto-dirigirse. Si está en este banco se debe a que imagina las agresiones, las teme y las desea a la vez. *Herbert* está ya en reacción. La calle provoca en él el resurgimiento de los deseos. La confusión es preferible al bloqueo de su evolución, pero

1. De la llegada de *Herbert* al pensionado hasta la escena de la mujer-vampiro. De esta misma escena hasta el final del show de tv.

un lugar cerrado no puede permitir este resurgimiento. Así, *Herbert* imagina y desea, al igual que el espectador. Este último cae de lleno en este momento en la trampa de Lewis. El movimiento de grúa intentará devolver al espectador al camino de la razón, y, sin embargo...

En este momento *Herbert* se encuentra cara a cara con *Katie*. Mujer fuerte y sin maquillaje, es el polo opuesto a la belleza "standard" según 'Life' y 'Playboy'. *Herbert* se confiará a ella como a un psicoanalista o a una madre. Por otra parte, *Katie* reemplazará parcialmente a la madre para *Herbert*. Este encontrará en ella a la aliada que no tenía en su madre y podemos señalar que *Katie* no lleva maquillaje alguno, cuando la madre de *Herbert* era un puro maquillaje. Pero *Katie* le engaña, revelando así que es una muier y que su encanto, sea cual sea, está ahí para servirla. El confiado *Herbert* se va a dormir y la introducción del film acaba con las dificultades de *Herbert* para domesticar el lecho que le han ofrecido. Antes, creyendo haber encontrado un remanso de paz, *Herbert* ha vuelto a ser durante unos segundos Lewis, para entregarse a un número de prestidigitación; número que se ha hecho posible porque, por primera vez desde el principio del film, Lewis está solo frente a los espectadores.

Con esta larga introducción, Lewis sitúa social, temporal, sexual y moralmente a su personaje, y como este personaje es lo único que permite la existencia de la obra, lo que acaba de situar también Jerry Lewis es su film. La precisión con que sitúa su relato es una astucia suprema. Da cuerpo a todo; su creación procede de la nada y, si así lo desea, puede enviarla nuevamente a la nada. Preferirá reunirse con el absurdo. La primera parte muestra el despertar de las pensionistas: es la escena del movimiento de grúa de que hablabámos antes. En ella el sonido provoca el movimiento y esta gran perfección técnica sólo tiene una significación moral: la forma con la que es desmitificado el espectador resulta igualmente importante. El plano final del movimiento de grúa le recuerda que todo esto pertenece al cine. Lo que permite encontrar de nuevo a *Herbert* con un enorme gag. Duerme, no ha oído nada y se despierta con el ligero sonido de un pequeño despertador. Se viste, se dirige al comedor y se ve cara a cara con decenas de chicas a cual más bonita y todavía más sensuales que las mujeres que le asaltaban bajo el porche de las casas, en la introducción. Todo parte nuevamente de cero o, mejor, todo comiena ya que *Herbert* es encerrado definitivamente en la pensión familiar. No volverá a salir de ella. Está cautivo. Todas sus tentativas de huida aparecen, poco a poco, como un juego complaciente. Servidor de estas damas será su criada, su animal de carga y su pelele. Escogido como pareja para el ensayo de una escena amorosa, recibirá bofetadas auténticas y falsas declaraciones amorosas. Sólo será señor del lugar en la soledad. Este estado le proporciona una total libertad sobre las cosas: rompe uno de los dos chismes colocados sobre una chimenea; no intenta salvarlo, lo recoge y lo echa al suelo; cuando está en compañía de *Katie* intenta salvaguardar las cosas; si ella le dice que preste atención a las estatuillas de cristal, las destruye ante ella.

Torpeza sospechosa debida al temor a los demás. Solo, abre una caja en la que están expuestas mariposas; estas se echan a volar; *Herbert* silba y regresan a su sitio. Así, las planchas que comete *Herbert* cuando está solo parecen ser más o menos voluntarias. Las comete sin sentir reparo. *Herbert*, de esta forma, se expande en actos destructivos y se desahoga. Apenas intervenga un espectador, un procedimiento de bloqueo inutiliza sus poderes y provoca una catástrofe real. La escena del "show" televisado es buena muestra de ello. En toda la primera parte, *Herbert* se contiene ante los inquilinos. Pero apenas se permite a otro elemento masculino la entrada en la pensión, y todo resulta diferente: un gangster viene a buscar a su amiguita. *Herbert* quiere quitarle un hilo que sale del sombrero del hombre y destruye la calmosa apariencia (y el traje) del gangster, que pierde todos sus poderes. El bandido sucumbe y cede todos los derechos a *Herbert*. De esta forma, George Raft no podrá hacer saltar una moneda en la mano, como en **Scarface**. La moneda caerá al suelo. Más tarde aceptará bailar con *Herbert*. Ambiguos, los encuentros de *Herbert* con los hombres que entran en el vestíbulo de la colmena muestran, sobre todo, a personajes que dejan que *Herbert* actúe sobre su persona. Son los únicos que le reconocen una vida real. Con ellos el servidor misógino posee una fuerza peligrosa y anuncia al león viril que aparecerá con la palabra fin. El rostro sorprendido de la amiguita de George Raft no deja ninguna duda al respecto, dado que solamente ella puede arrancar a Raft de las garras de *Herbert*.

La escena del desvirgamiento de *Herbert* (con la mujer-murciélago) aumenta el malestar. *Herbert* ya no podrá ver a hombres durante cierto tiempo. Si el gangster regresa, huirá aterrorizado ante *Herbert*. Por supuesto, Lewis introduce un gag para equilibrar su relato, pero este gag acentúa la idea de monstruo: con las manos llenas de grasa, *Herbert* abre la puerta y ve al gangster con un traje blanco. Este huye y se oye el ruido de la caída. Al producirse la caída fuera de la casa, Lewis no nos muestra nada. Si la cámara saliera de la pensión equivaldría al asesinato de *Herbert*, personaje que sólo podrá realizarse en la pensión, como dueño absoluto. Convertido en macho, no puede destruir el espectáculo de televisión más que por razones de defensa: la intrusión de hombres y de espectadores en su futuro terreno provoca en él una salvaje reacción. Pero no olvidemos que *Herbert* está escindido en el bueno y el malo, entre Jerry Lewis y el espectador. Así, todas las acciones de *Herbert* parecen accidentales y no premeditadas. Sabe que todas las pensionistas son artistas, salvo una. Lo hará todo para que ella se convierta en artista. Esto obedece de alguna forma a la premeditación, dado que precisamente ella intervendrá en la penúltima secuencia y permitirá a *Herbert* seguir como señor. Sultán de tantas artistas, *Herbert*-Lewis podrá asumirse a todos los niveles, comprendido el de la puesta en escena. (Por otra parte, había intentado montar un show cuando la secuencia de la televisión.)

La segunda parte del film arranca poco a poco a *Herbert* de su apariencia inofensiva. Las dos etapas hacia la realización de *Herbert* son: la escena de la mujer vampiro de la que hablamos antes y la escena de la televisión en el curso de la cual Lewis recupera al personaje de *Herbert* a fin de coger su sitio en el plano final. En el momento de esta secuencia de la televisión intervienen varias cosas muy importantes con respecto al

universo lewisiano. Ante todo, el gag del sonido. *Herbert* grita por un micro y el encargado de sonido es lanzado como por una explosión de granada. Le encuentran bajo los cojines de un diván, a varios metros de su aparato. El técnico quiere vengarse; hace sentar a Lewis en su lugar, grita a través del micro. *Herbert* se levanta, titubea y se desvanece. En este momento interviene Lewis realizador para vengar a su personaje: hace gritar a un ayudante por este mismo micro y el encargado de sonido sufre por segunda vez este calvario, pero de forma distinta: sus gafas se rompen por la fuerza del grito. La acción difusa, de efectos destructores, de Lewis y no su intervención directa será cada vez más importante de film en film. Más tarde, en el curso de la emisión, *Herbert*, único pensionista, se encontrará amarrado al vestido de la *señora Wellenmellon*. Atado así por un curioso cordón umbilical (el hilo del micrófono, será parte integrante de la propietaria y acabará por decidir sus acciones arrancando el cordón y, por tanto, el micro cortando con este hecho a la pensión del mundo exterior). Con este gesto desposee a la *señora Wellenmellon* de su feudo y, como hemos observado antes, se prepara para asediar el lugar como dueño absoluto.

Film agresivo y subversivo **EL TERROR DE LAS CHICAS** muestra a un Lewis inquietante y diabólico. Los gags tienen únicamente importancia por su contrapeso y es un manifiesto de estilo más que un film de diversión que Jerry Lewis ha impuesto a América. Film sobre la iniciación, muestra la victoria de Lewis sobre los personajes y el público. Esta victoria al nivel de la intimidad no le bastará y en este camino continuará su obra de autodenuncia.

**Texto (extractos):**
*Nöel Simsolo*, **Jerry Lewis**, Fundamentos, 1974.

*"**EL TERROR DE LAS CHICAS** fue mi bebé. Todo el decorado, toda la idea, todo el guión, sonido, imagen, iluminación. En lugar de micrófonos de pértiga, plantamos micrófonos alrededor del decorado. Usé 86 micrófonos, todos situados en los techos de cada habitación. Usé tres mezcladores de sonido en el set. Usé las primeras luces de cuarzo jamás utilizadas en una película. Todo estaba encajado. Nunca tuve que usar algo más que una luz de relleno en el suelo; todo estaba iluminado donde quería ir. El decorado costó alrededor de 800.000 dólares en acero (…) y se tardó 8 meses en construir. Luego, con el vestuario, sonido y micrófonos, es probable que llegase a un millón de dólares. Esto fue en 1961, ¡Dios mío! Hice la película con menos de 3 millones. Fue el mayor decorado de interior jamás construido en Paramount. Necesitábamos dos platós para el conjunto porque había sesenta habitaciones (…) Mandé construir una grúa en Chapman Corporation de 14 metros de largo. Podía volver al corazón del plató 15, enfocando con la cámara al 16 para rodar y mover la grua por todos lados (…) La llamaban (a la grua) 'El Juguete de Jerry'."*

**EL TERROR DE LAS CHICAS**, segunda película dirigida por Jerry Lewis, reúne suficientes peculiaridades para distinguirse como una obra esencial dentro de su filmografía. Por primera vez, el autor trabaja junto al guionista Bill Richmond, el director de fotografía W.Wallace Kelley o el músico Walter Scharf, hombres que habrán de colaborar e influir decisivamente en su futuro artístico. Podemos considerar que con este filme, el cineasta se rodea del equipo habitual de profesionales que colaborarán en su carrera. En este sentido, cabe anotar que **EL TERROR DE LAS CHICAS** resultó hasta cierto punto conflictiva. Durante su producción, el cómico se enfrentó a sus guionistas y al director de fotografía inicialmente contratado, de los que prescindió antes de finalizar el rodaje, como explicaremos a continuación. Respecto a los guionistas, Jerry contó con Bill Richmond y Mel Brooks (…) Pero los problemas surgieron cuando la pareja de guionistas se encontró con la falta de interés de Jerry por trabajar junto a ellos en las aportaciones y sugerencias que ambos incluían. El actor desbordado por su frenética actividad, que incluía apariciones televisivas, maratones solidarios y actuaciones en clubs nocturnos, e insistía en que cualquier sugerencia respecto al guión le fuese transmitida por escrito. Esta actitud resultó frustrante y pronto Brooks, en mayor medida que Richmond, manifestó su incomodidad y desvió su interés hacia otras actividades. (…) El segundo conflicto importante con el equipo técnico llevó al despido de Haskell Boggs (…) que sería sustituido por W.Wallace Kelley, quien se convertiría así en el director de fotografía habitual y favorito de Lewis (…)

El éxito comercial de su primer largometraje permite a Lewis gozar de un mayor margen financiero y rodar su segunda obra en color, lo cual determina una novedad en su todavía breve carrera. Es asímismo, su primera producción como director realizada íntegramente en estudio y donde el decorado adquiere una importancia clave en su concepción cinematográfica, configurándose nuevamente como un generador de gags cómicos tanto como un elemento definidor de su estilo formal (…)

El argumento de **EL TERROR DE LAS CHICAS** recuerda al de una de las mejores películas de Harold Lloyd, **Tenorio tímido** (*Girl shy*, 1924), donde Lloyd interpreta a un chico terriblemente intimidado por su relación con el sexo femenino. Junto al argumento, también podemos encontrar otra referencia a Lloyd en las gafas y el perfil juvenil del personaje de Lewis. (…) Jerry nos deja ver los calcetines blancos de *Herbert* (otro signo recurrente, identificativo y característico del personaje principal interpretado por Lewis en sus filmes), representando sin duda una muestra del concepto de inocencia, de ingenuidad y de falta de madurez del personaje (…) Con este segundo largometraje Jerry Lewis recibirá el apoyo incondicional de la crítica europea, especialmente la francesa, que consideró **EL TERROR DE LAS CHICAS** el auténtico punto de arranque de su obra y la confirmación, junto con **El botones**, de su condición de autor (…) Desde luego, **EL TERROR DE LAS CHICAS** lo sitúa como un director a tener en cuenta y configura un estilo sólido en sus habilidades como realizador, acorde plenamente con el que

exhibirá en sus mejores películas. Con esta obra, se define como un cineasta, a la par, clásico y experimental. Quizás resulte más llamativa incluso su tendencia clásica, pues su lado innovador y vanguardista estaba suficientemente demostrado por su anterior trabajo. Es por ello que **EL TERROR DE LAS CHICAS** se inscribe como un filme de factura cuidada y depurada, a lo que contribuye sin duda su mayor presupuesto respecto a **El botones**, donde reluce el uso del technicolor, el decorado en estudio y el vestuario de la mítica Edith Head. Todos estos elementos hacen de **EL TERROR DE LAS CHICAS** un filme marca Paramount, construído sobre la elegancia y la exquisitez de un diseño de producción que era signo del estudio desde su primera época y que lo acerca al glamour de las comedias de Ernst Lubitsch (...)

**EL TERROR DE LAS CHICAS** es la obra donde más claramente se manifiesta la misoginia de su autor. Como después volverá a suceder em **El profesor chiflado** y **Tres en un sofá** el personaje de Lewis es víctima de los deseos y desmanes del sexo femenino, que en el cine de Lewis distará mucho de ser el sexo débil. Desde las humillaciones que *Herbert* sufre (la escena del desayuno forzado de *Katie* a *Herbert*), pasando por las frustraciones en sus relaciones con las chicas (la escena en la que una de las chicas pide a *Herbert* que le ayude en su ensayo teatral, y recibe alternativamente, besos y bofetadas de la chica), hasta sus intentos fallidos de fuga de la residencia, **EL TERROR DE LAS CHICAS** es un filme que retrata la crueldad de la

actitud femenina, la imprevisibilidad, el egoísmo y la manipulación interesada de las mujeres[2]: *"De hecho, en sus primeros contactos con las residentes, Herbert manifiesta su cerval odio a la mujer, que es vista no sólo como un peligro de dominación, sino también como un ser incomprensible e insondable"* [el crítico Pablo Pérez Rubio]. No pierde Lewis la ocasión de mostrar de nuevo en esta película sus tendencias psicoanalíticas, encarnando personalmente a la madre de *Herbert*, todo maquillaje, en una revisitación del complejo de Edipo que recuperará en ***EL PROFESOR CHIFLADO*** (…) Como han apuntado acertadamente, Jean-Louis Letrat y Paul Simonci: "EL TERROR DE LAS CHICAS *es una película sobre el matriarcado"*. (…) **EL TERROR DE LAS CHICAS** ofrece una variante más benévola, al considerar a la madre como un ser en el que encontrar refugio y seguridad emocional, si bien, tal y como nos muestra la propia película, esas expectativas se verán defraudadas (en la residencia, el personaje de *miss Wellenmellon* jugará con la buena voluntad del protagonista). Junto a las referencias psicoanalíticas respecto al papel de la madre, también podemos vislumbrar la importancia íntima que la madre jugó en la infancia del propio cineasta (…)

Como ya ocurría en **El botones**, el personaje de Lewis sigue siendo un ser sometido a la incomunicación. Por lo general, *Herbert* intenta hablar y no se le deja, algo que será sin duda una constante temática en el cine de su autor (…) No debemos olvidar la característica escena del cine lewisiano en la que el protagonista habla a un interlocutor que no lo atiende o que le deja con la palabra en la boca, dando pie a las típicas escenas que el propio Lewis ha calificado como *"counterpoint"* (contrapunto). En **EL TERROR DE LAS CHICAS**, sin ir más lejos, podemos observarlo en la escena del despacho con Kathleen Freeman, tras saltar a sus brazos, cuando *Herbert* se presenta y le da la carta de referencia (…)

**Chris Fujiwara.** Hay un momento en el terror de las chicas, donde Kathleen Freeman está hablando con usted acerca de que está haciendo un buen trabajo, y donde al mismo tiempo, se repite a sí mismo las instrucciones que acaba de recibir de Buddy Lester.

**Jerry Lewis.** *Contrapunto. La razón es que es buena porque protege una escena de ser trivial. Debido a que es la exposición. Es como vestir una escena un poco con el contrapunto. Hubo momentos en que no escribía la escena de esa manera, o que la escribía correctamente, y después el contrapunto surgía o se desarrollaba durante la puesta en escena. Lo más divertido era someter a los actores a esa improvisación. La escritura es una maravilla y eres el único que tiene la imagen absoluta en el cerebro de lo que has escrito (…) Si hay algo (escrito) que no puedo mejorarlo, entonces no lo usaré (…) Cuando ves una película*

2. Se quiere dejar constancia de que las referencias a las posibles citas negativas sobre la condición de la mujer en la obra de Jerry Lewis, no forman parte del criterio personal del autor, sino que reflejan exclusivamente una interpretación analítica, en línea con lo que otros autores también han reseñado respecto a su obra (…)

*hecha por un director que es tan estoico, tan recto, que nunca cambia el guión y lo respeta como si hubiese sido escrito en granito, yo pienso que eso no es divertido. (…)*

Uno de los chistes mejor planteados y ejecutados de **EL TERROR DE LAS CHICAS** resulta ser el gag del sombrero. Un gángster (…) llega a la residencia para recoger a

una chica. Mientras la espera, *Herbert* se acerca para colocarle bien el sombrero, y a partir de aquí, se produce el desastre (…) Se trata de una escena cómica física, donde *Herbert* intenta peinar, acicalar al gángster, siendo cada intento peor que el anterior. *Herbert* lo ridiculiza y en la esencia de este gag late con fuerza aquel viejo principio de la comicidad (del que Chaplin ya habló) según el cual el público se reirá si ridiculizamos a un peronaje aparentemente bien vestido y que pertenece a una clase social superior. Si lanzamos una tarta sobre el rostro de un hombre con smoking y sombrero, el espectador se reirá. Si lanzamos la misma tarta sobre un hombre mal vestido y que es un pobre vagabundo, el público sentirá lástima por él. Realmente, la comedia, así explicada, es una lucha de clases, una válvula de escape de las clases medias y bajas contra las clases opulentas. Una rebelión pacífica pero contundente contra el poder dominante. (…) De acuerdo con la técnica cómica habitual, el cineasta construye (…) el gag en dos tiempos. Una vez concluida esta escena inicial, el gángster reaparecerá en una escena posterior, donde regresa nuevamente a la residencia a recoger a la chica. *Herbert* arregla el ascensor en ese momento y tiene las manos manchadas de grasa. Cuando el gángster, vistiendo un implecable traje blanco, entra en la residencia y ve a *Herbert* con las manos llenas de grasa, saldrá inmediatamente corriendo (…)

El apartado más interesante de **EL TERROR DE LAS CHICAS**, en lo que a la construcción de los gags se refiere (…) tal vez esté en la interrelación de la comicidad con la técnica cinematográfica. Como ya ocurría en **El botones**, donde Lewis construía varios gags sobre el uso del montaje y del sonido, en **EL TERROR DE LAS CHICAS**, el cineasta pone en pantalla algunos de sus mejores gags técnicos, donde la importancia del sonido, el montaje e incluso los efectos visuales tienen un especial protagonismo. Este gusto por la construcción técnica del gag acerca a Lewis a cineastas como Buster Keaton, en mayor medida a que a su admirado Chaplin. (…) Destacamos tres escenas que sobresalen por su uso de la técnica cinematográfica para sustentar el gag cómico. Una de ellas apoyada en un efecto visual y las dos siguientes en el sonido: la primera de ellas, es el gag de las mariposas (…) Respecto al uso del sonido como base del gag cómico, destacamos la escena del técnico de sonido que pide al protagonista que hable ante el micrófono para una prueba (…) Este gag, además de marcar un uso cómico del sonido, también nos remite al cine de animación. Asimismo, se trata nuevamente de otro ejemplo de gag en dos tiempos (…)

Para el rodaje (…) Lewis suprimió las paredes de los decorados para facilitar que la cámara pudiese filmar desde todos los ángulos posibles y así poder desplazarse cómodamente, ya fuese en travelling o sobre la grúa. En el estudio pensaban que era innovador, les gustaba la idea. (…) En la película hubo 30 chicas contratadas durante un período de 10 semanas (…) Junto al uso del "video assist", que había perfeccionado para poder grabar las escenas filmadas y así visionarlas posteriormente, usó en este filme, por primera vez, el equipo portátil de registro de sonido conocido como Nagra (…)

En la puesta en escena, destaca la importancia de los planos generales dentro del filme, así la escena de la seducción por la mujer vampiro o el famoso travelling de grúa que nos muestra el gigantesco decorado de la residencia (…) Sin duda, en nuestra opinión, estamos ante una de las secuencias más hermosamente filmadas del cine norteamericano en los años sesenta comparable, por su exquisitez técnica y formal, al famoso travelling inicial de **Sed de mal** (*Touch of evil*, Orson Welles, 1958) (…) La coreografía de la secuencia fue realizada por el actor y coreógrafo Bobby Van (1928-1980)[3] (…) Una vez que las chicas se han sentado en el comedor, se produce el momento de desvelar la dolorosa verdad: vemos a *Herbert* salir de su habitación, en plano medio, mediante un travelling de grúa que nos ofrece su imagen descendente por el decorado mientras baja las escaleras y se dirige al comedor. Este movimiento continuo de la cámara nos hace pasar desde el plano medio inicial hasta un nuevo plano, ya en gran general, que se aleja progresivamente del decorado hasta mostrar su grandiosidad. Es una toma única de casi un minuto de duración. La imagen nos muestra el decorado en corte, como una gigantesca casa de muñecas. Para Violeta Kovasics: *"No*

3. Bailarín en la línea danza acrobática de Gene Kelly y Bob Fosse, son memorables sus actuaciones en **Small town girl** (Leslie Kardos & Busby Berkeley, 1953) y **Bésame, Kate** (*Kiss me, Kate*, George Sidney, 1953). (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017).

