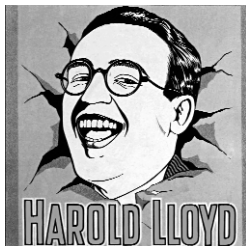


Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 7

23 març – 31 desembre 2009



Pòster d'un film de Harold Lloyd

100 comèdies americanes. De Charlot a Stiller

La comèdia americana

Va ser l'any 1912 que Mack Sennett es va associar amb els propietaris de la New York Motion Picture Company, Adam Kessler jr. i Charles O. Baumann, per fundar la Keystone Film Company. En aquest fet hi podríem veure el naixement oficial de la comèdia cinematogràfica americana. És cert que, des de l'aparició del cinema, la comèdia ocupa un lloc preminent, però molt més a França