*hay plano que defina mejor la ruptura con la llamada transparencia clásica que el travelling de alejamiento de* ***EL TERROR DE LAS CHICAS****, que deja atrás la residencia de mujeres y la muestra tal y como es: un mero decorado"*. Este plano final, mientras la cámara se aleja y Herbert se dirige a entrar en el comedor, aún en plano general, es según Lewis su plano favorito en la película. (…)

Vinculada (…) con la sexualidad y la sensualidad, encontramos (…) la escena de la vampiresa, que, sin duda, es otra de las escenas más sobresalientes de **EL TERROR DE**

**LAS CHICAS**. Esta escena destaca por su virtuosismo cromático, ya que está filmada usando unos colores blancos y negros totalmente puros (…) Esta escena (…) sugiere diversas interpretaciones y donde el cineasta se entrega al placer de la innovación y la experimentación narrativa, ya que se trata de un momento del filme que puede ser analizado como un segmento casi independiente, autónomo, si bien integrado plenamente en su estructura narrativa. Según el cineasta Martin Scorsese: *"la lógica libremente asociativa de la escena de la danza que implica a la mujer de negro, sugirió un nuevo tipo de gramática cinematográfica (¿qué piensa Jerry que ella va a hacer con esa cuerda?), y es que la película nos presentó nuevas posibilidades narrativas: 'hay una historia, pero ¿hay trama? Eso nos libera". (…)*

No es de extrañar que la predilección por la técnica y su expresión en pantalla, por el dominio de la forma fílmica sobre el fondo, provocase el entusiasmo de los críticos franceses devotos de la teoría del autor, que amaron este filme de Lewis desde que fue estrenado, considerándolo una de sus obras mayores (…) En su crítica del filme inmediatamente después de su estreno en Francia, Robert Benayoun relacionaba a Lewis con cineastas como Buñuel, Jacques Tati, Mack Sennett o incluso Roberto Rossellini, y lo calificaba, entre otras cosas, de cineasta perfeccionista, destacando en la película el uso de decorados o la inspiración en el cine de animación (Tex Avery también es mencionado por Benayoun) (…)

(…) **EL TERROR DE LAS CHICAS** resulta ser el filme más apasionante, innovador, experimental y arriesgado de toda la filmografía lewisiana (…).

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

MAIL ROOM

**Martes 16 • 21 h.**
***Sala Máxima del Espacio V Centenario***
***(Antigua Facultad de Medicina***
***en Av. de Madrid)***
***Entrada libre hasta completar aforo***

**UN ESPÍA EN HOLLYWOOD**
(1961) • EE.UU. • 92 min.

**Título Orig.** The errand boy. **Director.** Jerry Lewis. **Guión.** Jerry Lewis y Bill Richmond. **Fotografía.** W. Wallace Kelley (1.85:1 – B/N). **Montaje.** Stanley Johnson. **Música.** Walter Scharf. **Canciones.** "That's my way", letra de Lou Brown, Jerry Lewis & Bill Richmond / "Lover", música de Lorenz Hart & letra de Richard Rodgers. **Coreografía.** Nick Castle. **Productor.** Ernest D. Glucksman y Arthur P. Schmidt. **Producción.** Jerry Lewis Productions para Paramount. **Intérpretes**. Jerry Lewis (*Morty S. Tashman*), Brian Donlevy (*Tom Paramutual*), Howard McNear (*Dexter Sneak*), Kathleen Freeman (*Helen Paramutual*), Path Dahl (*señorita Carson*), Renée Taylor (*señorita Giles*), Stanley Adams (*Grumpy*), Sig Ruman (*Baron Elston Carteblanche*). **Versión original en inglés con subtítulos en español**.

*Película nº 3 de la filmografía de Jerry Lewis (de 21 como director)*
*Película nº 31 de la filmografía de Jerry Lewis (de 74 como actor)*

*Música de sala:*
**"Chairman of the Board"** (1957)
**Count Basie & His Orchestra**

*"La secuencia de 'El Presidente de la Junta' —en la que en pantomima soy un pez gordo del estudio, mientras que una composición de jazz se escucha en la banda sonora—, es otra de mis secuencias favoritas. Siempre he amado la música, y siempre he querido emular a una orquesta, para establecer todas mis acciones con la música".*
**Jerry Lewis**

(…) Jean-Luc Godard dijo de Jerry Lewis que era el autor más radical de Hollywood. No le faltaba razón, por cuanto las obras mayores de Lewis pulverizan varios de los cánones sagrados del llamado cine clásico, entre ellos el narrativo. Su vanguardismo, no obstante, corre parejo a un retorno a las fuentes que sólo puede explicarse a través de su insobornable fidelidad al cine cómico. **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD**, por ejemplo, comparte tanto el impulso moralista de "El jardín de las delicias", de El Bosco, como la deriva pop de los retratos de Marilyn Monroe firmados por Andy Warhol. Igualmente, es a la vez **Charlot, tramoyista de cine** (*Behind the screen*, Charles Chaplin, 1916) y **Fellini Ocho y medio** (*8 ½*, Federico Fellini, 1963), como demostraría una adecuada comparación entre las escenas finales de ambas películas. Su estructura se basa en la serialidad, una de las características principales del arte contemporáneo: variaciones sobre un mismo tema sin apenas nexo argumental. Y su discurso sobre la realidad y la ficción, que no desagradaría a Abbas Kiarostami, adquiere proporciones cósmicas cuando su personaje se revela no un simple patoso en lucha con el mundo que lo rodea, sino una figura lunar inconscientemente empeñada en rasgar el velo de las apariencias.

*Morton S. Tashman*, cuyo apellido es un ambiguo homenaje de Lewis a su mentor Frank Tashlin, es contratado por los estudios Paramutual, en evidente alusión a Paramount, para que descubra quiénes son los responsables de los excesivos gastos que está generando la compañía. La S, dice, corresponde a *'Scared'* (asustado). Pese a eso, y tras múltiples vicisitudes, logrará convertirse en actor y ser admirado por quienes antes lo humillaban, un curioso antecedente, ya se ha avanzado, de la famosa pasarela de **Ocho y medio**: como Marcello Mastroianni, también Lewis acepta un compromiso, el que le propone Hollywood entre la expresión de la propia personalidad y la necesidad social de entretenimiento. Al final, la nueva estrella reconoce en otro 'chico para todo' a su semejante, su hermano: como en **El profesor chiflado**, filmada más o menos en la misma época, el *doctor Jekyll* jamás podrá deshacerse de su *Mister Hyde*.

La mención a esa película no es baladí, pues **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** podría considerarse su otra cara, del mismo modo en que *Morton* y el propio Lewis son la otra cara del sistema de estudios. Además, el asunto es el mismo, como ocurre por otra parte en el resto de la filmografía lewisiana: la lucha contra la materia, la elevación del espíritu. En este sentido, Lewis podría ser el primer cineasta neoplatónico de la historia, una especie de Bresson del cine cómico, incluso por su austeridad formal y su economía de medios a la hora de elaborar los gags. En el departamento de vestuario del estudio, *Morton* se divierte con los diferentes trajes allí expuestos para acabar colgado de uno de los ganchos, como un ser inanimado. Cuando cae inadvertidamente en un foso donde se encuentran alineadas varias armaduras y las derriba, éstas se revelan actores disfrazados. Y, en otra escena, conversa con otro de sus dobles, una marioneta a la que

él mismo se encarga de dar vida. Como en las películas coetáneas de Michelangelo Antonioni, los cuerpos parecen aquejados de un sonambulismo que aquí se traduce en caos y destrucción.

Para Lewis, la ficción hollywoodiense es también una materia inerte bajo la cual late, sin embargo, la vida. En una de las primeras escenas de la película se describe un rodaje convencional. Primero, un hombre y una mujer se declaran acarameladamente su amor ante la cámara. A la voz de *"¡Corten!"*, descubrimos que los dos actores están casados y no se soportan. Y, en fin, cuando se reanuda la filmación, los dos vuelven al intercambio de requiebros. Más que la mentira del cine, aquí se debate el modo en el que el cine se alimenta de la vida, aunque sea terjiversándola. Al término de la película, *Morton* no destruye el sistema, sino que se aprovecha de su infraestructura para dar rienda suelta a su conflictiva personalidad. Es un pacto según el cual las más bajas pasiones adquieren un estilo, como ha ocurrido siempre con el cine de Hollywood. Por lo tanto, Lewis se proclama a sí mismo heredero de una tradición, por mucho que uno de los personajes invoque a los cineastas de Nueva York, en aquella época en plena ascensión.

Sin embargo, la risa surge cuando algo rompe momentáneamente ese equilibrio. Ciertos ejecutivos se disponen a ver un plano que se acaba de filmar, acompañados del director de la película. En la pantalla, varios extras charlan y beben en lo que parece una fiesta. De repente, el rostro de *Morton* aparece al fondo, mirando fijamente a la

cámara, de manera que su inmovilidad contrasta estrepitosamente con el movimiento reinante en la escena. En el episodio que precipitará el ambiguo 'happy end', *Morton* abre una gigantesca botella de champán y el líquido sale y sale sin parar, en lo que semeja una eyaculación monstruosa. Poco a poco, la cámara retrocede y el espectador advierte que eso forma parte de una filmación que está provocando la hilaridad de algunos responsables del estudio. El cine de Lewis no mueve a la reflexión, sino que se concibe como una agresión a las expectativas del espectador, a la vez que desvela los mecanismos internos del lenguaje cinematográfico. Da por clausurada la comedia clásica de Hollywood para reinstaurar las normas inexistentes del cine cómico.

**Texto (extractos):**

*Carlos Losilla,* "Un espía en Hollywood", en dossier "La comedia clásica americana" (y 3) rev. Dirigido, junio 2003.

(...) Con este film, Lewis intenta apoderarse de Hollywood. Es el film con el que acaba el aprendizaje y en el que vuelve a tomar la idea del doble. En **El terror de las chicas** el único doble que existía era la criatura filmada: *Herbert*. El relato y la estructura del film no permitían la intrusión de un doble físico. *Herbert* se convertía poco a poco en su doble nefasto o, más bien, volvía a ser él mismo, cada vez más desencadenado; esto le proporcionaba a Lewis elementos suficientes para dominar sus propósitos. El dueño y el esclavo, el impotente y el supermacho: estos dos temas serán ahora disociados: uno en **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD**, otro en **El profesor chiflado**. Por supuesto, ambos films no se limitarán a esto. Lo más sorprendente en **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** es su parentesco con **El botones** al nivel de la construcción y de la estructura, y con **El terror de las chicas**, al nivel del tema: la conquista del mundo. Filmado en blanco y negro, menos rico que **El terror de las chicas**, **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** tiene el aspecto de un pariente pobre en la obra lewisiana. Sin embargo, es el film más importante del primer período de Lewis. En él asistimos a un auténtico "golpe de estado". Lewis trastocará todos los valores de Hollywood, acentuando la investigación efectuada en sus dos films precedentes.

**UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** empieza con una denuncia del mito hollywoodiense. Un avión sobrevuela Hollywood y un comentarista nos habla de los célebres estudios que han fabricado sueños maravillosos. Vistos de esta forma, los estudios parecen decorados y, sin embargo, ¡Lewis ha filmado realmente Hollywood! Cuando llegamos a la altura del estudio de la Paramount, firma para la que siempre ha trabajado Lewis, constatamos que el nombre ha sido cambiado: es el estudio Paramutual, pero reconocemos la entrada del célebre estudio, ya filmado por Billy Wilder en **El crepúsculo de los dioses**. Nos vemos forzados a constatar que la ficción y la realidad estarán estrechamente

mezcladas en este tercer film. Por otra parte, para mostrar claramente esta voluntad de romper los espejos, el realizador nos hará asistir a algunas "tomas", historia que nos muestra dónde empieza el cine y dónde acaba la vida. Para ello definirá los géneros cinematográficos en relación con las emociones: Violencia = thriller = una mujer que recibe bofetadas de un individuo de aspecto patibulario. Suspense = western = indios preparados para bombardear con grandes rocas a un apacible jinete. Admiración = aventura = un jinete domando a un caballo salvaje. Pueden reconocerse tres de los géneros que dieron gloria al cine americano y que en 1961 eran ya solamente una sombra de lo que en otro día fueron. Estos tres tipos de situación para emocionar al espectador serán desmitificados por Lewis de la forma más honrada posible: la chica que recibe las bofetadas es solamente un viejo luchador; sonrisa y decepción del espectador, cuyo instinto sádico había sido alertado. De la misma manera, el jinete avizorado por los indios sólo recibe una roca de cartón-piedra, y el caballo salvaje se limita a un artefacto provisto de una silla, que no presenta riesgo alguno para el actor. El reverso del decorado muestra los trucos que permitirán emocionar al espectador a cada paso, pero emocionarle engañándole, haciéndole tomar una cosa por otra. La proyección del espectador en los héroes sin miedo ni reproche es una de las cosas que más odia Lewis en este mundo. En Hollywood todo es artificio, y esto era bueno en la época en la que

el artificio era sublimado y denunciado en el interior de obras como las de Minnelli. Pero con Jerry Lewis todo cambia: el cine no es un medio para provocar sueños, sino un arma subversiva para despertar las conciencias. Antes de que Lewis ponga en marcha su film-fábula, muestra qué es el cine para sus fabricantes. Va incluso más lejos, puesto que muestra una escena amorosa entre una pareja de actores casados. Estos interpretan y la cámara filma un largo beso. Pero el objetivo de la "Mitchell" de Lewis continúa registrando las imágenes entre las tomas y descubrimos que esta pareja se detesta y se pelea, que cada uno de ellos es narcisista, egoísta e insoportable. Una vez demostrado el hecho oimos: *"motor, se rueda"*, y la pareja real interpreta a una pareja ficticia. Sólo son una pareja para el espectador. Lewis filma entonces la sala de espectáculos donde se proyecta el film y donde el público consume este amor eterno y sincero con emoción. En resumen, todos los ejemplos escogidos por Lewis muestran dos hechos: el artificio en el seno del realismo aparente y la forma con la que se tranquiliza y utiliza un público. Este será el blanco del film **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD**, y Lewis mostrará los bastidores de los estudios con una malignidad digna de Jonathan Swift y una gravedad idéntica a la de Frank Kafka. Pondrá Hollywood patas arriba, destruirá sus líneas de fuerza para acabar, como en el film precedente (pero esto aquí es explícito), apoderándose del lugar que ha saqueado, inquietado, denunciado. Se trata con toda evidencia de un panfleto. Una vez cerrada la escena de exposición, Lewis se muestra: está vestido de colocador de anuncios y pega torpemente un anuncio de Jerry Lewis. Pero ¿por qué este personaje se encarniza en destruir este cartel? ¿Quiere indicar Jerry Lewis con ello que no se deja identificar más con el payaso de antes que con el creador de ahora? Además, el empleado no se reconoce en el personaje dibujado y nadie durante el film notará este parecido. El realizador Lewis da todas sus posibilidades al personaje que encarna. Pero después de haberse mostrado así en el oficio más bajo (en el sentido jerárquico, no moral) de la profesión, Lewis nos traslada al despacho de *los Paramutual*, grandes patrones de la firma y dueños absolutos de su feudo. En una habitación suntuosa se desarrolla una conferencia cumbre de los accionistas. Todos se inquietan por la forma en que se gasta el dinero: no se sabe adónde van los dólares (podemos ver en ello una alusión al coste de **El terror de las chicas**, que, sin duda, es un film caro). Es necesario un espía para encontrar al culpable, al responsable de este dispendio. El detective de la firma es demasiado conocido: hace falta un desconocido. Precisamente frente al edificio el colocador de anuncios acumula sus torpezas. El *sr. Paramutal* escoge en el acto a este empleado como espía. Además, para él este hombre es un desconocido; por tanto, puede ocuparse del asunto. Lewis llega al despacho y da su nombre: *Morty S. Tashman* (la alusión a Tashlin es directa). Paramutual le pregunta por qué la 'S'. *"Scared"*, responde Lewis, lo que significa aterrorizado. Efectivamente, *Morty* está aterrorizado por ser admitido en la cumbre de la organización que le emplea. Este miedo no durará mucho. Acepta su trabajo y da las gracias a todos por la mejora de

su nivel de vida así conseguida. Da la mano a todo el mundo; pero sus manos de trabajador están embadurnadas de cola. El gag de las manos y de los papeles cubiertos de pegamento no es gratuito. Hay que señalar también que a lo largo del film intervendrán las cosas que se pegan: papel de envoltorio de un bombón o chicle. Aquí *Morty* empaña ya la seguridad y el confort de los *Paramutual*. En consecuencia, *Morty* puede empezar un periplo hacia la victoria. Cogido en el engranaje de la máquina administrativa, le es imposible ser su esclavo, ya que la ignora. Es incapaz de retener un nombre, un lugar o el objetivo de su misión. Deviene elemento no social y solamente existe en estado de mutante de inmensos poderes, aunque todavía virtuales. En este momento desaparece el espectáculo y resulta útil recordar que Lewis está detras de la Paramutual, que este último no puede controlar a *Morty*, mientras que el realizador sí puede. Sin embargo, Lewis deja la brida al cuello de su personaje: sabe adónde puede ir, sabe que todos los caminos conducen allí. El laberinto de los estudios, como conciencias, no tiene misterio alguno para él: juega como ganador y sin riesgos, al menos aparentemente.

Sin embargo, hay que darle un empleo a *Morty* de modo que pase inadvertido. Será chico de los recados, a las órdenes de un bruto glotón y bostezante. Esta situación le permite viajar de plató en plató y permite a Lewis descuidar las necesidades de un relato. El film será una serie de flashes que, superponiéndose unos a otros, tomarán una dirección nueva en el autor: la de una lección de moral.

La contestación del sistema hollywoodiense regresará entonces al campo de la cámara. *Morty* es tomado por un figurante y conducido a un plató. Un realizador febril y maníaco dirige una escena de comedia musical. Puesto en escena casualmente, sin conocer ninguna regla del juego *Morty* se pone a interpretar realmente como un niño, por el placer del juego. Canta y se divierte, incapaz de mimar la alegría o de fingir el placer. Se da completamente como espectáculo, ya que se trata de un espectáculo. Le es imposible imitar y su acto es tan sincero e importante que no se le aplica castigo alguno. Participa completamente en algo que ignora que es una falsificación. Su actitud denuncia la inmoralidad de tal ceremonia dolorosa: el rodaje de un film donde hay que tener aspecto de estar en él. Y lejos del plató, *Morty* continúa cantando la canción que los figurantes balbuceaban sonriendo forzadamente. Con esta actitud *Morty* coloca al cine de parte de lo humano, rechaza el automatismo y destruye una vez más un

elemento molesto para su futura evolución. La trampa del juego se cierra así sobre el realizador que juega al realizador. Por supuesto, para Jerry Lewis el sillón de director no hace al director. El esclavo comienza, con esta actitud, un combate hacia su independencia. Después le veremos, de la misma forma, liberarse de la empresa de su jefe gruñón, caricaturizándolo.

Dos escenas nos hacen testigos de la toma de conciencia de este personaje. Toma de conciencia ¿de qué? ¿De sus poderes y aspiraciones? Realmente, no; mejor, toma de conciencia de las posibilidades que ofrece el poder. Cuando nos es mostrado solo, el eco de su presencia ya no es poético, como antes. Imitando las situaciones, derriba todo lo que parecía inamovible. Sentado en el sillón directorial, coge un cigarro y pone la radio. Surge una música de jazz. Para su propio placer, interpreta la comedia del poder. Sincroniza gestos y muecas con las distintas fases de la improvisación que realiza la orquesta. Esta comedia se dirige directamente al espectador, aquí Lewis impone a su personaje como señor del lugar. Mientras que una escena idéntica en **El botones** nos presentaba a *Stanley* como virtuoso aplaudido, aquí asistimos a la invasión del terreno del show bussiness. Esta escena no acaba con aplausos, sino con la visión de *Morty*, fumando un cigarro, con expresión de felicidad en su mirada. En este momento ya es el dueño absoluto del espectáculo y del lugar: es Jerry Lewis, productor y realizador de la firma Paramount. Esta omnipotencia, que le hace blandir un imponente cigarro, no le repugna. Rehusando asimilarse al mundo que le rodea, prefiere convertirse en su propietario; pero para ello le es necesario continuar su exploración, sembrando un encantador desorden en el cesto de cangrejos con el que tiene que habérselas.

La segunda escena se sitúa al nivel de los elementos naturales utilizados como artificios; en este caso, Lewis deberá constatar su impotencia para poseerlos, para recrearlos: se trata de la escena de la piscina, pequeña obra maestra de rigor y de inteligencia. *Morty* se encuentra frente a un estanque lleno de agua. Lo contempla insistentemente. Inmediatamente vemos un hombre-rana que trabaja bajo el agua. *Morty* nada a su alrededor. El obrero se extraña por el hecho y acaba preguntándole al nadador: *"¿Cómo se explica que yo necesite todos estos aparejos para respirar bajo el agua y usted no?". Morty* le contesta por escrito: *"Me estoy ahogando, socorro"*. Este soberbio gag exige una interpretación, Lewis quiere apoderarse de todo Hollywood: puede destruir el trabajo realizado por los demás realizadores, puede hacerse maniquí, figurante, hombre-espectáculo; puede incluso crearse el mundo a través del cine. Sin embargo, sabe que una cosa es imposible: recrear el agua, el aire y el fuego. Por tanto, va a enseñárselo a su proyección conquistadora: *Morty*. Este último cree que le es posible dominar a los elementos naturales; incluso por un momento se lo hace creer al público (cuyo portavoz es el hombre-rana). De hecho, *Morty* es víctima de su temeridad: el agua no puede ser ficción, el agua no puede pertenecerle. Josef von Sternberg decía a propósito de **The Saga of Andtahan**: *"He podido reconstruirlo todo en estudio: la hierba*

*es falsa, los árboles son falsos; auténtico, sólo hay el agua, no pude crearla artificial"*. Así, *Morty* comete el error que le es imprescindible para continuar su conquista. Conoce sus límites; la inteligencia puede reemplazar el instinto. Aquí el personaje atraviesa y hace atravesar un número de experiencias cuya comicidad es violenta, agresiva y subversiva.

Dos excepciones. En primer lugar, las escenas de diálogo con las muñecas. ¿Es el abandono de la infancia, la iniciación sexual, el desprecio por el público? Misterio. "*Lo que cuenta* —dice la muñeca— *es creer en los sueños"*. ¿De qué sueños se trata? ¿Los de Lewis creador, los del público? Creo que resulta imposible saberlo y esto no tiene auténtica importancia. Lo que hay que subrayar es la forma adulta con que habla la muñeca. Lewis no se dirige ya a los niños y la marioneta a la que se confía puede ser la madre o la mujer esperada. Pero el equilibrio entre este momento curioso y el delirio constructivo-destructivo del resto del film es salvaguardado por la sustancia de este diálogo, es decir: "*Todo debe, ante todo, emocionar"*. Voluntad absoluta en Lewis y miedo intenso a la vez. Al monstruo no le gusta que se den cuenta de que tiene *"un corazón tan grande"*. Su poder es todavía excesivamente frágil.

La otra excepción es la escena con *Serina*, la vedette que confunde a *Morty* con uno de sus caballeros sirvientes. Clara sátira del hombre-objeto y del artificio del "vedettariado", pero quizá también secreta confesión de todos frente a los monstruos sexy de Hollywood. Pero qué sucede: *Morty* es proyectado fuera de la habitación sin que se sepa si huye o si

le han echado. ¿Voluntad por parte de Lewis de dejar a *Morty* un aspecto espiritual que la carne no puede interesar más que en idea o una escena de desvirgamiento análoga a la danza de **El terror de las chicas**? Poco importa. *Morty* saquea todo lo que le rodea, manteniendo el aspecto de ser quien no es, y su jefe, viéndole del brazo de la vedette, creerá que intima con ella. Un poco como Jean Cocteau, pero inconscientemente, los dueños de *Morty* aparentan haberlo organizado todo, cuando realmente esta presencia misteriosa sobrepasa su existencia ficticia o real. Esta sucesión de casualidades, al hacer incomprensible la fuerza de *Morty*, le permite hacerse con todo lo que toca. Por esta razón el cine intentará recuperarle.

Pero atendamos a la escena que desvela a *Morty* como actor cómico a los que le rodean. En la pantalla vemos a una mujer que monologa. Su pena es inmensa: se suicida y muere largamente, de la más ridícula forma posible. Su muerte es totalmente inverosímil; de esta forma no nos sentimos sorprendidos cuando la cámara retrocede y aparece otra cámara tras la cual aplaude el *sr. Paramutual*. La crueldad con la que Lewis ha caricaturizado esta escena dramática se une a los ataques del principio del film. Pronto somos informados de un acontecimiento: es el cumpleaños de la vedette (aunque no nos digan la edad, es evidente que se trata de una veterana en papeles de enamoradas afligidas). Para festejarlo se hace traer un gran botella de champagne, detrás de la cual se encuentra *Morty*, dispuesto a cometer el acto decisivo y a apoderarse del mundo. Destapa la gran botella e inunda de champagne el estudio. Pulveriza a las cámaras, molesta a la star de ayer, que, perdiendo su rimmel y todas sus apariencias, vuelve a ser una criatura de dos dimensiones. *Morty* abraza a la botella y se extraña de la fuerza con la que escapa el líquido, que, tímidamente, intenta domesticar. Le será preciso que una cámara ruede el hecho para que su victoria sea completa. Efectivamente, la cámara retrocede y nos muestra una pantalla en la que *Morty* gesticula. Los escasos espectadores se mueren de risa. La luz vuelve a la sala y Lewis se dispone a poner los puntos

sobre las "íes". Su portavoz es un realizador de la escuela de Nueva York (interpretado por Robert Ivers). Discute con *Paramutual* y afirma que *Morty* es la mayor vedette cómica de todos los tiempos, explica las cualidades humanas de este personaje y acaba diciendo que es una mina de oro. Solamente en este momento *Paramutual* comprende. En un mundo prostituido, solamente comprende el lenguaje del dólar. El joven creador neoyorquino (representando, sin duda, a John Casavettes, que acababa de realizar el inigualado **Sombras**) es el único que siente lo que *Morty* es en este momento, y a la luz de la producción neoyorquina comprendemos todo el sentido que atribuye Lewis a esta presencia. Como él, los Robert Kramer, Andy Warhol y Shirley Clarke hacen un cine subversivo. Su lenguaje es distinto, pero la contestación de la sociedad es análoga y sus blancos los mismos. A diferencia de ellos, Lewis necesita mucho dinero para realizar sus obras: esta preocupación explica la necesidad de quedarse en Hollywood.

Esta constatación de Lewis puede importunar. Parecería que se embriaga con elogios; de hecho, se trata de una misma provocación-irrisión-purga que le hacía decir a Jean-Luc Godard hace algunos años: *"Soy el mejor técnico francés, con Alain Resnais, y, aún más, no veo por qué razón Resnais iba a serme superior"*. En el país de la competición, Lewis obra con astucia pasando de la caricatura a la exasperación. (Su amor por el jazz puede explicarse por el carácter irónico y trágico de esta música.) Aquí Lewis va todavía más lejos: hemos visto primero una escena rodada sin saber si pertenecía al film directa o indirectamente. Se nos ha mostrado que su pertenencia era indirecta; apenas aparece *Morty* hace huir a aquellos que le rodean y el film se desdobla: *Morty* está sobre una pantalla en la pantalla; doblemente ficticio, le quita al espectador todas las circunstancias atenuantes por las que pudiera creer que la mirada de Lewis no se posa en él. Pero esta tempestad no es una revolución. *Morty* es recuperado por el sistema hollywoodiense. Su objetivo ha sido alcanzado, pero sigue siendo esclavo de los mitos de América. Se le ve saludar a los protagonistas de su film sin embarazo. Llama

a las starlettes por su nombre, hace bromas familiares a *Paramutual*. Es el primero, su liberación sexual-material es total; pero si posee Hollywood, no puede transformarlo. Lewis, convertido en *Morty*, está, por tanto, obligado a empezarlo todo de nuevo; por tanto, *Morty* se detendrá frente al cartel publicitario en el que le había recogido *Paramutual*. Un obrero desmañado atrae su atención. Está pegando un anuncio en el que *Morty Tashman* reemplaza a Jerry Lewis; el cartel y el dibujo son idénticos, sólo ha cambiado el nombre. Como el señor del reino, *Morty* quiere ayudar a este obrero. Da pruebas de un paternalismo en los límites de lo soportable. Lewis nos muestra entonces al personaje cara a cara con *Morty*. Constatamos que es su doble físico. *Morty* le dice: *"Empecé como tú y he triunfado"*. Jerry Lewis, consciente de su fracaso, deja recaer la esperanza de una nueva destrucción en este nuevo personaje. Pero *Morty* rehusa ahora el desorden (en el momento de su revista siente vergüenza ante los hombres con armadura que antes había derribado). Así, ayuda a su doble a pegar correctamente el anuncio, a fin de recuperarle a su vez. *Morty*, de esta forma, se ha convertido en Lewis según Hollywood y no según el cineasta independiente de Nueva York. Hollywood es excesivamente difícil de transformar. A Lewis le basta con obrar con astucia y utilizarlo como es.

**UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** aparece, por tanto, como la confesión de Lewis de ser esclavo no solamente de su propia leyenda, sino también de su situación social.

**Texto (extractos):**
*Nöel Simsolo*, **Jerry Lewis**, Fundamentos, 1974.

La tercera película como director de Jerry Lewis (…), titulada en España, **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD**, se puede considerar una película menor dentro del periodo inicial de su etapa como cineasta. Este filme se sitúa entre dos obras mayores de su carrera, como son **El terror de las chicas** y **El profesor chiflado**. Junto a **El botones** y la mencionada **El terror de las chicas** forma una trilogía de películas caracterizadas por una estructura narrativa libre y donde los gags se van sucediendo a lo largo de toda la historia, que se sitúan, respectivamente, en universos cerrados (el hotel, la residencia de chicas, el estudio cinematográfico) (…)

(…) El argumento de **UN ESPÍA EN HOLLYWOD** recuerda levemente a filmes como **El cameraman** (*The cameraman*, Buster Keaton y Edward Sedgwick, 1928), donde Keaton interpretaba a un operador de cámara que recorría un estudio de cine y pasaba por diversas situaciones cómicas. El decorado del estudio de cine es un escenario habitual en el género cómico, y especialmente dentro del slapstick. La mejor comedia sonora de Harold Lloyd se desarrolla en esa ubicación: **Cinemanía** (*Movie crazy*, Clyde Bruckman, 1932) (…)

(…) La cámara se pasea por fachadas de estudios reales (…) hasta llegar a la portada del estudio (…) Paramutual Pictures Inc, una adaptación nominal entre Paramount y Mutual, este último, referencia a la productora (Mutual Film Corporation) que produjo los cortometrajes de Chaplin entre 1916 y 1917. Encontramos una evidente referencia metalingüística en este prólogo, donde contemplamos el cartel de una película con el nombre de Jerry Lewis, como estrella de un film Paramutual, las conexiones con la situación del auténtico Lewis en la Paramount son evidentes. De nuevo, el actor ironiza sobre su situación personal, como ya ocurría en **El botones**. La película es una muestra de cine dentro del cine. (…)

(…) Como ocurre siempre en el cine de Lewis, *Morty* es un outsider, un desplazado del sistema, alguien que trata de encontrar su sitio, que busca un hueco entre los demás. En este sentido, Lewis suele situar a sus protagonistas, o aislados del grupo (…) o intentando encajar dentro del grupo, buscando un hueco que no logra conseguir. Así, si al inicio de **El botones**, *Stanley* apenas podía situarse dentro de la fila entre sus compañeros, de igual forma en **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** el cineasta nos muestra a *Morty* luchando por abrirse hueco, por encajar, en una fila de trabajadores que hacen cola para entrar al vestuario del estudio. Si en **Tiempos modernos**, Chaplin capturó la idea del hombre engullido por el maquinismo a través de esa imagen mítica del obrero tragado por la máquina (…), Lewis captura la idea del hombre desplazado de la sociedad, excluido del grupo, a través de esas imágenes de sus personajes intentando encajar dentro de una fila en la que nunca tienen sitio. (…)

En **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD**, Lewis ridiculiza en varios momentos la figura del jefe que abusa del empleado, como cuando *Morty* imita al jefe de correos o en el famoso número musical en el despacho de *Paramutual*. Como ocurría en el prólogo inicial en **El botones** o en la posterior **El profesor chiflado** en el despacho del decano, nueva-

mente percibimos esa tendencia subversiva en el cineasta, de crítica y burla del poder establecido.

El momento musical en el despacho de *Paramutual* es uno de los mejores y más conocidos de la película[1]. Esta secuencia destaca por la brillante mímica de Lewis actor y por el brillante uso de la música como elemento creativo por parte de Lewis director. Como ya hemos indicado, se trata de una situación que supone una crítica evidente al poder establecido, un poder establecido que queda identificado en la puesta en escena no sólo por la iconografía del despacho (los despachos como símbolos del poder en el cine lewisiano) sino además por el puro en la mano que exhibe *Morty* (la caricatura del ricachón poderoso con el puro en la mano es ya un icono). Además del número musical de la orquesta imaginaria en **El botones**, podemos relacionar este número con escenas similares en el cine de Tashlin, como por ejemplo la máquina de escribir en **Lío en los grandes almacenes** o el número musical en la cocina de **El Ceniciento** (…).

(…) Posiblememte, Jerry Lewis sea uno de los cineastas que mejor han aunado el surrealismo con la comedia en la historia del cine. **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** nos muestra precisamente uno de los mejores (por inesperado) gags surrealistas de su cine: el gag de la piscina (…) Para Pablo Pérez Rubio: *"superando nuevamente las leyes de lógica externa del relato (de ahí la hilaridad producida por la imprevisibilidad de algunos gags), Lewis consigue algunos brillantes momentos de humor un tanto surreal que vuelven a remitir nuevamente a los grandes cómicos del slapstick mudo, y ciertamente, a la vis demoledora de algunas películas de los hermanos Marx"*.

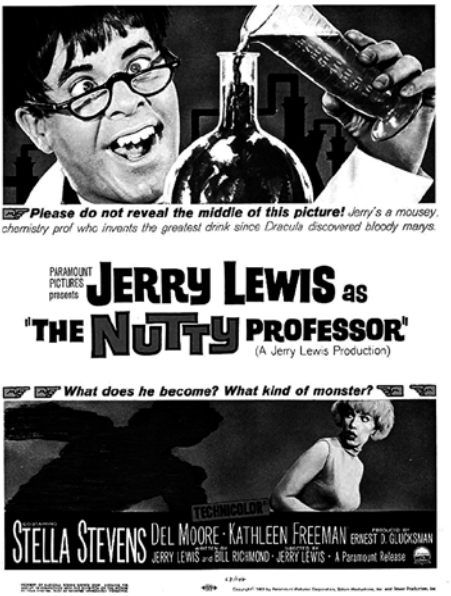
De acuerdo con ese matiz surrealista que suele definir y acompañar a la comedia en el cine de Jerry, destacan en **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD**, las secuencias con las marionetas. No son momentos cómicos, pero participan del surrealismo al que nos referimos. En el filme, aparecen dos situaciones donde *Morty* dialoga con unas marionetas. Estos fragmentos de las marionetas representan momentos poéticos, que sirven para detener la acción, y que acercan el cine de Lewis al realismo mágico de Jean Cocteau

1. El tema musical que suena se titula "Blues in Hoss' flat", una composición de Count Basie y Frank Foster interpretada por Count Basie y su orquesta, perteneciente a su disco de 1957, "Chairman of the board". (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017).

o Federico Fellini. Son escenas de una gran belleza conceptual y emotiva, apoyadas en una hermosa música. En ellas, el personaje de Lewis se revela tierno y sentimental, y pocas veces en su cine, se ha podido percibir más claramente, y con mayor sutileza y ternura, la infancia latente en sus protagonistas. (…)

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

**Viernes 19 • 21 h.**
***Sala Máxima del Espacio V Centenario***
***(Antigua Facultad de Medicina***
***en Av. de Madrid)***
***Entrada libre hasta completar aforo***




**EL PROFESOR CHIFLADO**
(1963) • EE.UU. • 107 min.

**Título Orig.** The nutty professor. **Director.** Jerry Lewis. **Guión.** Jerry Lewis y Bill Richmond. **Fotografía.** W. Wallace Kelley (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.** Stanley Johnson. **Música.** Walter Scharf. **Canciones.** "Stella by starlight", música de Victor Young / "That old black magic", música de Harold Arlen & letra de John Mercer / "We've got a world that swings", música de Les Brown & letra de Lil Mattis / "I'm in the mood of love", música de Jimmy McHugh & letra de Dorothy Fields / "Love is a lonely thing", música de Harry Warren / "Leap frog", música de Les Brown. **Productor.** Ernest D. Glucksman y Arthur P. Schmidt. **Producción.** Jerry Lewis Productions para Paramount. **Intérpretes**. Jerry Lewis (*Julius Kelp / Buddy Love*), Stella Stevens (*Stella Purdy*), Del Moore (*Mortimer Warfield*), Kathleen Freeman (*Millie Lemmon*), Med Flory (*Warzewski*), Howard Morris (*Elmer Kelp*), Elvia Allman (*Edwina Kelp*), Milton Frome (*dr. Sheppard*), Les Brown. **Versión original en inglés con subtítulos en español**.

*Película nº 4 de la filmografía de Jerry Lewis (de 21 como director)*
*Película nº 33 de la filmografía de Jerry Lewis (de 74 como actor)*

*Música de sala:*
**La canción "That old black magic"** (1942)
**interpretada por diferentes artistas.**

*"(…)* [En la escuela de formación profesional] *Escogí el departamento de mantenimiento y reparación eléctricos. Teníamos una asignatura en que nos enseñaban cálculo logarítmico con una regla graduada (…) Un día le dije al profesor:*

*—Yo nunca necesitaré las matemáticas. Cuando salga de aquí, me dedicaré al mundo del espectáculo.*

*—Tú eres el que escoge —fue su único comentario.*

*Unos años más tarde, yo estaba en mi despacho montando la película* ***EL PROFESOR CHIFLADO****; había media docena de personas a mi alrededor mientras yo manipulaba la regla de cálculo, midiendo la extensión de algunos números de la película: "aquí necesito ciento ochenta centímetros… ciento veinte centímetros allí…". Cuando de repente entró mi profesor de la escuela de formación profesional de Irvington. Se quedó callado al final de la estancia, con los brazos cruzados y una sonrisa de oreja a oreja; cuando la gente de mi equipo se fue, lo primero que me dijo fue:*

*—Sigue adelante. Y dime que para este trabajo no hacen falta las matemáticas.*

*Es divertido pensar en ello (…): a los dieciséis años, como la mayoría de los muchachos, estaba pasando una fase en que creía saber más que los profesores." (…)*

*"(…) Yo tenía toda la película en la cabeza, pero en cuanto al profesor en sí mismo, Julius Kelp, me costó mucho meterme en el personaje. Sobre todo porque no lograba dar con su voz. A principios de 1962, yendo en tren de Los Ángeles a Nueva York, mientras estaba sentado en el vagón restaurante (…) apareció un hombrecillo con unas gafas tan gruesas que sus ojos parecían los de una rana. Aclarándose la voz, dijo:*

*—¿Es usted el tipo ese del mundo del espectáculo?*

*—Sí —le dije—, soy yo. ¿Y quién es usted?*

*—Haggendosh, Fumace Pipeline and Storm Window Company, Cleveland.*

*Este…ah…ejem…¿Hace usted con frecuencia este viaje para sus actuaciones, espectáculos y demás?*

*—Sí, viajo de aquí para allá.*

*—Oh, estupendo. Ah, este…¿Desayunará aquí por la mañana? Ejem…este… Mi tarjeta, caballero. Haggendosh, eso es.*

*Estuve tomado unas copas con él durante dos horas y en ningún momento le quité los ojos de encima. Luego me dirigí a mi compartimento y me enfrenté inmediatamente al espejo:*

*¿Cómo está usted? Yo…ah…ejem…ejem… Me parece que usted es… Ah… estupendo.*

*Sí, eso es, en realidad. Bueno…*

*¡Ya lo tenía!*

*Muchas personas creyeron que el reverso maligno del profesor Kelp —el personaje destestable Buddy Love— era un ataque vengativo contra Dean. Eso no es cierto. No, Buddy Love era una mezcla de todos los individuos imbéciles, burdos, desagradables, odiosos y groseros que se descubren inmediatamente en un grupo de gente. Se les nota a la perfección. Es el tipo insensible que da con la puerta en las narices a los críos en la noche de*

*Halloween. Es el individuo miserable que piensa que las Navidades son un embuste, el tipo que dispara al Presidente, el simpático muchacho de la casa de al lado que viola a una mujer en la calle. Es todas esas cosas. Pero no es Dean. Es Buddy Love, que se considera importantísimo a sí mismo y que detesta a todos los demás seres humanos. Hice de él una fuerza destructiva, profundamente despreciable como contrapeso del profesor amable. La creación de éste me hizo sudar, especialmente al plantearme las imágenes de Love que salían de mí y se plasmaban en las páginas del guión. Era algo horroroso. Durante el rodaje me sentí todavía peor. Fui dejando para el final las escenas de Buddy Love, retrasándolas, pues odiaba ver cómo el personaje iba tomando vida en la pantalla. Recuerdo el rodaje de la escena en que Buddy está agazapado en un rincón, ante el río, como un animal aterrorizado; sentí una soledad indescriptible incluso me olvidé de la cámara y del equipo de rodaje hasta que finalmente dije "corten".*

***EL PROFESOR CHIFLADO*** *fue para mí el punto de partida en todos los departamentos: guión, dirección y actuación. Una película de Jerry Lewis: sin el personaje familiar. Esto planteó serios problemas en los de dirección. No podía responder a las exigencias de los tipos que habían financiado la película, y toda la responsabilidad de la elaboración de la misma quedó en mis manos. Estaban preocupados. Pensaban que gran parte del público (esto es, los niños) no la entenderían.*

*—Les puede meter el miedo en el cuerpo —me dijo un ejecutivo de los estudios mientras nos dirigíamos a la sala de proyecciones.*

*¿Ha oído usted hablar de Blancanieves? —le pregunté—. ¿Recuerda la persecución por el bosque después de que el leñador le salva la vida? Bien, pues a Walt Disney no le planteó ningún problema."*

**Texto (extractos):**

*Jerry Lewis*, **Jerry Lewis en persona: memorias**, Torres de Papel, 2013.

*That old black magic has me in its spell*
*That old black magic that you weave so well*
*Those icy fingers up and down my spine*
*The same old witchcraft when your eyes meet mine*

*The same old tingle that I feel inside*
*And then that elevator starts its ride*
*And down and down I go, round and round I go*
*Like a leaf that's caught in the tide*

*I should stay away but what can I do?*
*I hear your name and I'm aflame*
*Aflame with such a burning desire*
*That only your kiss can put out the fire*

*'Cause you are the lover I have waited for*
*The mate that fate had me created for*
*And every time your lips meet mine*

*Darling, down and down I go, round and round I go*
*In a spin, loving the spin that I'm in*
*Under that old black magic called love*

(**That old black magic** *de Harold Arlen & John Mercer)*

(…) No es raro que, viendo un film cómico, nos sorprendamos añorando los tiempos de Mack Sennett, cuando la duración no superaba los veintidós minutos. Sucede también con muchos films de Jerry Lewis, probablemente memorables por algunos gags, por su angustiada mímica, por el glamour de las imágenes, pero en su conjunto son demasiado inconexos y repetitivos para resistir una segunda visión. Tan grande es su puesto en la historia del cine cómico americano, por cómo ha encarnado frustraciones y regresiones de los teenagers (o del teenager que hay dentro de nosotros), como incompleto resulta cada uno de sus films. Así, cuando se debe elegir un sólo título para expresar toda la admiración que sentimos por él, surge espontáneamente **EL PROFESOR CHIFLADO**, su film más estructurado, en el que la historia no es un simple pretexto para las metamorfosis de lo cómico.

La nueva versión del mito de *Jekyll*, donde el acomplejado profesor de química se transforma, gracias a un compuesto inventado por él, en un crooner rebosante de fascinación, parecía el tema ideal para Lewis: el eterno *Ceniciento*, el inadaptado por excelen-

cia que se toma la revancha y se transforma en un superintegrado príncipe azul.

El desarrollo no está del todo a la altura de las premisas, *Buddy Love*, es decir, *mister Hyde*, no es tan ni mostruosamente sexy como desgraciado era *Jekyll-Kelp*. Todo lo que Lewis llega a imaginar es un chuleta cargado de brillantina que realiza todos los previsibles sueños prohibidos del científico: humillar al rector y conquistar a la muchacha más bella del colegio (la cual, por otra parte, ya estaba bien dispuesta a dejarse enternecer por *Kelp*).

Como era habitual en Lewis, uno de los puntos de fuerza es el muestrario de hallazgos en estilo pop. Los títulos de crédito, donde predominan los alambiques coloreadísimos; la metamorfosis de horror del protagonista con las grandes manchas de barniz en el suelo; el gag de cartoon de *Kelp* empotrado en una estantería por un energúmeno estudiante; el sueño con los ojos abiertos, de musical, cuando imagina a la estudiante en una alternancia de vestidos maliciosos; el freudiano flashback que lo muestra de pequeño mientras la madre aterroriza al padre. Pero las cosas más pop son las muecas del propio Jerry Lewis, ese cuarentón de aire infantil que no deja de señalar su miedo a crecer. Difícil olvidarlo cuando, durante la fiesta, se aísla de los otros profesores y se pone a bailar solo, mimando un swing con expresión absorta. Por lo demás, las personas normales, como el vanidoso rector, no son más normales que él; la diferencia es que ocultan mejor su inmadurez.

En las otras películas de Lewis hay más comicidad, más sociología, más inconsciente. **EL PROFESOR CHIFLADO** las representa bien a todas por cómo pone al día la alegoría moral de Stevenson llevándola a niveles de piano-bar, por lo que las ambiciones del científico se reducen a cambiar de look (hoy bastaría la cirugía plástica) y a obtener una voz más melodiosa. Como sátira de la "cultura del narcisismo" no tiene fecha de caducidad.

Ha influido sobre Paolo Villaggio (las relaciones entre *Fantozzi* y el jefe de la oficina), sobre Bertolucci (el gag de *Kelp* empotrado por el estudiante fue retomado en **Partner**) y, naturalmente, sobre Eddie Murphy, que hace unos años rodó un modesto remake. También ha influido, como todos los films de Jerry Lewis, sobre Jean-Luc Godard, maestro del pop brechtiano, quien declaró, en una de sus proverbiales 'bouta-

des' (que muchos tomábamos en serio): *"Jerry Lewis es el único que hace films valientes en Hollywood"*.

**Texto (extractos):**

*Oreste De Fornari,* "El profesor chiflado", en dossier "La comedia clásica americana", rev. Dirigido, abril 2003.

(…) Esta versión cómica —pero no paródica— de *doctor Jekyll* y *mister Hyde*, que introduce en la obra de Lewis el tema de la doble personalidad (que no tardará en convertirse en el tema dominante de sus películas), combina la abundancia de medios y el brío formal de **El terror de las chicas** con un guión muy sólido donde cada escena tiene asignada una función narrativa específica. El film es asombrosamente ambicioso: Lewis exorciza en él a su ex-pareja, Dean Martin, y, sustituyéndole por él mismo, crea un monstruo que resulta a la vez plausible y cómico, fiel al modelo y caricaturesco al mismo tiempo. El principio que consiste en mostrar efectos y reacciones separados de su causa encuentra su más pertinente aplicación en la escena en que un *mister Hyde* (con otras palabras, el irresistible *Buddy Love*) aún invisible para nosotros desencadena una serie de ambiguas reacciones. La complejidad de lo que Lewis intenta hacer en **EL PROFESOR CHIFLADO** quizá resulte, finalmente, excesiva. Las relaciones entra las dos personalidades, el deslizamiento de una a otra, la confusa evolución de los sentimientos del personaje de Stella Stevens (heroína de una exasperante cursilería, aunque ciertamente esa sea la tradición del film cómico) constituyen otras tantas fuentes de ambigüedad, de complicaciones que, una vez más, tienden a perjudicar al gag, a debilitar la fuerza cómica del conjunto. Desde este estricto y único punto de vista, una escena muy clásica como la de la entrevista de *Kelp* con el presidente de la universidad en su despacho está más lograda, en su simplicidad, que las escenas mucho más complejas que siguen. No se trata aquí de la acostumbrada tensión entre relato y gag; quizá por primera vez, parece como si Lewis no se contentara en esta ocasión con hacer reir. Así, esboza también una reflexión sobre las relaciones con su (sus) personaje(s) y con su arte. (…)

**Texto (extractos):**

*Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon*, **50 años de cine norteamericano** (edición de 1970), Akal, 1997.

Para su cuarto film, Lewis intenta una última astucia: utilizar el sistema de Hollywood para hacer un film que, bajo el tranquilizador aspecto del objeto de consumo standard, realiza de hecho una implacable crítica de la sociedad. Para disimular mejor

sus propósitos toma un tema de reconocido valor comercial: el *doctor Jekyll* y *mister Hyde*. Por medio de la comicidad aparenta desmentir el contenido filosófico y moral del relato de Stevenson, pero lo reencuentra por la sutileza de los matices y por el funcionamiento de la obra. **EL PROFESOR CHIFLADO** es el testigo de una nueva evolución de Jerry Lewis. Marca el abandono de la voluntad de poder del antiguo actor en favor de un humanismo todavía pesimista. Esta evolución coincide con la aparición de un nuevo personaje: *Julius Kelp*, que volveremos a encontrar en los films siguientes; será el personaje social y distraído cuya máscara protege a Lewis de las consecuencias de sus actos. Aquí es profesor de química.

El genérico nos muestra una sala de clase: plano de un profesor efectuando una experiencia, plano de los alumnos que siguen la experiencia con expresión helada. Esta experiencia nos hace asistir a la mezcolanza de colores chillones, parecidos a los que nos había revelado **El terror de las chicas**. Al final del genérico, una humareda se escapa de un tarro para invadir la pantalla. La cámara cambia de lugar y nos conduce a una sala de conferencias. Suena una explosión, que perturba las palabras que pronunciaba el *decano*.

Furioso, éste corre hacia la puerta y la recibe en pleno rostro. Cae al suelo. Lo que yace en el suelo es el símbolo viviente de la tradición y de la disciplina universitaria. El *decano* sabe que el responsable es el personaje de *Kelp*. Manda llamarlo. Volvemos entonces a la sala de clase. Los alumnos salen frotándose los ojos. *La señorita Lemmon*, secretaria del decano, descubre a *Kelp*, atrapado bajo una puerta: parece colocado en una tumba y que renace o, mejor, para los espectadores, nace. Como durante el pregenérico habíamos visto únicamente sus brazos, descubrimos su cara y constatamos que para este film Jerry Lewis lleva una careta-maquillaje. Ya no es, por tanto, el cómico a cara descubierta de antes. Su máscara de intelectual miope es una cómoda protección tras la cual Lewis puede entregarse a la destrucción de los llamados valores morales. Efectivamente, *Kelp* es responsable de sus errores, su distracción es simplemente una coartada llena de ironía. Químico, utiliza su ciencia para atacar los valores que execra. Víctima de la jerarquía universitaria y de sus estructuras, intenta luchar contra la esclavitud que le impone su estado social en el interior de las estructuras que le rodean, le bloquean y le impiden acceder a la liberación total para poder asumir su papel de hombre.

Como profesor es una especie de hombre-espectáculo que no existe más que por la mirada de sus alumnos. El genérico nos mostraba inmóviles e impasibles a éstos.

*Kelp* no puede transformar este orden pasivo más que creando un desorden físico. Sus errores provocan una reacción en sus alumnos, que abandonan la sala mientras se protegen los ojos. Que la fórmula química sea falsa es algo que importa poco: solamente cuenta la reacción obtenida. Si han sido alcanzados en la mirada se debe a que por este punto el cine alcanza a los espectadores y, lógicamente, el profesor, como artista, debería ser un hombre que permite a los que le contemplan atravesar una fase de vacilación para desembocar en la siguiente iniciativa: convertirse en una individualidad activa en lugar de seguir siendo una masa pasiva y consumidora. Aquí el error ha perturbado el confort moral del estudiante y la presencia de Lewis ha trastocado el orden jerárquico al alcanzar, físicamente siempre, al *decano*. Este último es el dueño de la universidad, el padre de los profesores y de los alumnos. Tiene todos los poderes y posee derechos sobre cada uno de los miembros de su establecimiento. De alguna forma se cree Dios Padre, lo que en la religión hebraica (la de Lewis) tiene un importante alcance psicoanalítico. En una familia judía, el padre es, a lo largo de su existencia, el dueño, después de Dios. A ello tenemos que añadir el aspecto militar del *decano Warfield* (traducción: campo de batalla), y de esta forma veremos cómo el personaje cristaliza a todos los jefes atacados antes por el autor (encargado de los botones, *Paramutual*, jefes de servicio, etc.). Pero aquí *Kelp*, apenas después de su nacimiento (ante nuestros ojos), debe pasar delante de este señor absoluto.

Constatamos entonces que *Kelp* es invencible frente al *decano*. Juega con los objetos, invierte las situaciones, destruye el sentido de las palabras; todo ello, con una inconsciencia aparente. El *decano* aulla: *"¡Kelp, es usted un peligro!"*, y nos enteramos de que el profesor ha estado a punto de hacer volar la universidad. Esto resulta lógico y sitúa a *Kelp* como sucesor positivo de *Morty*. *Kelp* no quiere apoderarse de la universidad (al contrario que *Morty* con Hollywood), quiere destruirla. Todo esto no se dice explícitamente, pero aparece como motivación inconsciente de su conducta. Para ser realmente subversivo, un creador cómico tiene que obrar con astucia. De esta forma, la actividad de *Kelp*, aunque profundamente crítica, no merece aparentemente más que unas represalias administrativas. En el curso de estas primeras secuencias hay una inverosímil cantidad de gags, sin que ello comprometa el sentido unitario del film. Todo lo contrario: alegres o tristes, los gags de **EL PROFESOR CHIFLADO** forman el relato, lo visualizan a todos los niveles. Representa un caso límite de la integración del gag en el interior de una obra cinematográfica. Sin embargo, tomados por separado, cada uno de ellos tiene existencia propia, profunda y crítica. Tomemos el ejemplo del reloj: *Kelp* tiene un reloj que toca "La marcha de los marines"[1] cuando lo abre. Ante el *decano*

1. La música de "La marcha de los marines" corresponde a la pieza "El duo de los gendarmes" perteneciente a la ópera "Genoveva de Brabante" (1859/1867) de Jacques Offenbach. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

abre el artefacto, que deja caer en un acuario. Primer nivel del gag: con esta música, *Kelp* turba al *decano*. Este se encoleriza y pierde el control de la situación. Segundo nivel: alusión a la comparación decano-ayudante. Tercer nivel: ataque a los marines, grupo militar cuya función es la salvaguardia del mundo occidental contra el peligro revolucionario (lo que no debe gustarle mucho al liberal Jerry Lewis). Cada gag posee un potencial político. Lewis es tanto un panfletario como un poeta.

La elección de la profesión de profesor para *Julius Kelp* desprende igualmente una crítica social. En la sociedad americana, en efecto, el papel de un intelectual es despreciable, y su salario, mediocre. Como su inteligencia le impulsa a tener una visión crítica de su país podría representar un peligro para éste; pero, minoritario frente a los trusts financieros, es realmente impotente para cambiar el mundo; además —y éste es el caso de *Kelp*—, es recuperado por una administración universitaria o científica. Por mucho que el artista o el universitario luchen contra la peligrosa ceguera en que se mantiene a millones de seres, ¡jamás pueden actuar realmente. Ser intelectual en los EE.UU. significa ser pesimista. Al menos así ocurría hasta la liberación de la poesía por la generación 'beat' y del cinematógrafo por la escuela de New York. Señalemos, sin embargo, que estos dos grupos contienen lo mejor y lo peor, pero más vale esto que no la apatía. Lewis, como Elia Kazan y Arthur Penn, pertenece al grupo de los que reaccionan para defender al hombre. Pero cuando *Kelp* dice a sus alumnos: *"En todos los tiempos el hombre ha sido curioso"*, no encuentra reacción alguna, exceptuando la de un alumno que le interrumpe para dirigirse a un entrenamiento. Este estudiante juega al fútbol americano y representa la clase de joven de la que América se siente orgullosa. El deportista es alto, fuerte y sano; es un puro producto de los Estados Unidos de América. En cuanto al deporte que practica, el fútbol

americano es, sin duda, el más violento, el más combativo de los deportes de equipo. Se parece un poco al rugby, pero desconoce el espíritu de comunidad y de franqueza de este último. El jugador de este deporte tiene que ser un gigante con armadura y combatir para ganar. Poco importan las piernas y brazos rotos, es un juego en el que gana el más poderoso. Técnicamente, el entrenamiento se parece al de los marines, a quienes Lewis alude en la escena de la entrevista con el *decano*.

De esta forma, el estudiante que interrumpe a *Kelp* resume todo lo que Lewis contesta en América. Rehusando acceder a su petición, *Kelp* inmediatamente es objeto de humillaciones y represalias físicas por parte de sus alumnos y, por ello, se encuentra empotrado entre dos estantes. Esto será el origen de una violenta reacción de *Kelp*. Se le suma la intervención de una estudiante, *Stella*, que le ayuda físicamente a salir de la incómoda situación en que le había colocado el deportista. La actitud de esta chica es maternal y, sin embargo, sus gestos y su mirada están cargados con un fluido erótico totalmente nuevo en la obra de Jerry Lewis. De todo ello se desprende una intensa desazón. Sintiéndose comprendida por su acto, *Stella* autoriza a *Kelp* a llamarla por su nombre de pila.

Después de estos incidentes, *Kelp* decide seguir cursos de educación física, a fin de conseguir una buena musculatura. ¿Le empuja una sed de venganza o una necesidad de seducir? Todavía no sabemos nada al respecto. Todo lo que podemos constatar es

que a *Kelp* le resulta imposible seguir este tratamiento. En tanto que intelectual puro, no puede perturbar un mundo que le es extraño y será víctima de sus iniciativas. Siembra un ligero desorden (los extensores, la bolera) cuyos efectos sufre él mismo (escena de las pesas), hasta tal punto que abandona su nueva disciplina. Al serle totalmente extraño el mundo del gimnasio, *Kelp* siente, sin embargo, el aspecto vano que puede haber en seguir este tratamiento, que solamente beneficia a los atletas ya formados por la naturaleza. Desarmado ante este lugar cerrado, constata que le es imposible sacarle provecho. Después de una discusión con un médico (su análogo, pero integrado de forma confortable en la sociedad), decide transformarse con las armas que conoce: las que ofrece la química. Así, nos vuelve a ser idéntico al principio de la segunda parte.

Lo nuevo es el hecho de que el espectador se proyecte en el antihéroe que es el profesor *Kelp*. Comparte su sueño, pero no cree ser alguien distinto de quien es. El cine americano había acostumbrado al público a proyectarse en personajes del aspecto de John Wayne o Robert Mitchum. Una de las morales del espectáculo hace que un gran personaje pueda tener los sentimientos de cualquiera. La posibilidad de identificarse con un gran personaje, que nos eleva a su nivel, constituye uno de los resortes dramáticos más poderosos del espectáculo. Lo que aquí hace Lewis recuerda más bien a Alfred Hitchcock, que hace que un actor tenga un oficio que todo el mundo puede tener y atraviese accidentalmente aventuras extraordinarias. La desmitificación es completa; *Kelp*-

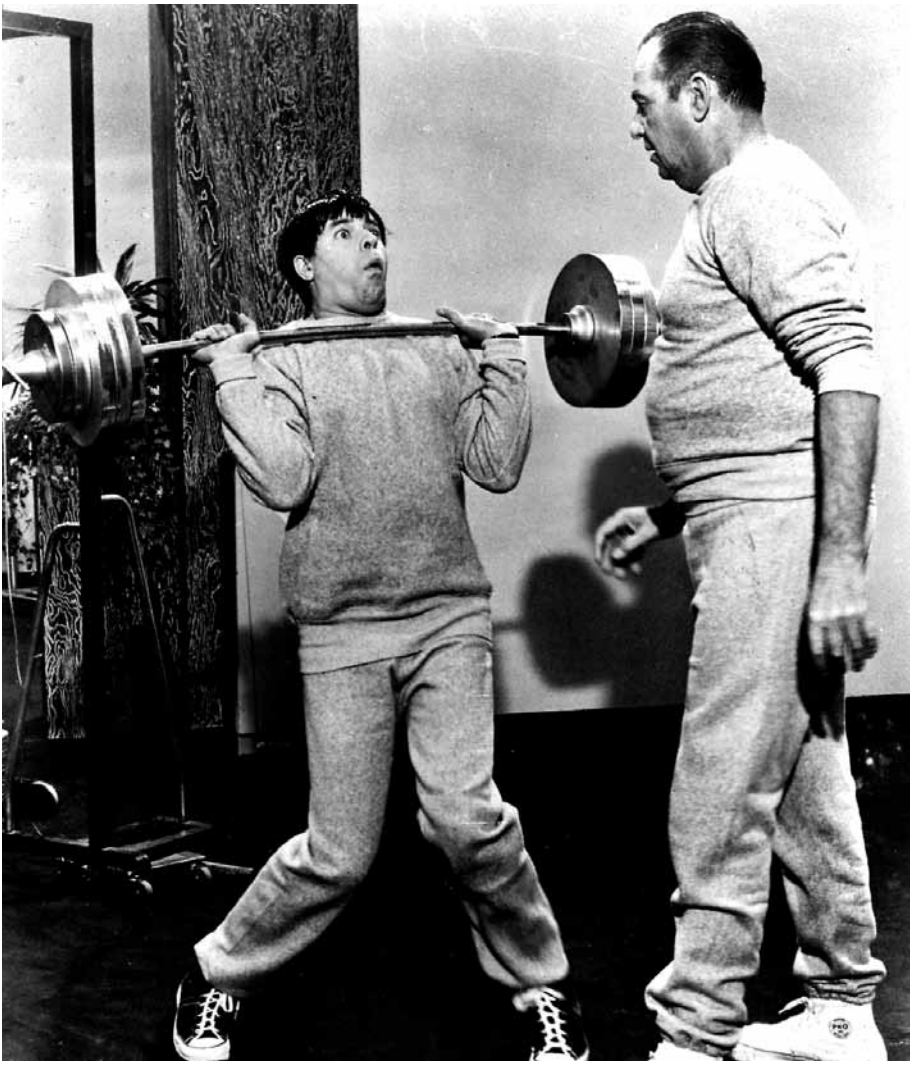
Lewis puede crear un nuevo mito: quedará libre para destruirlo o para protegerlo. Al estar precisados todos los datos de su film Lewis dejará que las cosas se reúnan y que los dobles se encuentren en un curioso paso de danza. La segunda parte nos muestra a *Kelp* en su laboratorio. Decide intentar la experiencia decisiva. Abre la puerta diciendo *"Esta noche"*, y la puerta golpea a *Stella*, a quien encontramos tendida en el suelo del pasillo; está un poco atontada. *Kelp* la ayuda a ponerse en pie. Inmediatamente ella le invita a ir por la noche a 'La caverna púrpura'. El profesor le recuerda que está rigurosamente prohibida a los estudiantes; *Stella* arguye que, sin embargo, es un lugar banal. La imagen siguiente nos muestra este lugar banal. *Stella* se mueve en él a su aire. Su vestido es muy distinto al de estudiante, y en este lugar, en el que la moral está totalmente ausente *Stella* tiene un aspecto muy presente. De alguna forma, se nos ofrece otra cara de ella. Por la noche, *Stella* es la teenagger despierta que, de día, recuerda a una estudiante estudiosa (como Natalie Wood en **Rebelde sin causa** de Nicholas Ray). Por la noche, por tanto, los seres se transforman. *Kelp* había anunciado su transformación para esta noche y *Stella* le había invitado a ver lo que ella era al llegar la noche. Al simple nivel del montaje, la escena precedente ilustra esto de forma clara. Kelp dice *"esta noche"* y provoca la caída de *Stella*, caída que puede calificarse de oferta por la posición de la estudiante (tendida, con las piernas abiertas); ésta le dice en seguida a *Kelp* que vaya *"esta noche"* a 'La caverna púrpura'. De esta manera, por dos veces, *Stella* es sinónimo de *"esta noche"*. Ella sume entonces la total responsabilidad de la transformación de *Kelp*, dado que da una causa a esta metamorfosis. El objetivo que da no es otra cosa que ella, ya ofrecida en su caída; pero necesitando las fuerzas de la Noche para mostrar su otra cara.

En el cabaret, ella afirma que *Kelp*, indudablemente, debe tener citas nocturnas con una hermosa morena. Esto nos lleva al plano de *Kelp* que entra en su laboratorio. Este plano nos es ofrecido por *Stella*, que, al tiempo que vemos sus dos caras, conducía al film hacia una nueva dirección. En este momento, para que *Kelp* pueda reunirse con *Stella*, le es precisa también una máscara (al igual que en **El Ceniciento**) y convertirse en el reverso de sí mismo.

Esta transformación no será tan mágica como en el film de Frank Tashlin. *Kelp* se desploma, rueda entre los cristales rotos y los distintos líquidos químicos. Su rostro se

cubre de pelos y le hace parecido a algún hombre de las nieves escapado de la imaginación de Arthur Conan Doyle. Monstruoso, intenta estrangularse y yace sobre el suelo sobre una serie de colores en desorden. Está encogido como un feto. La cámara le abandona con un movimiento de grúa. Para hacerse otro, por tanto, *Kelp* tiene que pasar por la evolución completa del hombre, desde el pithecantropus hasta el mono. En este momento ignoramos cómo será el doble de este profesor *Kelp*.

El plano siguiente acentúa el misterio: nos encontramos frente a un sastre que, de cara al público, declara que todo estará listo en fecha próxima. La cámara se mueve por la calle y oimos unos pasos. En la pantalla, unos rostros se vuelven hacia la sala en que estamos; estos rostros reflejan extrañeza o inquietud; miran en dirección a los espectadores, es decir, a nosotros, que miramos en la suya. Pero, a diferencia de nosotros, ellos ven lo que no podemos ver. Más allá del cine, de todos modos, son ellos los que se ven y, por esto mismo, nosotros quienes nos vemos. Al no mostrar todavía el aspecto del doble de *Kelp*, Lewis subraya que éste solamente puede existir por la mirada de *Stella* y que, en cualquier caso, el doble de *Kelp* es la encarnación de nuestro doble nocturno; sabremos que es la representación visual de nuestro instinto negativo. Espectadores de ficción o espectadores reales, deseamos ver a un *Kelp* transformado e idéntico a lo que la extrañeza de nuestros dobles nos permite imaginar. Asumimos con *Stella* la responsabilidad de lo que será el doble de *Kelp*. Jugando con el cine y utilizando un procedimiento que se encuentra ya en **Un espía en Hollywood** (escena de la botella de champagne), Lewis hace una crítica de su arte y agrede a los espectadores. Cuando se digne mostrarnos al monstruo (y ello ocurrirá en su entrada en 'La caverna púrpura') seremos sorprendidos.



Para que se nos muestre esta cara necesitaremos mucha paciencia y especialmente tendremos que esperar a que unifique la agitación desordenada que reinaba en la sala de fiestas. Contrariamente a *Kelp*, *Buddy*, su doble, rompe el desorden e impone el silencio, tanto que en una noche se apoderará del cabaret. Hará falta un grito de mujer para que la faz de *Buddy Love* nos sea mostrada. Este grito anuncia el nacimiento de un personaje que se parece físicamente mucho más a Lewis de lo que se le parecía *Kelp*. En este momento la máscara ha caído del todo y *Buddy Love* es Lewis a rostro descubierto. Tras apalear a un alumno de *Kelp* y pedir un brebaje que es el único en poder tragar,

*Kelp-Love*-Lewis se dirige hacia aquella que muestra aquí su auténtico rostro: *Stella*. *Buddy* no ve que ella y el encuentro de estas dos creaciones comunes (*Stella* esperaba a *Kelp*, pero se había maquillado como mujer) son solamente el resultado de las divagaciones de *Kelp*. Podría ocurrir que la brutalidad y la vulgaridad con las que *Love* se dirige a *Stella* tengan por causa la actitud maternal de ésta en la primera parte del film. *Kelp-Love* quiere romper este lazo para constituir uno nuevo totalmente distinto. Pero bailar con ella no es suficiente. Como hombre-espectáculo, al ser doble le es precisa una prueba final: imponer su talento a los espectadores, invirtiendo la situación. *Buddy* cantará y reunirá en orden a sus alumnos, que plácidamente, consumirán su canción. Sobre el podium, seduce a todo el mundo y se atreve a arrastrar fuera a *Stella*. Por medio de su doble, *Kelp* exterioriza su inconsciente y lo realiza. El público le admira: es hermoso, fuerte, lleno de talento y de audacia. En resumen se ha convertido en un superhombre, el supermacho americano; en una palabra, en el ídolo. Ya no será él quien quiera parecerse físicamente a sus alumnos, sino sus alumnos quienes querrán parecérsele. Más allá de la probable caricatura de Dean Martin, la elección del cantante de 'swing' se apoya en los mitos contemporáneos. En una novela de Richard Jessup, aparecida en la 'Serie Noir' ("Cantante de choque"), se nos describe un personaje de crooner muy parecido al retrato que Lewis nos ofrece de *Buddy Love*. En un país en el que las estructuras económicas obligan a consumir un disco de la misma forma en que se consume una marca de cerveza, la voluntad de poder encuentra en el mundo de la canción un terreno propicio para su expansión. Lewis apunta al sistema que permite todo esto. *Buddy Love* es la representación de lo que sueñan con ser los hombres y las mujeres intoxicados por los medios audiovisuales. El joven de este sistema sueña con

convertirse en *Buddy Love* y, si es posible, venerará a quien pueda hacerlo, hará de él una leyenda y pagará a su nuevo Dios con la compra de discos, revistas, insignias y carteles. Es la gran necesidad de droga del nuevo mundo; muchos la toman como pueden y en lo que pueden. A Lewis no le gusta ni la leyenda (él fue una de ellas) ni el sueño fácil (**Un espía en Hollywood**); de esta forma, a través de su creación desencadenará sus rayos críticos sobre la sociedad que filma. En el film siguiente (**Jerry Calamidad**) aparecerán nuevos ataques contra los trusts del espectáculo.

*Buddy Love* parece controlado en parte por *Kelp*; cuando el crooner puede poseer a *Stella*, fascinada, se ve obligado a abandonar su agresión física y huye. *Kelp* se asombra por haber creado tal ser. De hecho, no ha creado nada, ha revelado el instinto sexual que vivía en él y se espanta por ello. Para comprender esta cara del yo, apela al psicoanálisis: padre débil, madre abusiva... A Lewis le gusta colocar en el centro del film esta referencia. También él, a su manera, es un psicoanalista. Mostrándonos a *Buddy Lave*, y permitiéndonos ser él durante un momento, Lewis ha puesto en marcha nuestros instintos negativos. En cada film, Lewis hace un autoanálisis y, por ello mismo, nos permite hacer el nuestro. Pero, y esto es más grave, su doble revelado penetra en su vida profesional y *Kelp* habla como *Buddy*, *Buddy* como *Kelp*. No puede controlar a uno cuando es el otro. *Stella*, que tiene dos caras naturalmente, es capaz de controlarse. Esta es su fuerza y su debilidad. En este momento del film el público es simultáneamente *Kelp* y *Love*, aunque la confusión que reina entre ambos no es percibida como tal por el público: por esta razón Lewis filmará el único plano subjetivo del film, sin que ello perjudique su comprensión. Vemos a través de los ojos de *Kelp* a *Stella* llevando distintos vestidos: colegiala, mujer; es decir, atuendo diurno y nocturno. En un crescendo de desnudamiento, tendrá lugar una transformación que aboca al traje de baño, atuendo diurno o nocturno, como quiera interpretarse, y última etapa antes del ensueño erótico. A partir de estas escenas la cronología se mantiene, pero las elipsis se hacen numerosas. *Kelp* sufre las consecuencias de los actos de *Buddy Love* (escena de la resaca), pero continúa atacando las fuerzas que dificultan a *Kelp*. El *decano* es víctima consentida de *Buddy*. Este último transformará a *Warfield* haciéndose director de escena. Destruirá su aspecto digno y severo, para hacer de él un comediante intimidado. Convenciéndole de que es espíritu de luz y de fascinación, hace del *decano* un esclavo dócil y feliz. También *Warfield* posee dos caras. El teatro es quien revela la verdad de los seres y *Buddy*, lejos de ridiculizar al decano, nos lo hace simpático, en tanto que humano. Así, pues, cuando quiere, *Buddy* sabe derribar los valores de forma positiva. Señalemos, sin embargo, que sus actos son siempre interesados y que este interés se cristaliza en *Stella*.

La última parte de **EL PROFESOR CHIFLADO** no tiene ya nada auténticamente cómico. El film basculará poco a poco hacia la tragedia. *Kelp* es invitado a supervisar el baile de fin de año, pero *Buddy* tiene que darse en espectáculo en este mismo baile... *Kelp* entonces va a encontrarse con *Stella* ante un recipiente con ponche. Turbado,

sumerge su brazo en el alcohol y la manga de su smoking blanco se enrojece. Ambos están vestidos con trajes de gala, pero tienen el aspecto de su lado diurno, es decir, uno y otro están dispuestos a convertirse en su doble: *Stella*, cuando aparezca *Buddy*, y *Kelp*, convirtiéndose en *Buddy*. La manga cubierta de rojo anuncia una transformación próxima y señala que quizá *Stella* y *Buddy* han cometido lo irreparable. De todas formas, el profesor desea a *Stella*, baila con los gestos de su doble y sabe que tiene que convertirse en éste para poseer a *Stella*. Corre a su laboratorio y busca la fórmula para devenir su segundo yo. Pero la fórmula está destruida y, por ello, *Kelp* comete el error de hacer compartir el secreto a sus padres. Inmediatamente llega la escena importante en la que *Buddy Love* canta ante todos los miembros de su universidad. Durante el tiempo de una canción será el amo de esta sociedad que detesta y —aunque su canción sea una 'protest song': alusión a la guerra (¿Vietnam?) y a Cabo Cañaveral, pese al desprecio de que hace ostentación— disfrutará de su existencia en relación con el público, ya que *Buddy* no puede existir más que en tanto director, sea cual sea el lado de la barrera en que esté. Como el creador Jerry Lewis, su proyección solamente existe con la intrusión de un público. Le es imposible alcanzar la serenidad. Jerry Lewis es *Love* tanto como *Kelp* y su mirada le obliga a una permanente crispación. Es necesario, pues, que *Buddy Love* desaparezca para intentar salvar a *Kelp*. Pero el asesinato del doble tiene que efectuarse frente al público; es el único medio de evitar las explicaciones comprometedoras. Hay que jugar con las cartas sobre la mesa y ofrecerse a los espectadores. Por tanto, será sobre el podium donde *Love* volverá a ser *Kelp* para enunciar el mensaje de Jerry Lewis. Las dos caras del doble se encuentran como en las turbias aguas de un espejo, pero un escenario teatral, una pantalla de cine, ¿no son acaso un espejo

que a veces puede romperse al hacer estallar la verdad? Si se gana un respeto por la franqueza con que se abre a los demás, *Kelp* pierde todo lo que le presentaba como crítico y subversivo. Constata que lo que ha descubierto es importante: hay que aceptarse como se es, ya que hay que vivir toda la vida consigo mismo. Así, Lewis acepta ser un clown, pero en él existe otro —*Buddy*, o *Morty* o *Herbert*— y también hay que aceptarlo. Sin embargo, *Kelp* añade: *"Si no se puede simpatizar con uno mismo, ¿cómo es posible conseguir la simpatía de los demás?"*. De esta forma, mientras la máscara de *Kelp* se afianza sobre Lewis, la verdad viene a golpear al público (ficticio o real). La risa ha desaparecido totalmente. La transformación a contrapelo ya no es grotesca. La resignación forzada casi es serena. Sin embargo, *Kelp* ha perdido toda existencia real, ha emocionado y ha desazonado. En una escena teatral, la verdad hiere más que en un salón; los espectadores se han encontrado frente a unos dobles que son su doble, y en este caleidoscopio en el que cada uno es el otro, Lewis ha sabido turbar la conciencia de América. Entre bastidores, las cosas pueden cambiar. Allí *Stella* va a besar a *Kelp* y lo acepta tal y como es. Sería una victoria y un 'happy end' si un letrero no nos previniera de que *"no es éste el final"*.

La conclusión de **EL PROFESOR CHIFLADO** también es doble. Volvemos a la sala en la que *Kelp* da sus cursos; vemos un *Kelp* metamorfoseado. En el curso de la última transformación de *Buddy* en *Kelp* hemos visto por un momento la mezcla de ambas entidades; encontramos de nuevo esto mismo aquí, pero invertido. Los cabellos de *Kelp* son cortos, un aparato endereza sus dientes, da su curso con toda seguridad. Un inserto nos indica que ésta es la obra de *Stella*. El aspecto destrucción-contestación ha desaparecido. Es el objeto de *Stella*, su esclavo. Ni *Kelp* ni *Love*; solamente es el marido con que sueñan todas las chicas americanas. Recuperado por la universidad y la sociedad, Lewis-*Kelp*-*Love* es solamente una sombra de sí mismo. Por supuesto, queda la fórmula; esta fórmula que permite la metamorfosis tabú. De pronto, *los padres de Kelp* irrumpen en la sala de clase. Están acompañados por un *Warfield* transfigurado. Los padres están relajados; el padre ha hecho de la madre una esclava y vende la poción mágica a partir de la fórmula de *Kelp*. De esta forma la fórmula es recuperada también por la sociedad del dólar. Los estudiantes se atropellan para comprarla, mostrando con su ardor que la moral enunciada por *Kelp* en el momento de su transformación pública es rápidamente vencida por el dólar y la voluntad de poder. El artista y el moralista han perdido. Ya no queda nada de la experiencia de *Kelp*, ni siquiera *Stella*, ya que ella arrastra a su esposo fuera de este horrible lugar, habiéndose ocupado, sin embargo, de apoderarse de algunas botellas del brebaje mágico. Así, la pareja que se aleja, de espaldas a la pantalla, solo tiene de pareja la cifra dos. *Stella* lleva ahora vaqueros y las puertas de la sala de clase parecen cerradas para siempre. Las botellas de elixir muestran que la auténtica cara de *Stella* es la que tenía en 'La caverna púrpura' y que lo que le gustaba encontrar en *Buddy* no está presente, sin duda, en *Julius*. Más que nunca, Lewis es prisionero del mundo que le

rodea. *Stella*, mujer rubia (veremos cómo Lewis considera a la mujer morena en relación con la rubia), prefiere el mito y la sofisticación. Está completamente de acuerdo con el sistema en el que tiene que vivir y quiere arrastrar a Lewis a él, manteniéndose dueña de la situación. Gracias al frasco, puede poseer un marido y un amante sin engañar por esto a ninguno de los dos: es una cómoda solución de cara a la hipersexualización americana. Esta es la primera ocasión en que Lewis daba una compañera a uno de sus personajes. Este encuentro es un fracaso. Hollywood-Babel sigue siendo un ganador; es una jungla en la que el amor es ante todo narcisista. Egoísmo y dinero son sus dos ubres y la starlette corre tras el pecunio dispuesta a todos los compromisos. Esto le permite a la multitud embrutecerse con sueños.

*"El cine* —decía André Bazin— *nos muestra un mundo de acuerdo con nuestros deseos"*; pero hay deseos y deseos, hay un problema moral para el creador. Así, el monstruo de **El terror de las chicas** supo posar sobre sí mismo una mirada crítica. *Kelp* y *Love* son únicamente pretextos; lo esencial es encontrar lo que de digno hay en nosotros. Una vez hecho esto, podemos constatar los defectos del exterior. Lewis se dedicará a ello a partir de ahora; mostrará a personajes a la búsqueda de afecto y de amor, pero los demonios continuarán viniendo a ensuciar el maquillaje del clown Lewis.

El final definitivo de **EL PROFESOR CHIFLADO** nos muestra el saludo de los actores. Cuando aparece Lewis advertimos que tiene la apariencia de *Kelp* y el traje de *Buddy*. Tropieza y cae, arrancando la pantalla. Este gesto remite la creación a la nada. A la sed de absoluto responde el silencio.

**Texto (extractos):**
*Nöel Simsolo*, **Jerry Lewis**, Fundamentos, 1974.

(…) En junio de 1963 Jerry Lewis estrenaría **EL PROFESOR CHIFLADO**, que ha llegado a ser una de las películas cómicas más justamente famosas de la historia del cine (…). En una entrevista publicada por la revista francesa "Cahiers du Cinéma" en el año 1966, Jerry Lewis indicaba cuándo le había surgido la idea inicial: *"Pues la verdad es que escribí la trama de la película, la sinopsis, hace más de diez años"*. Desde luego, a raíz de estas palabras, podemos pensar que la gestación pudo estar condicionada por múltiples factores, pero que en ningún momento fue producto del azar. El cineata hacía tiempo que anhelaba rodar una obra cómica sobre la base de *Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde*, entre otras razones por el propio interés del actor en la temática de la doble personalidad y en la confrontación de los conceptos del bien y del mal, como así mismo, por las oportunidades fílmicas que la historia ofrecía en el campo de la comedia (…).

(…) El personaje de *Kelp* es presentado (…) como un ser torpe y problemático, al final dirá a *Stella*: *"Tengo un imán para los accidentes"*. Su entrada en pantalla, al descubrirse una puerta tras la que yacía enterrado emergiendo como si fuese un vampiro, es un hallazgo visual (posiblemente se trata de uno de los planos más recordados del filme), y supone un más que evidente homenaje al género de terror. Esta relación entre comedia y horror se logra a través de la subversión de la realidad: [Tomás Fernández Valentí] *"Lewis lleva al límite, para mi gusto, uno de los rasgos que más me interesan de la comedia y que la ponen en estrecha relación con el cine fantástico: la subversión de la realidad. Si bien en el caso del cine de terror y ciencia ficción, esa subversión o alteración de la realidad o del concepto de lo real es por medio de su violentación por la vía de lo inquietante o lo aterrador, en la comedia esa violentación se produce por la vía de la comicidad"*.

La visita de *Kelp* al despacho de *Warfield* es uno de los momentos más emblemáticos. Durante un tiempo bastante prolongado, *Julius* y el *decano* permanecen en un tenso mutismo, que será roto por *Warfield*. El silencio tiene aquí una doble funcionalidad: por una parte, expresiva, ya que sirve para transmitir al espectador la tensión y la incomodidad que existe entre los dos personajes, y por otra, refuerza el efecto cómico que la propia situación produce. Jerry Lewis es un cineasta que (…) utiliza el silencio en su cine como elemento expresivo (y el sonido en toda su extensión) y esta escena de **EL PROFESOR CHIFLADO** es una de las diáfanas en este sentido.

Esta situación también tiene otros elementos de interés, como el uso del decorado que el cineasta realiza: al entrar al despacho y sentarse en el sillón, *Kelp* se hunde, lo cual no sólo actúa como chiste, sino que contribuirá también a remarcar la superioridad del *decano*, ya que el profesor queda situado, visualmente hablando, muy por debajo de éste. No olvidemos que en esta escena, *Warfield* humilla a *Kelp* al reprocharle su peligrosidad para los alumnos. La idea de humillación y de superioridad está enfatizada por la distinta posición de ambos personajes dentro del plano. Este momento será complementado por otro posterior en el que *Kelp*, transformado en *Buddy Love*, acude al despacho de *Warfield* a requerimiento de éste para valorar su actuación en la fiesta

de graduación. Esta situación, que supone un reverso de la que comentamos, muestra la venganza del protagonista sobre el *decano*, que pasa aquí de sujeto dominante a sujeto humillado, de verdugo a víctima, cuando *Buddy* se burla de sus aspiraciones teatrales y lo ridiculiza. (…)

(…) La siguiente secuencia es fundamental para la película. Tras su reprimenda en el despacho del *decano*, vemos a *Julius* dando una de sus clases. Un fornido alumno interrumpe su disertación y le pide permiso para acudir a su entrenamiento. El docente lo deniega, y el pupilo encara al profesor, lo intimida, y lo encajona dentro de un armario. Ante la pasividad de los asistentes, éste da por concluida la clase. Sin embargo, *Stella* se acerca a ofrecer su ayuda. Aunque él y la alumna ya deben conocerse entre sí, para nosotros, espectadores, se nos muestra la primera conversación entre los dos personajes, y se nos transmite asimismo la turbación (y atracción) que *Kelp* siente por *Stella*. De ahí la profunda significación expresiva que contiene el plano con el que es vista y presentada: de forma ladeada, encuadre justificado por el punto de vista subjetivo del profesor dentro de la estantería, pero que sin duda también sugiere una cierta extrañeza y fascinación por la chica (…).

(…) Las secuencias posteriores nos muestran a *Kelp* en el gimnasio, intentando modular su físico. Ello permite al cineasta introducir diferentes gags cómicos, algunos de los cuales están sumamente influenciados por el cine de animación, como es habitual en Lewis por influencia de Tashlin: al sostener unas voluminosas pesas, *Julius* sufre el alargamiento desproporcionado de sus brazos. El deporte es en la obra lewisiana una actividad física que está identificada con el éxito social y personal. (…) Para *Kelp*, torpe y patoso, la inadaptación corporal en el deporte se convierte en una metáfora de su inadaptación social, que lo sitúa como un fracasado dentro del esquema del éxito en la sociedad norteamericana (…).

(…) La entrada de *Buddy Love* en el 'Purple Pit' nos será mostrada por el cineasta a través de los ojos de *Stella* y reforzada por el silencio que se impone en el local ante su presencia (de nuevo, en Lewis, la ausencia de sonido usada como medio expresivo). Sólo cuando ella vea a *Buddy*, y solamente entonces, se nos permitirá contemplar al personaje. Sin duda, se trata de una muestra de puridad y pulcritud narrativa, ya que el nuevo personaje sólo tiene sentido respecto a la chica a la que intenta seducir. *Buddy*

*Love* sólo adquiere sentido a través de los ojos de *Stella* y por tanto, sólo cuando ella lo vea, Lewis mostrará al personaje. La relación entre ambos está intensificada a través del color. *Buddy* viste con un traje azul y una camisa púrpura, y ella lleva asímismo un vestido azul y, cuando bailen juntos en la pista, podremos comprobar que el color de sus uñas es del mismo tono que la camisa de él. Este vínculo del color y los personajes los interrelaciona (…).

(…) La escena del baile en la pista es una de las más interesantes del filme. La forma en que coge la mano de *Stella* será una pista que justificará las sospechas paulatinas de ella respecto a la personalidad de él. En la escena final de la graduación (…) el profesor sostendrá la mano de su alumna de la misma forma (…). Estamos ante el principio de la causalidad, ningún elemento debe ser gratuito (…). Junto al detalle de la mano (…), el baile supone todo un alarde de dirección por parte de Lewis. *Stella* y *Buddy* se mueven mientras la cámara gira a su alrededor. Todos los elementos visuales están en perfecta sintonía, tanto los protagonistas como el decorado y los otros personajes que aparecen junto a ellos en la pista. El movimiento levemente circular es tan suave y preciso, que crea una simbiosis perfecta entre decorado, cámara y actores, de tal forma, que el espectador llega a cuestionarse qué es lo que realmente se está moviendo ante sus ojos, si los intérpretes, si la cámara, si el set o todo al mismo tiempo. El travelling es tan sutil y está tan medido que no entorpece el seguimiento del diálogo entre los protagonistas, que es lo que realmente interesa al público. Se trata además de una toma de casi dos minutos de duración que se inicia con el baile y que termina cuando finaliza la música en la pista, donde Lewis suprime el montaje plano-contraplano por la posición de los actores frente a la cámara. Esto es, el movimiento de la cámara y el cambio de posición de los personajes determinan la continuidad narrativa. Asimismo, el cineasta exhibe su virtuosismo interpretativo, fumando mientras habla, manteniendo el pitillo en la boca durante unos segundos, al más puro estilo de Humphrey Bogart o John Wayne, actores que hicieron de la difícil tarea de hablar mientras fuman todo un arte interpretativo.

Tras salir de la pista de baile, *Buddy* sigue su proceso de cortejo ante *Stella*, se sienta al piano y canta "That old black magic"[2]. *Buddy* es un hombre apuesto, que además reúne uno de los atributos que en los años sesenta se solían identificar con el varón atractivo para las mujeres, nos referimos a que fuese buen cantante. Aunque mucho

<?> "That old black magic", una de las canciones más populares en Estados Unidos durante la década de los años cuarenta hasta la década de los años sesenta, y hoy considerada todo un clásico, es una canción compuesta por Harold Arlen y Johnny Mercer y editada por primera vez el 15 de julio de 1942 a través de la compañía RCA Victor. En su primera edición, la canción fue grabada por Glenn Miller y su orquesta. La primera aparición de la canción en el cine fue dentro de la película de Paramount Pictures, *Star spangled rhythm* (**Fantasía de estrellas**) de 1942, dirigida colectivamente por George Marshall y otros directores. La canción "That old black magic" fue cantada en el filme por Johnny Johnston e incluía un baile de acompañamiento realizado por Vera Zorina.

se ha hablado del personaje de *Buddy* como trasunto de Dean Martin, la figura del crooner también nos remite a Frank Sinatra (…).

(…) En Europa, **EL PROFESOR CHIFLADO** fue el filme que asentó el prestigio de Lewis como autor. La revista "Cahiers du Cinéma" en su palmarés del año 1963 (…) otorgaba en una doble lista de votación entre las mejores películas de ese año, el puesto séptimo (críticos) y el tercer puesto (lectores), a **EL PROFESOR CHIFLADO**. Jean-Luc Godard la eligió entre sus diez films favoritos (…).

(…) Para Joaquín Vallet nos encontramos sin duda ante la masterpiece de su filmografía: *"Quizá,* ***EL PROFESOR CHIFLADO*** *sea su obra maestra. En ella, en mayor o menor grado, están expuestos todos los temas que conforman la filmografía lewisiana, desde el mencionado desdoblamiento, la neurosis, las obsesiones sexuales, la crítica a los núcleos familiares (especialmente, al matriarcado) o el juego de apariencias expuesto desde una vertiente menos experimental que otras de sus propuestas y, quizá por ello mismo, más directa y vitriólica a la hora de hacer llegar su mensaje."*

(…) Actualmente, **EL PROFESOR CHIFLADO** está reconocida como una obra maestra de la Historia del cine, incluso entre la crítica norteamericana. En el año 2004, el largometraje fue seleccionado por la Biblioteca del Congreso e incluido dentro de la National Film Library para su preservación histórica. Poco después, el American Film Institute lo mencionó en su lista de las cien mejores comedias del cine norteamericano (…).

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

Gourm
PA
&
Tuttle
T

**Martes 23 • 21 h.**
***Sala Máxima del Espacio V Centenario***
***(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)***
***Entrada libre hasta completar aforo***

**LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES**
(1963) • EE.UU. • 90 min.

**Título Orig.** Who's minding the store?. **Director.** Frank Tashlin. **Argumento.** Harry Tugend**. Guión.** Frank Tashlin & Harry Tugend. **Fotografía.** W. Wallace Kelley (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.** John Woodcock. **Música.** Joseph J. Lilley & "The typewriter" de Leroy Anderson. **Productor.** Paul Jones y Arthur P. Schmidt. **Producción.** Jerry Lewis Productions/York Pictures Corporation para Paramount. **Intérpretes**. Jerry Lewis (*Norman Phiffier*), Jill St.John (*Barbara Tuttle*), Ray Walston (*sr. Quimby*), John McGiver (*John Tuttle*), Agnes Moorehead (*Phoebe Tuttle*), Francesca Bellini (*Shirley Lott*), Nancy Culp (*Emily Rothgraber*), Kathleen Freeman (*señorita Glucksman*), Peggy Mondo (*luchadora*), Fritz Feld (*Irving el gourmet*). **Versión original en inglés con subtítulos en español**.

*Película nº 23 de la filmografía de Frank Tashlin (de 28 como director —no animación—)*
*Película nº 35 de la filmografía de Jerry Lewis (de 74 como actor)*

*Música de sala:*
**"The music of Leroy Anderson"** (1938-1962)
**Leroy Anderson & His Orchestra**
**Tokyo Kosei Wind Orchestra**

(…) Suponiendo que pudiera hablarse de un 'método Tashlin' para la confección de comedias, **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** supondría una demostración fehaciente del talento de Frank Tashlin como maestro del género y como pionero de un

estilo posteriormente retomado y, en algunos aspectos, mejorado por su discípulo más aventajado, Jerry Lewis.

Precisamente este film significaría su penúltima colaboración con Lewis (...) y que concluiría al año siguiente con **Caso clínico en la clínica**, coincidiendo además con la que, a mi entender, es la etapa más fértil del propio Lewis como cineasta: la que abarca desde **El terror de las chicas** hasta **¿Dónde está el frente?** (1970).

**LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** es, en cierto sentido, una nueva versión corregida y mejorada de **El Ceniciento** en la que Lewis ya era mostrado como un pobre infeliz, torpe pero voluntarioso, honrado aunque corto de entendederas, que era arteramente manipulado por personajes de posición social acomodada, su propia familia en el caso de **El Ceniciento**, y aquí por la *sra. Tuttle* (Agnes Moorehead), adinerada dueña de unos grandes almacenes donde el personaje encarnado por Lewis, *Norman Phiffier*, está empleado. Pero, al contrario que en **El Ceniciento**, en **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** la animadversión de la *sra. Tuttle* contra el protagonista está justificada porque este último es nada menos que el novio de su hija *Bárbara* (Jill St. John), algo que la irrita sobremanera dado que *Phiffier* le parece, además de un perfecto imbécil, un oportunista (sin saber que, en realidad, *Phiffier* ignora que su adorada *Bárbara* es la rica heredera de la fortuna familiar de los *Tuttle*: ella se lo ha ocultado porque ha encontrado en *Phiffier* a alguien que la ama por sí misma y no por su dinero).

Ni que decir tiene que semejante planteamiento, caricaturesco y disparatado a más no poder, no pretende ser en ningún momento una crítica social, sino sobre todo el soporte para una acerada sátira burlesca sobre la que *Tashlin* construye otra de sus desenfrenadas comedias visuales basadas en una deliberada búsqueda de la abstracción, la misma que acabaría siendo marca de fábrica de los mejores trabajos de Lewis como director. Desde la primera secuencia en la que, mientras se suceden los títulos de crédito, dos atildados caballeros con bombín recorren una interminable sucesión de pasillos hasta llegar al lujoso despacho de la *sra. Tuttle* para darle el resultado de su investigación como detectives, hasta las escenas inmediatamente posteriores en que la *sra. Tuttle* ve el resultado de dichas pesquisas (una impagable filmación con cámara oculta en la que observa, en todo su horror, a *Phiffier* convertido en el gesticulante payaso que pretende casarse con su hija), **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** convierte el absurdo en su principal razón de ser.

A partir del momento en que, con la complicidad de su ayudante, el *sr. Quimby* (Ray Walston), la *sra. Tuttle* contrata a *Phiffier* en sus grandes almacenes con la perspectiva de hacerle fracasar y que, de este modo, *Bárbara* le abandone cuando le vea hacer el ridículo una y otra vez, la película se convierte en un regocijante festival tashliniano, fotografiado en vivos colores por W. Wallace Kelley (operador que también trabajaría a las órdenes de Lewis), lleno de memorables set pieces de pequeño y gran formato, la mayoría de ellas construidas a modo de sketchs aislado del resto del conjunto, en lo que

puede verse un claro anticipo del desprecio por la progresión narrativa convencional de la cual también haría gala Lewis en sus propias comedias. Destacar, entre las de pequeño formato, esa ya mítica escena-número de Lewis en la que, mientras espera ser atendido por el *sr. Quimby*, *Phiffier* escribe con una imaginaria máquina de escribir al ritmo de una jocosa partitura musical. Y entre las de gran formato, secuencias tan antológicas como los esfuerzos de *Phiffier* por pintar la punta del mástil de una bandera colgado a muchos pisos de altura (en lo que parece un guiño al Harold Lloyd de **El hombre mosca**); la demostración que *Phiffier* le hace al *sr. Tuttle* (John McGiver) sobre cómo debe golpear una pelota de golf, y que concluye con un desternillante vuelo de dicha pelota por el interior y los alrededores de los grandes almacenes, provocando una memorable cadena de destrucción (secuencia que probablemente sirvió de inspiración a Jeunet y Caro en **La ciudad de los niños perdidos**: recuérdense los efectos devastadores provocados por una lágrima de la niña); o la venta de un aspirador que, una vez fuera de control, acaba convirtiéndose en un verdadero huracán, en la línea de otras no menos memorables "rebeliones de las máquinas" tan características del cine de Tashlin.

**Texto (extractos):**

*Tomás Fernández Valentí,* "Lío en los grandes almacenes",
en dossier "La comedia clásica americana" (2), rev. Dirigido, mayo 2003

(…) [En **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES**] la imagen del matriarcado será mostrada aún más nítidamente (…) cuando *Norman* contemple los retratos de las esposas de los señores *Tuttle* (…) *"¿Ésta es su jefa, ¡jefe?"*, pregunta *Norman* señalando el retrato de la *señora Tuttle*, a lo que el marido responde resignado: *"Es la dueña del dinero, hijo, y el amo del dinero es siempre el que manda"*. *Norman* comenta que se casará con una mujer pobre: *"Yo pienso que el hombre es el que debe ganar el dinero para ser el verdadero rey del hogar"*, una frase que hoy sería considerada machista y que refleja el perfil ideológico de la sociedad norteamericana de los años sesenta.

Frente al carácter arisco y extremadamente marcial de la matriarca, el *señor Tuttle* se nos muestra como un hombre amable y comprensivo con su hija, tanto en su vida familiar como en su vida profesional. La *señora Tuttle* ha hablado con su empleado *Quimby* para ejecutar su plan: contratar a *Norman* en los almacenes para que fracase y sea despedido y así su hija comprenderá que es un hombre inadecuado para ella. En la sociedad estadounidense, asentada sobre el éxito, ser un fracasado es el mayor pecado posible.

La chica trabaja como ascensorista en los almacenes de la familia y es allí donde mantendrá sus ocasionales encuentros con *Norman*. La escena romántica entre *Bárbara* y *Norman* en la que ambos se acarician la mano disimuladamente nos recuerda sin duda a **El apartamento** (*The apartment*, Billy Wilder, 1960). El ascensor se convierte así en ocasional punto de encuentro entre *Norman* y *Bárbara* y entre ella y su padre. En el ascensor el *señor Tuttle* habla con su hija y le pregunta por su relación. Ella le informa que *Phiffier* es un chico honrado al que no le importaría su dinero y que él mismo lo gana honradamente. El patriarca replica: *"como dice tu madre, es uno mismo el que ha de elegir entre ser rico u honrado"*. Esta frase no es la única referencia que se realiza a

la cuestión moral de los personajes, hasta tal punto se configura como un elemento relevante el comportamiento ético de los mismos, que este filme, como es habitual en el cine tashliniano, puede considerarse una obra moral. Así, por ejmplo, cuando el *señor Quimby* dice que ha llegado a su puesto *"siendo honrado"*, su secretaria la *señorita Lott*, tose y sonríe, lo cual pone en cuestión la forma en la que éste lo ha alcanzado. En un momento posterior de la película el propio *Quimby* afirmará: *"la sinceridad arruinaría al mundo"*. (…)

(…) La vinculación del poder y del ejercicio del mismo como una cuestión ética también aparece claramente reflejada en el cine de Tashlin. En **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** las humillaciones a las que *Quimby* someterá a *Norman* para hacerlo fracasar son similares a las humillaciones a la que la *madrastra* y sus *hijos* sometían a *Fella* en **El Ceniciento**. En el cine tashliniano, el poder es un ejercicio de sometimiento social, ya sea en el ámbito laboral como en este filme o en el ámbito familiar como en **El Ceniciento** o incluso en el ámbito sanitario como ocurre en **Caso clínico en la clínica** (…).

(…) Entre las humillaciones a las que *Quimby* someterá a *Norman* sobresale la escena en la que le encarga pintar la bola del mástil que (…) nos recuerda a las famosas imágenes de Harold Lloyd al final de **El hombre mosca** (*Safety last!*, 1923). Recordemos asimismo que en la obra de Lloyd, éste era igualmente un empleado de unos grandes almacenes. La película de Tashlin, contiene, junto a éste, otros momentos que nos remiten al clásico mudo de 1923 como, por ejemplo, el momento de las rebajas, que tanto en este filme como en el de Lewis terminará con ambos personajes sometidos a los desmanes de unas incontenidas consumidoras. En la película de 1963 esta secuencia además sirve para remarcar el voraz consumismo materialista de la sociedad

americana (...) **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** es una comedia donde Tashlin, como es habitual en su cine, utiliza muchos referentes de comedia slapstick. La escena de la pelota de golf es una situación típicamente "destrozatodo" y además prefigura también la secuencia final de la película, con la devastación provocada por la aspiradora. La pelota parece cobrar vida propia. El policía, que continuamente cae al suelo cuando este objeto le golpea la cabeza o al que le caerá la estantería de zapatos encima, recuerda a los *Keystone Cops* de Mack Sennett.

La escena con la famosa cazadora *Emily Rothgraber* (Nancy Culp), nueva imagen de la mujer brusca y desgradable en el cine de Tashlin, terminará con *Norman* disparando la escopeta y saliendo despedido violentamente, una imagen que sin duda nos remite al cine de animación. *Norman* cae en la canoa que, con el impulso, atraviesa el decorado. Nuevamente, los objetos en el cine tashliniano parecen cobrar vida propia, además de concluir la secuencia como un típico momento slapstick (...) con la canoa derribando unos rulos que caerán estrepitosamente al suelo. Dentro de la tradición de la comedia muda norteamericana, aparece también la comedia física que sin duda es uno de los más importantes referentes en este filme. Y nos referimos no solamente a las escenas comentadas, sino también a otros momentos como la secuencia de la prueba del zapato a la voluminosa luchadora que es un ejemplo perfecto de esta comedia física mencionada.

**LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** mantiene algunos de los elementos característicos y más reconocibles de la obra de Tashlin y por extensión del cine lewisiano. Como es habitual en el director (y también en Jerry), encontramos referencias a Francia, aquí a través del *gourmet*, que besa a *Norman* antes de empezar a trabajar (...) o de *François*, nombre del chófer que acompaña a la señora que va a descambiar la aspiradora al final de la película. La importancia de la televisión también está muy presente en este largometraje, como es propio del universo tashliniano, en este caso, a

través de una imagen paradigmática, posiblemente la más icónica y significativa respecto a la propia televisión, literalmente, aplastando al individuo (…). Las referencias al mundo televisivo son constantes en el filme, así por ejemplo, al inicio, mientras ejerce como cuidador de perros, *Norman* ve un programa y en éste aparece una escena de una serie sobre médicos, donde el propio Jerry aparece interpretando al doctor *Ben*, probablemente una autoreferencia a la serie de la ABC sobre médicos **Ben Casey** y en la que Lewis posteriormente dirigiría un episodio. Esta aparición de Lewis interpretando un personaje televisivo supone asimismo una referencia metalingüística y un nuevo ejemplo de la afición del actor a multiplicar sus apariciones encarnando a distintos personajes, aunque sean meramente episódicos, dentro de su cine.

Otros elementos narrativos y expresivos que aparecen en **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** y que resultan caracerísticos de su director son la influencia de la publicidad en la sociedad norteamericana a través de la secuencia en la que Lewis es utilizado como hombre anuncio y la relevancia visual de los espejos en la puesta en escena (…).

(…) Algunas de las secuencias (…), se configuran para mostrarnos las características propias del personaje lewisiano, y favorecen, por tanto, la configuración del típico universo expresivo del cómico, hasta tal punto, que forman un cuerpo orgánico unitario con la propia obra del actor y, aisladas, podrían perfectamente integrarse en sus propias películas como director (…) En este sentido (…) uno de los momentos más recorda-

dos, la máquina de escribir (…), con música de Leroy Anderson, representa una escena donde el intérprete introduce su capacidad mímica y donde recrea su relación con la música, algo habitual en su cine, tanto con Tashlin (**El Ceniciento**) como en el suyo propio (**Un espía en Hollywood**), presentando secuencias de pantomima musical.

La escena en la que *Bárbara* desviste a *Norman* en la cama nos lo muestra como si fuera un bebé, de nuevo el personaje lewisiano visto como un niño, donde la mujer ve en él no solo un hombre al que amar sino además a un crío al que proteger. La personalidad infantil o los retazos de este personaje niño también aparecen en otros segmentos como cuando el *gourmet* fuerza a *Norman* a comer las hormigas fritas tratándolo como si fuera un bebé al que hay que meter la comida sin que rechiste. Esta situación de forzar a hacer algo que no se desea, esta manera de doblegar la voluntad del individuo, que Lewis muestra en su cine con situaciones donde sus personajes son conminados a tragar sin admitir explicaciones o donde directamente vemos como se les tapa la boca, de forma literal, sin que puedan expresarse libremente, no son sino una forma visual de transmitir la idea de la represión y la dominación del hombre sobre el hombre, más allá de la lectura infantil y freudiana que puedan tener. (…)

(…) Es indudable que la simbiosis creativa entre el actor [Lewis] y el director [Tashlin] era tan intensa cuando se rueda **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES**, que no puede esconderse que el filme mantiene indudables elementos propios de uno y otro (…). En este sentido, Robert Benayoun identificaba con ntidez los elementos tashlinianos y lewisianos de la película: "*Es totalmente tashliniano, por supuesto el uso de máquinas terribles y averiadas como el dispositivo para jugar al golf (que explota), como cualquier aspiradora que literalmente se traga todo (…), el archivo IBM, los accesorios del diluvio (latas, paquetes de zapatos, bolas, globos, etc) o la prisa de los compradores durante las ventas (pesadilla antimatriarcal postkeatoniana). Totalmente lewisiano es el personaje de Norman Phiffier, ex recogedor de palos de golf, reparador de televisores (como en* ***¡Qué me importa el dinero!****) y actualmente cuidador de animales (…)*".

Para el estudioso de Frank Tashlin, Ethan de Seife, (…) podemos encontrar signos característicos de Lewis como la estructura modular y otros definitorios del director, como su tendencia a la sátira y a la crítica al consumismo: "*El uso más extendido y eficaz de la sátira en cualquier película de Tashlin de la década de 1960 está en* ***LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES****. En su estructura modular, se asemeja a las películas que Lewis dirigió, mientras que sus continuos ataques contra el consumismo son un sello de Tashlin. Aquí, el dispositivo que permite la estructura modular es el mismo que permite la sátira. La película se sitúa casi en su totalidad dentro de unos grandes almacenes por departamentos, y cada uno de esos departamentos son utilizados por Tashlin (…) como otra oportunidad para satirizar el consumismo en Estados Unidos*".

(…) **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** es una obra divertida, sumamente creativa e iconoclasta, que, a pesar de su envolutura aparentemente convencional, como

habitualmente suele ocurrir en el cine tashliniano, revierte, en ocasiones, los esquemas típicos del universo clásico en los que se suele encuadrar. Como ejemplo, baste recordar el curioso final de la película, donde la chica (y su familia) es la que recupera al chico y no a la inversa, toda una vuelta de tuerca al esquema tradicional del chico conoce chica. (…)

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

**Viernes 26 • 21 h.**
***Sala Máxima del Espacio V Centenario***
***(Antigua Facultad de Medicina***
***en Av. de Madrid)***
***Entrada libre hasta completar aforo***

## CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA

(1964) • EE.UU. • 90 min.

**Título Orig.** The disorderly orderly. **Director.** Frank Tashlin. **Argumento.** Norm Liebmann & Ed Haas. **Guión.** Frank Tashlin. **Fotografía.** W. Wallace Kelley (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.** John Woodcock & Russel Wiles. **Música.** Joseph J. Lilley. **Canción**. "The disorderly orderly" de Earl Shuman y Leon Carr, canta Sammy Davis Jr. **Productor.** Jerry Lewis, Paul Jones y Arthur P. Schmidt. **Producción.** Jerry Lewis Productions/York Pictures Corporation para Paramount. **Intérpretes**. Jerry Lewis (*Jerome Littlefield*), Glenda Farrell (*Jean Howard*), Susan Oliver (*Susan Andrews*), Karen Sharpe (*Julie Blair*), Kathleen Freeman (*Maggie Higgins*), Everett Sloane (*sr. Tuffington*), Del Moore (*dr. Davenport*), Alice Pearce (*sra. Fuzzibee*), Jack Leonard (*Jack el Gordo*), Barbara Nichols (*señorita Marlowe*), Muriel Landers (*Millicent*), Frank Scannell (*sr. Mealy*). versión original en inglés con subtítulos en español.

*Película nº 24 de la filmografía de Frank Tashlin (de 28 como director —no animación—)*
*Película nº 37 de la filmografía de Jerry Lewis (de 74 como actor)*

*Música de sala:*
**"Our shining hour"** (1965)
**Sammy Davis Jr. y Count Basie & His Orchestra**

(...) ¿Farsa o cine cómico? ¿Screwball o grotesque? El cine de Frank Tashlin desestimó siempre las reglas no escritas de la comedia clásica hollywoodiense en beneficio de un universo propio. Un universo construido alrededor de situaciones absurdas, poblado por seres caricaturescos próximos al dibujo animado, el cual puede considerarse divertido, hilarante, pero falto de un rostro amable. No en vano Jean-Luc Godard, quizás uno de los más atinados críticos que ha tenido Frank Tas-

hlin, escribió: *"La felicidad no es alegre, decía Max Ophüls, tal vez porque la alegría es contraria a la felicidad, sugiere Tashlin"*. Así pues, algunos de sus films resultan desoladores, crueles, desagradables, provistos de un humor atroz, donde, según Godard, *"la riqueza de su inventiva agrava cada segundo la pobreza de las situaciones, ante las que el espectador tiene el mal gusto de reírse con una risa forzada y, afectado por la vergüenza, ríe de nuevo mecánicamente, atrapado en un despiadado engranaje de estupideces, estallando finalmente en carcajadas porque, maldita sea la gracia que tiene todo. En suma, el colmo de la tontería, pero una cumbre a la misma altura de 'Bouvard et Pecuchet'"*.

Resulta muy clarificador que la comedia tashlinesca alcance su apogeo con la irrupción de Jerry Lewis como protagonista absoluto de la misma. Libre, por fin, del contrapeso romántico y racional que Dean Martin, su socio "Cara Blanca", ejercía en títulos como **Loco por Anita**, Lewis, el payaso "Augusto" por antonomasia de la comedia americana, gracias a su humor visual, su implicación en situaciones delirantes y una acción física enérgica, otorgó una dimensión tremendamente surreal al cine de Tashlin quien, también por fin, encontró en Lewis a su personaje. De sus seis colaboraciones juntos, probablemente sea **CASO CLÍNICO EN LA CLINICA** la más disparatada, corrosiva y desternillante de todas —a pesar de la dura competencia presentada por

**Lío en los grandes almacenes**—, compendio de todas las virtudes de un cine que, actualmente, ostenta una solidez creativa y un afán de experimentación equiparables al Jean Marie Straub más radical.

**CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** es un film absolutamente anárquico, sin estructura narrativa aparente, ¡alonado por distintas situaciones complementarias, incidentes y gags que se van acumulando uno tras otro hasta construir, más o menos, un cierto núcleo argumental. En definitiva, **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** no cuenta nada, pero dice muchas cosas con meridiana claridad. Arremete contra la figura del héroe americano, quien no es héroe porque lleve a cabo gestas arriesgadas, sino porque domina su miedo. El prólogo del film, que muestra a Jerry Lewis en distintas caracterizaciones heroicas —el soldado, el aventurero, el científico... nos conduce hasta un héroe cotidiano, el torpe enfermero *Jerome Littlefield* (Lewis, of course), incapaz de concluir sus estudios de medicina porque sufre físicamente las dolencias de sus pacientes. Empero, una vez presentado el personaje, situado en el sofisticado ambiente de una clínica de lujo para ricas damas otoñales y vanidosas starlettes cinematográficas, el punto de mira de Tashlin se dirige hacia esos enfermos imaginarios tan típicos de la burguesía y el show business estadounidense. Aunque pronto observaremos que, en realidad, la intención del cineasta no es hilvanar discurso alguno. Coherente con el espíritu anárquico que preside el film, el mensaje de **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** —si es que tiene alguno— es hacer apología del cinismo como ejercicio de salud mental para sobrevivir en un mundo de locos. Tashlin fustiga sin reparos a una sociedad repleta de fobias y desequilibrios, llena de seres egoístas y mezquinos donde, paradójicamente, el único individuo realmente humano es *Jerome*,

el payaso "Augusto" rechazado por todos a causa de su identificación patológica con el dolor ajeno.

La rendida pleitesía de Frank Tashlin hacia su extravagante (anti)héroe, la acumulación de episodios estrafalarios netamente surreales —el paciente escayolado de pies a cabeza que rueda por una pendiente hasta estrellarse contra un árbol y, hecha añicos la escayola, descubrimos que ésta no oculta nada en su interior...—, a veces ácidos —cf. la curvilínea vampiresa que bebe champán con pajita…—, pero casi siempre crueles —resulta impagable la secuencia en que la charlatana *sra. Fuzzibee* (Alice Pearce) enumera con alegre crueldad sus múltiples dolencias e intervenciones quirúrgicas…, para horror del pobre *Jerome*, quien despliega el mayor catálogo de tortuosas muecas que pueda uno imaginarse para expresar su padecimiento—, así como la clara negativa del realizador a seguir cualquier clase de unidad narrativa clásica, convierten **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** en un film revolucionario, aunque no en un sentido estrictamente político. Aquí, la ética no está reñida con la verdad, y para que el público se replantee sus ideas y conceptos sobre el mundo, primero debe cambiar su manera de percibirlo. Éste fue, sin duda, el mayor triunfo de Frank Tashlin, un grande entre los grandes.

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro,* "Caso clínico en la clínica",
en dossier "La comedia clásica americana" (2), rev. Dirigido, mayo 2003

*"Bueno, por lo que a mí respecta, rinde homenaje a Sennett. Quería hacer una película [de homenaje a Sennett] mucho antes de que Truffaut hiciera ese homenaje a Hitchcock, pero no pude conseguir que el estudio lo hiciera. Yo quería tener un busto de Mack Sennett, con una luz en él, y yo quería estar abajo (…) delante de él. Quería abrir la película de esa manera. (…)"*

**Frank Tashlin**

**CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** comienza con un prólogo, anterior al logotipo Paramount, donde una voz en off nos explica cómo a lo largo de la Historia han existido diferentes hombres que han querido mostrar su valor. En ese momento vemos a Jerry Lewis en el decorado de una batalla y caracterizado como soldado napoleónico. Al acercarse el enemigo sale corriendo, mientras exclama *"¡Mamaaaaaá!"*, al igual que hacía *Herbert* al final de **El terror de las chicas**, claro signo de regresión freudiana a la infancia. (…) Como es habitual en Tashlin, la película se inicia con un prólogo precréditos como ya ocurría en **El Ceniciento** e introduce una voice over como ele-

mento metalingüístico que descubre ante el espectador la propia naturaleza del relato cinematográfico. (...)

(...) *"Sí, la gente a la que quiero no me quiere de la misma manera a mí"*. El personaje de Lewis dice esta frase cuando la gerente *Julie Blair* le cuenta que su padre, que era un gran doctor, lo era porque amaba a la gente. La afirmación define perfectamente a *Jerome*, la esencia lewisiana está ahí, en la falta de amor, de cariño, en esa demanda de afecto que su personaje reclama continuamente, y que le hace tener rasgos infantiles, pero que, al mismo tiempo, identifica perfectamente las carencias de la sociedad en la que éste actúa, una colectividad llena de individuos a los que les cuesta expresarse con sinceridad emocional y a los que les cuesta ofrecer amor franco. De ahí que en el cine lewisiano el protagonista sea un ser traumatizado e infantilizado, inadaptado. Pero si damos la vuelta a esa premisa y entendemos como manifiesta *Jerome* en esta película que su personaje es simplemente alguien que da amor de una forma que los demás no son capaces de emular, entonces entenderemos que el cine de Jerry nos habla no solamente de un ser inadaptado y herido psicológicamente sino más bien de una sociedad egoísta, inmadura y sin empatía. (...)

(…) El *sr. Tuffington* (…) es el típico déspota, empresario explotador, un personaje sin sentimientos al que solo le interesa el dinero y el ánimo de lucro. A él se opone la gerente, la *doctora Jean Howard*. Su encuentro en la junta directiva, donde ambos se contraponen, es sintomático al respecto y una de las escenas más importantes, por lo significativa que resulta. En esa reunión, el *sr. Tuffington* dice cosas como: *"Sólo hay que hacer el mayor beneficio posible sin que nadie se entere"* o *"Ya conoce nuestra política. ¡No hay dinero, no hay cama!"*. Cabe resaltar la composición plástica que el director utiliza para la puesta en escena: la *doctora Howard*, que se opone a las pretensiones de *Tuffington*, va vestida con un traje de color diferente al de éste y al del resto de la junta directiva, los cuales no sólo visten igual, traje negro, corbata negra y camisa blanca, sino que además fuman, mientras que ella, con traje naranja, no fuma. En los encuadres de la mesa de juntas, se realza el alejamiento visual de *Jean*, situada al fondo del plano, en una posición espacial que la individualiza respecto al grupo, como si permaneciese aislada del mismo. El director establece una distinción cromática, espacial y actitudinal del personaje dentro del encuadre para remarcar su diferenciación y su distinto criterio ideológico. Es sin duda una de las secuencias mejor filmadas por Tashlin en **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA**. (…)

(…) Como consecuencia de la decisión de *Tuffington* de expulsar a los pacientes que no puedan pagar su internamiento, *Jerome* se ofrece a pagar las facturas de *Susan* (…) El protagonista se sacrifica por la chica y conseguirá el dinero para que pueda seguir ingresada, asumiendo múltiples trabajos. Este planteamiento argumental nos remite a **Luces de la ciudad** (*City lights*, 1931) donde el vagabundo de Chaplin se sacrificaba igualmente por la florista ciega para ayudarla económicamente (…).

(…) Con este filme de Tashlin, el personaje del idiota ha madurado definitivamente, de ahí que la siguiente película de Lewis, **Las joyas de la familia**, ya presente a un adulto, *Willard*, totalmente normalizado. Es normal también que **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** sea la última película de Tashlin con Lewis, ya que en ella se ha enterrado definitivamente al idiota. (…)

**CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** es posiblemente una de las mejores comedias de Frank Tashlin desde el punto de vista cómico. El filme reúne toda una serie de brillantes escenas, un conjunto de gags afortunados, que condensan, impecablemente, el ideario y el estilo de la comedia tashliana y de la influencia de la misma en la configuración de la propia comedia lewisiana. Dentro del amplio catálogo de recursos humorísticos que el cineasta despliega en este filme, podemos destacar los siguientes: los gags surrealistas, los gags inspirados en el cine de animación, los gags típicos de comedia muda slapstick, los gags sustentados en el uso del sonido y la palabra o aquellos gags en los que 'Tish' juega con la propia mecánica del cine, interactuando con el espectador.

Debemos indicar que, habitualmente, en el cine de Tashlin, los gags se entremezclan entre sí (...)

Los gags surrealistas son aquellos que el cineasta construye a través de situaciones extravagantes, que desafían la lógica y que generalmente se inspiran en ideas irracionales, oníricas o subsconscientes. Esa clase de situaciones suelen destruir la previsibilidad del espectador. Parafraseando a Hitchcock, son chistes que van, en cierta forma, contra la verosimilitud del relato cinematográfico y que se justifican por las propias reglas del género cómico, que los hacen admisibles y comprensibles para el espectador. Entre los gags surrealistas podemos mencionar el del televisor (...) Esta secuencia muestra dos iconos reiterados en el cine de Tashlin: la mujer rubia, caprichosa y voluptuosa, que nos recuerda al perfil de Jayne Mansfield, y la televisión como icono de la cultura popular norteamericana. (...) Un ejemplo de gag específicamente surrealista lo representa, al inicio del filme, el momento en el que *Jerome* se arrastra por el suelo inmovilizado con una camisa de fuerza, y vemos como un caracol lo adelanta (...).

Uno de los elementos cómicos que mejor efecto producen en **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** y que resultan habituales en el cine de su director, resultan ser el uso de los gags basados en el sonido y/o la palabra. En este sentido, destacan varias escenas de la película. Por ejemplo, el gag de "Agua mineral pura", un gag

que juega con el significado literal de las palabras y que sirve para introducir otro elemento profundamente importante en el cine de Tashlin, como es el uso de los carteles, algo que también heredará el propio Lewis en su cine como director. El gag se apoya en el uso creativo del sonido. Cuando *Jerome* toma el agua mineral, el cineasta introduce el ruido de unas piedras que (...) parecen estar cayendo dentro de su estómago (...).

La siguiente secuencia es otro gag que juega con el sonido y con un cartel como en el anterior: ABSOLUTE QUIET (Silencio absoluto), reza un letrero y los personajes se encuentran, y hablan entre ellos, pero no se escucha lo que dicen, como ocurría en el cine mudo. El cineasta nos ofrece la conversación entre *Jerome* y la *doctora Jean* a través de subtítulos. Este chiste mudo, que además conjuga el aspecto de gag inspirado en la manipulación del sonido y en los carteles, es un gag que tiene mucho de Lewis y también de Tashlin. Posiblemente, éste sea uno de los gags donde mejor se aprecia la interacción entre Jerry (que ya tenía su propio estilo como cineasta) y Tashlin, ya que el aspecto absurdo y surrealista del gag es muy característico del director, pero elementos como el interés por el hecho del chiste mudo lo acercan también a Lewis (...). Tashlin repite en un momento posterior el gag del cartel ABSOLUTE QUIET, pero en este caso sorprende al espectador rompiendo la previsibilidad del mismo: a pesar de lo ocurrido en la escena anterior, donde la ausencia del sonido era total, ahora *Jerome* muerde una manzana y el mordisco suena a gran volumen y de forma atroz (...).

Como ya hemos comentado previamente, la integración de distintos elementos o formas de comedia en el cine de Tashlin es fundamental. Dentro de ello, el slapstick y el cine de animación son dos formas cómicas que forman parte de la estructura fundamental del cine tashliano. Un ejemplo perfecto de esa integración cómica resulta por ejemplo la escena del *señor Bryant*, el enfermo escayolado que se rompe por completo al estrellarse contra un árbol, una escena que mezcla el más puro slapstick, el cine de animación y una resolución totalmente surrealista.

Dentro de la comedia slapstick, caracterizada, ya sabemos, por elementos narrativos y visuales como las persecuciones, la fisicidad, los tortazos y tartazos o su gran inventiva plástica, **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** contiene muchos momentos que se encuadran sin duda en este tipo de comedia. Tal vez el más destacado y evidente sea la escena de la persecución final con las ambulancias (...), que Tashlin imaginó como un homenaje a las clásicas persecuciones creadas por Mack Sennett (...).

(...) La interacción entre el cine de animación e imagen real en las películas de Frank Tashlin, tan habitual, encuentra su mejor expresión (...) en el momento en el que *Jerome*, tras burlarse de las formas despóticas del *señor Tuffington*, da un chasquido con sus dedos y produce una llama ficticia animada. Otro elemen-

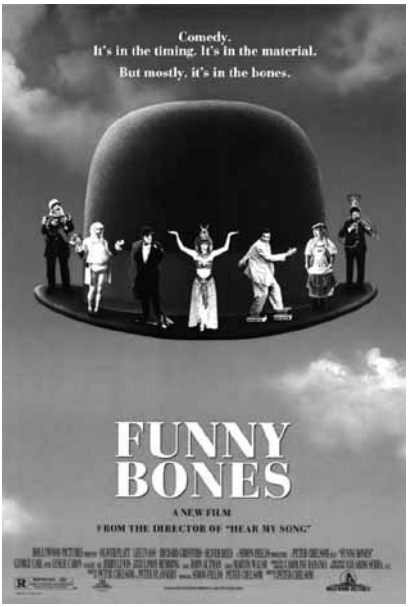
to cómico recurrente en la comedia del cineasta, que también está muy presente (...), son aquellos gags en los que Tashlin juega con la propia mecánica del cine, interactuando con el espectador. En este sentido, encontramos en el filme las características miradas a cámara de los personajes, dirigiéndose al propio espectador, rompiendo la cuarta pared, e interactuando con la narrativa, descubriendo la naturaleza intrínseca del relato cinematográfico como artificio. Esta interacción con el espectador es característica no sólo del propio género cómico (recordemos las miradas de Oliver Hardy a cámara cada vez que Stan Laurel metía la pata) sino de las vanguardias europeas (Nouvelle Vague, Free Cinema) que en los años sesenta, cuando Tashlin y Lewis rodaban sus películas, estaban transformando la narrativa cinematográfica. Jean-Luc Godard, por ejemplo, en sus películas, utilizaba asiduamente el recurso de que sus personajes hablasen directamente al espectador en no pocas ocasiones, en filmes como **Pierrot el loco** (*Pierrot le Fou*, 1965), entre muchos otros. Una de las escenas cómicas donde 'Tish' mejor utiliza este recurso es la escena en la que *Jerome* intenta limpiar los dientes a unos de los pacientes, el *señor Mealy*. Cuando el protagonista se da cuenta de su error, ya que el *señor Mealy* usa dentadura postiza, y, por lo tanto, está limpiando con el cepillo la boca desdentada del paciente, *Jerome*-Lewis habla directamente al público *("¿Lo sabíais? Él no")* y

rompe la cuarta pared, propiciando que la hilaridad de la situación se incremente exponencialmente permitiendo al público participar de la comicidad y del absurdo del momento. Se trata de un recurso cercano a la subjetividad, y que permite descubrir, como ya hemos dicho, el artificio del relato cinematográfico, aunque, al mismo

tiempo, lo vincula fuertemente con la experiencia visual y emotiva del espectador, que, en cierta forma, se siente partícipe de la escena, al ser interpelado directamente por el propio protagonista. (…)

**Texto (extractos):**
*Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**,
ediciones Carena, 2017

**Martes 30 • 21 h.**
***Sala Máxima del Espacio V Centenario***
***(Antigua Facultad de Medicina***
***en Av. de Madrid)***
***Entrada libre hasta completar aforo***




**LOS COMEDIANTES**
(1995) • Gran Bretaña - EE.UU. • 128 min.

**Título Orig.** Funny Bones. **Director.** Peter Chelsom. **Guión.** Peter Chelsom & Peter Flannery. **Fotografía.** Eduardo Serra (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.** Martin Walsh. **Música.** John Altman. **Canción**. "La Mer" de Charles Trenet**. Coreografía.** Christina Avery. **Productor.** Peter Chelsom, Simon Fields y Laurie Borg. **Producción.** Hollywood Pictures para Buena Vista International. **Intérpretes**. Oliver Platt (*Tommy Fawkes*), Jerry Lewis (*Georges Fawkes*), Lee Evans (*Jack Parker*), Leslie Caron (*Katie Parker*), Richard Griffiths (*Jim Minty*), Oliver Reed (*Dolly Hopkins*), Ian McNeice (*Stanley Sharkey*), George Carl (*Thomas Parker*), Freddie Davis (*Bruno Parker*), Ruta Lee (*Laura Fawkes*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**

*Película nº 3 de la filmografía de Peter Chelsom (de 11 como director)*
*Película nº 66 de la filmografía de Jerry Lewis (de 74 como actor)*

*Música de sala:*
**"Ses plus belle chansons"**
**Charles Trenet**

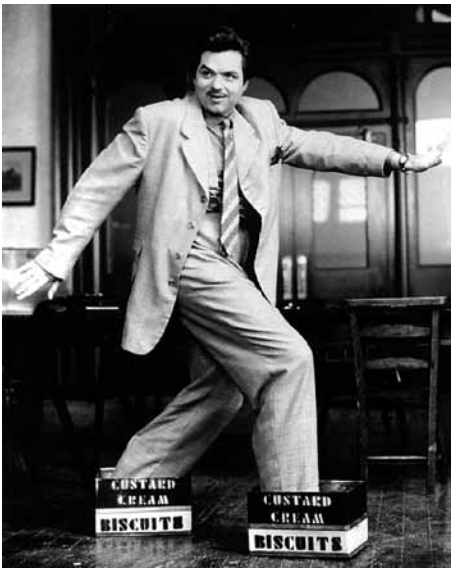
Mientras se suceden, insertados, los títulos de crédito, **LOS COMEDIANTES** empieza con una primera y ya sorprendente secuencia: dos barcos de pesca, uno inglés y otro francés, se detienen uno cerca del otro en alta mar; la finalidad de este encuentro es, aparentemente, un intercambio: un marinero francés sube al barco inglés con una caja, la cual contiene seis huevos de cera, mientras que un marinero inglés (*Jack Parker*: Lee Evans, uno de los protagonistas del film) hace lo propio en el barco francés, llevando consigo un saquito lleno de dinero; de pronto, el capitán francés (Ticky Holgado) advierte que los billetes que le ha dado *Jack* —sin que éste lo supiera— son

falsos; se produce una tenaz persecución del barco inglés, que se salda con la muerte del marinero francés que había entregado la caja (despedazado por la hélice inglesa tras ser arrojado al agua) y la caída al mar de *Jack*, que se queda flotando en medio del Atlántico en compañía de uno de aquellos extraños huevos de cera.

La secuencia, excelentemente planificada, impone una magnífica introducción a la tonalidad tragicómica que preside esta insólita película de Peter Chelsom, un film que tiene la rara virtud de contar con convicción un argumento extravagante sin que en ningún momento decaiga el interés. Sin ir más lejos, tras este inesperado arranque, **LOS COMEDIANTES** sorprende de nuevo al espectador con un brusco cambio de escenario y de situación: ahora estamos en los Estados Unidos concretamente en una rica ciudad de Nevada donde va a tener lugar el debut como humorista del joven *Tommy Fawkes* (Oliver Platt) en un lujoso night-club. La tensión se palpa en el ambiente: a los nervios de principiante de *Tommy* hay que sumarles los temerosos consejos del hombre que le escribe los chistes (*Al*: William Hootkins), quien le pide encarecidamente que ante un público como el que suele asistir normalmente al local no cuente un chiste malsonante sobre un hombre que se tira una oveja; las quejas de su amante, que le reprocha su egoísmo; y la visita del padre de *Tommy*, *George Fawkes* (Jerry Lewis), nada menos que uno de los cómicos más admirados y queridos de América, que asiste junto a su esposa, la madre de *Tommy*, al debut de su hijo.

Aunque a nivel externo ambas secuencias parecen desconectadas, a nivel interno hay sutiles relaciones entre ambas. La primera secuencia termina con el joven *Jack*, flotando en el mar y gritando *"¡Me voy a morir!"*. Eso mismo dicen *Tommy*, en la soledad

de su camerino antes de la función, y *George* mientras se dirige en su limusina al night-club, temiéndose el fracaso de su hijo. Además, las dos secuencias tienen en común el mostrar a dos jóvenes enfrentándose a una situación crítica a la cual han sido arrastrados por terceras personas: los franceses arrojan a *Jack* por la borda y sus compañeros ni siquiera se molestan en rescatarle; *Tommy*, a través del altavoz conectado al escenario, oye con horror cómo su propio padre le pisa algunos de sus mejores chistes, propiciando —como era de temer— que su actuación sea un verdadero desastre. Ambas situaciones son de desamparo total, de soledad absoluta, y marcan claramente la relación entre los personajes, ya que más tarde sabremos que *Jack* también es hijo de *George* y, por tanto, hermanastro de *Tommy*.




Nuevo cambio de escenario y de situación. La acción se traslada ahora a Blackpool, una localidad costera en el norte de Inglaterra a la cual llegan *Tommy*, bajo una nueva identidad (bigote postizo, nombre falso), *Jack*, que ha logrado volver a nado a su hogar… y los pies de aquel desdichado marinero francés que fue triturado por la hélice. A partir de aquí la película entera se sumerge, de manera ejemplar, en el más puro delirio. Peter Chelsom, además, sabe sostener este nuevo cambio de registro y visualizarlo mediante dos espléndidos, ilógicos movimientos de cámara, que advierten al espectador de que se halla en medio de una realidad desquiciada (un plano con la cámara colocada en uno de los asientos de la noria, trazando así una panorámica ascendente que encuadra la playa; otro en el que la cámara viaja en una de las vagonetas de una montaña rusa y sorprende a los policías que llaman a la puerta de la familia de *Jack*).

Blackpool es la misma localidad en la que *Tommy* vivió algunos años de su infancia junto a su familia y está considerada la cuna de la cual han surgido muchos grandes humoristas (entre ellos, el padre de *Tommy*). El regreso de *Tommy* no tiene otro propósito que el de comprar ideas cómicas, adquirir gags visuales con los cuales volver a América y triunfar, por fin, como lo hizo su padre. Sus intenciones son materialistas y están movidas por la envidia, cierto complejo de inferioridad y su incapacidad de asumir que, como artista, es un mediocre. Como luego le dirá su padre, hay personas que son cómicos natos (funny bones) y él, en cambio, no tiene ninguna gracia. Sin embargo, las calles, los artistas y hasta los funcionarios de Blackpool sí que tienen gracia: la gente

que pasea por el pueblo es pintoresca; *Dolly Hopkins* (Oliver Reed), el hampón que está detrás del robo de los huevos de cera, es un imposible personaje vestido de oriental; a la llamada de *Tommy* acuden docenas de extravagantes cómicos que, bien o mal, mejor o peor, están dotados de ese toque mágico del que *Tommy* carece. La manera (excelente) en que Chelsom retrata este carrusel de personajes absurdos tiene, a mi modo de ver, una fuente de inspiración con nombre y apellido: Federico Fellini y, en concreto, **Los clowns** (1970). La presencia del maestro de Rimini se deja ver en las divertidas y, al mismo tiempo, patéticas escenas de las audiciones o, sobre todo, en los flashback en blanco y negro de ambiente circense, donde las imágenes que visualizan el ominoso pasado de *Jack* combinan la ternura con la crueldad.

**LOS COMEDIANTES** no es una comedia, pero tampoco un film dramático. Ofrece, en cualquier caso, un lúcido discurso sobre los mecanismos del humor, tan irónico como amargo, a ratos sombrío y hasta inquietante. Podría decirse de la película que tiene la extraña habilidad de hacer divertido lo dramático y dramático lo divertido (cf. la espléndida secuencia en el depósito de cadáveres, una situación hilarante presidida, en contrapartida, por la frialdad de los cuerpos muertos, del decorado y de la iluminación). Si bien es el personaje de *Tommy* el aparente conductor del relato, la clave del mismo reside en el de *Jack*, un cómico excepcional al que llaman un ser *"absolutamente gracioso"*, pero también un trastornado que canaliza su locura a través del humor y que no parece de este mundo (como tampoco lo parecen su padrastro y su tío, los *hermanos Parker*, una pareja de cómicos retirados cuya cotidianidad está descrita de una forma que haría palidecer de envidia a los ineptos Jeunet y Caro).

Lo mejor del film reside en el enorme control que Chelsom manifiesta en todo momento sobre el desarrollo del relato, sin miedo a cargar las tintas en los personajes más caricaturescos y mirando de frente las escenas dramáticas, en una arriesgada combinación de registros que tiene su colofón en la larga secuencia final de la representación en el teatro de Blackpool, lugar en el que todos los personajes de la función se reúnen, por muy diversas razones, para dirimir sus diferencias y/o solucionar sus conflictos. A nivel visual, el director tambiér resuelve airosamente algunas secuencias echando mano de recursos heterodoxos, por ejemplo la inserción de unas falsas home movies —que tienen la función de servir de flashback para ilustrar los recuerdos de *Tommy* (con lo

cual se diferencian de los recuerdos de *Jack*, rodados en blanco y negro). Lo único que se vuelve un poco en contra de la película, por lo demás excelentemente interpretada, es su algo excesiva duración o la utilización de pequeños recursos que, al contrario que los anteriores, huelen a formulario: esa tradicional transición, tan típica del cine americano, que enlaza un comentario de *Tommy* en su camerino sobre la inminencia de la llegada de su padre con el plano de la limusina de este último, o la consabida imagen congelada que concluye el film. Ideas convencionales que empañan, por fortuna mínimamente, el brillo de una película que si por algo se distingue es por su originalidad.

**Texto (extractos):**

*Tomás Fernández Valentí,* "Funny Bones: cómicos natos", rev. Dirigido, enero 1996.

**Selección y montaje de textos e imágenes:**

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

**Agradecimientos:**

Manuel Lamarca

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

*In memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

*"Damas y caballeros… A mí por lo general… Normalmente no me faltan las palabras…pero si me conceden unos momentos, creo que podré explicárselo. Ah, ocurrió hace algún tiempo. Puesto que yo era un científico, dio la casualidad de que tropezara con uno de los misterios más curiosos de la ciencia, me sentí atraído por él e incapaz de contenerme. Sin embargo, no sabía lo que podía suceder. Ahora sé que no debía haberlo probado, claro que de hecho era algo muy difícil de evitar, sobre todo cuando uno se percata de que ha realizado algo en lo que otros han fracasado por completo. Por consiguiente, amigos, yo sé que… Ah… de hecho, no tengo ninguna defensa real con respecto a mis acciones, ya que no podía ejercer ningún control sobre lo que hacía o decía como Buddy Love. Lo único que puedo decir es que confío en no haber ofendido a nadie, ya que jamás fue esa mi idea y no pensaba hacer nada que no estuviera bien hecho. Veréis, para aprender una lección en la vida nunca es… nunca es demasiado tarde. Y creo que la que he aprendido ha llegado en el momento más oportuno: la verdad es que no quiero ser alguien que no soy ni ser otra persona que yo mismo. Pero, al mismo tiempo, me alegro de haberla sido, puesto que he averiguado algo que no sabía antes: has de estar muy contento de ser quien eres y pensar en los días que te restan de ser así. Y bueno, si no te aprecias tú mismo, ¿qué aprecio puedes esperar de los demás? Esto es lo que he descubierto (…) Confío en que después de conocer los hechos no me considerarán tan malo. Os quiero a todos vosotros y os aprecio sinceramente. De verdad".*

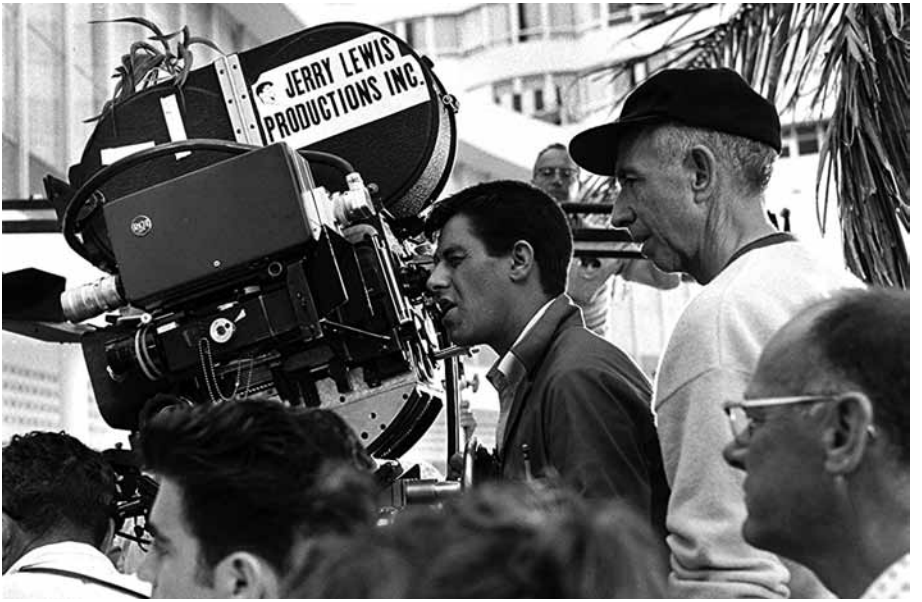
*Julius Kelp*/Jerry Lewis
Discurso final de **EL PROFESOR CHIFLADO**
(en *Manuel Lamarca*, **Jerry Lewis. El día en el que el cómico filmó**)

# JERRY LEWIS

Jerome Joseph Levitch

Newark, New Jersey, EE.UU., 16 de marzo de 1926
Las Vegas, Nevada, EE.UU., 20 de agosto de 2017

***FILMOGRAFÍA*** *(como director)*[1]




**1949** **How to smuggle a hernia across the border** [cortometraje].

**1958** **The Jerry Lewis show** [especial TV].

**1960** **El botones** (*The bellboy*).

**1961** **EL TERROR DE LAS CHICAS** (*The ladies man*); **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** (*The errand boy*).

**1963** **EL PROFESOR CHIFLADO** (*The nutty professor*).

**1964** **Jerry Calamidad** (*The patsy*).

**1965** **Ben Casey** [1 episodio de esta serie TV: *A little fun to match the sorrow*]; **Las joyas de la familia** *(The family jewels).*

1. imdb.com/name/nm0001471/?ref_=rvi_nm

**1966** **Tres en un sofá** (*Three on a couch*).

**1967** **La otra cara del gángster** (*The big mouth*).

**1970** **One more time**; **¿Dónde está el frente?** (*Which way to the front?*); **The Tonight Show starring Johnny Carson** [1 episodio de esta serie TV: *capítulo 9.327*]; **Los nuevos médicos** [1 episodio de esta serie TV: *In dreams they run*].

**1972** **El día que el payaso lloró** (*The day the clown cried*).

**1979** **That's life**.

**1980** **¡Dale fuerte, Jerry!** (*Hardly working*).

**1983** **El loco mundo de Jerry** (*Smorgasbord*).

**1985** **Brothers** [1 episodio de esta serie TV: *Donald's dad*].

**1990** **Super Force** [1 episodio de esta serie TV: *Water mania*].

**1991** **Good Grief** [1 episodio de esta serie TV: *The bear*].

**1992** **Comment vont les enfants** [documental con otros 6 directores. Segmento: *Boy*].

# FRANK TASHLIN

Francis Fredrick von Taschlein

Weehawken, New Jersey, EE.UU., 19 de febrero de 1913
Las Ángeles, California, EE.UU., 5 de mayo de 1972

***FILMOGRAFÍA*** *(como director)*[1]

**1933-1947** 47 cortos de animación**.**

**1951** **The Lemon drop kid** [no acreditado como director].

**1952** **The first time**; **El hijo del rostro pálido** (*Son of paleface*).

**1953** **Marry me again**.

**1954** **The great gildersleeve** [1 episodio de esta serie TV: *The water commissioner*]; **Las tres noches de Susana** *(Susan slept here)*; **General Electric Theater** [1 episodio de esta serie TV: *The face is familiar*].

1. imdb.com/name/nm0850895/?ref_=nv_sr_1

**1955** **Artistas y modelos** (*Artists and models*)*.

**1956** **The lieutenant wore skirts**; **General Electric Theater** [1 episodio de esta serie TV: *The honest man*]; **Una rubia en la cumbre** (*The girl can't help it);* **Loco por Anita** (*Hollywood or bust*)*.

**1957** **Una mujer de cuidado** (*Will success spoil Rock Hunter*).

**1958** **Yo soy el padre y la madre** (*Rock-a-Bye Baby*)*; **Tú, Kimi y yo** (*The geisha boy*)*.

**1959** **Di uno por mí** (*Say one for me*).

**1960** **The Frances Langford Show** [1 episodio de esta serie TV: *episodio del 1 de mayo*]; **EL CENICIENTO** *(Cinderfella)**.

**1961** **Blancanieves y los tres vagabundos** (*Snow white and the three stooges*) [no acreditado como director]; **Bachelor flat.**

**1962** **¿Qué me importa el dinero?** *(It's only money)**.

**1963** **Solo contra el hampa** (*The man from the Diners' Club*); **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** *(Who's minding the store?)**.

**1964** **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** *(The disorderly orderly)**.

**1965** **Detective con rubia** (*The alphabet murders*).

**1966** **Una sirena sospechosa** (*The glass bottom boat*).

**1967** **Capricho** (*Caprice*).

**1968** **Cerveza para todos** (*The private navy of sgt. O'Farrell*).

* Películas protagonizadas por Jerry Lewis.

## En anteriores ediciones de *MAESTROS DEL CINE MODERNO* han sido proyectadas

***(I)* JOHN FRANKENHEIMER** (febrero 2011)

**El hombre de Alcatraz**
(*Birdman of Alcatraz*, 1962)

**El mensajero del miedo**
(*The Manchurian candidate*, 1962)

**Siete días de mayo**
(*Seven days in may*, 1964)

**El tren** (*The train*, 1964)

**Plan diabólico** (*Seconds*, 1966)

**Los temerarios del aire**
(*The gypsy moths*, 1969)

**Yo vigilo el camino** (*I walk the line*, 1970)

**Orgullo de estirpe** (*The horsemen*, 1971)

***(II)* FRANÇOIS TRUFFAUT**
(noviembre-diciembre 2011)

**Los cuatrocientos golpes**
(*Les quatre cents coups*, 1959)

**La piel suave** (*La peau douce*, 1964)

**Fahrenheit 451** (1966)

**La novia vestía de negro**
(*La mariée était en noir*, 1967)

**El pequeño salvaje**
(*L'enfant sauvage*, 1970)

**La noche americana**
(*La nuit américaine*, 1973)

**El último metro**
(*Le dernier métro*, 1980)

**Vivamente el domingo**
(*Vivement dimanche!*, 1983)

**François Truffaut, una autobiografía**
(*François Truffaut, une autobiographie*, 2004)
Anne Andreu

***(III)* JEAN-LUC GODARD**
(mayo 2013-abril 2014)

**Al final de la escapada**
(*À bout de souffle*, 1959/1960)
**El soldadito** (*Le petit soldat*, 1960/1963)
**El desprecio** (*Le mépris*, 1963)
**Lemmy contra Alphaville**
(*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)
**Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965)
**Made in U.S.A.** (1966)
**Pasión** (*Passion*, 1982)

***(IV)* ARTHUR PENN** (septiembre-octubre 2017)

**El zurdo** (*The left-handed gun*, 1958)
**El milagro de Ana Sullivan** (*The miracle worker*, 1962)
**Acosado** (*Mickey One*, 1965)
**La jauría humana** (*The chase*, 1966)
**Bonnie y Clyde** (*Bonnie & Clyde*, 1967)
**El restaurante de Alicia** (*Alice's restaurant*, 1969)
**Pequeño gran hombre** (*Little big man*, 1970)
**La noche se mueve** (*Night moves*, 1975)

## En anteriores ediciones de *UN ROSTRO EN LA PANTALLA* han sido proyectadas

***(I)* RICHARD WIDMARK, en el centenario de su nacimiento** (octubre 2014)

**El beso de la muerte**
(*Kiss of death*, Henry Hathaway, 1947)

**La tela de araña**
(*The cobweb*, Vincente Minnelli, 1955)

***(II)* CLINT EASTWOOD**
(octubre 2014)

**Por un puñado de dólares**
(*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)

**El seductor**
(*The beguiled*, Don Siegel, 1971)

**Un botín de 500.000 dólares**
(*Thunderbolt and Lightfoot*,
Michael Cimino, 1974)

***(III)* Especial CENTENARIOS 1915-2015**
(octubre 2015)

**Ciudadano Kane** [Orson Welles] (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)

**Incidente en Ox-Bow** [Harry Morgan & Anthony Quinn]
(*The Ox-Bow incident,* William A. Wellman, 1943)

**Indiscreta** [Ingrid Bergman] (*Indiscreet*, Stanley Donen, 1958)

**Como un torrente** [Frank Sinatra] (*Some come running*, Vincente Minnelli, 1958)

## FEBRERO 2018
# MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI): STANLEY KUBRICK (1ª parte) (en el 90 aniversario de su nacimiento)

*FEBRUARY 2018*
*MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VI):*
*STANLEY KUBRICK (part 1)*
*(90 years since his birth)*

**Viernes 2** / Friday 2nd • 21 h.
**MIEDO Y DESEO** (1953)
(FEAR AND DESIRE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 6** / Tuesday 6th • 21 h.
**EL BESO DEL ASESINO** (1955)
(KILLER'S KISS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 9** / Friday 9th • 21 h.
**ATRACO PERFECTO** (1956)
(THE KILLING)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 13** / Tuesday 13th • 21 h.
**SENDEROS DE GLORIA** (1957)
(PATHS OF GLORY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 16** / Friday 16th • 21 h.
**ESPARTACO** (1960)
(SPARTACUS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 20** / Tuesday 20th • 21 h.

**LOLITA** (1962)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 23** / Friday 23th • 21 h.

**¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ** (1964)

(DR. STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)*
*Free admission up to full room*

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 21**
**Miércoles 7 de febrero,** a las 17 h.
**EL CINE DE STANLEY KUBRICK (I)**
*Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza*

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de este ciclo en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

**http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub**
**http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural**

UNIVERSIDAD DE GRANADA
LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR
IMPRENTA DEL ARCO

**lamadraza.ugr.es**
**Síguenos en redes sociales:**
facebook, twitter e instagram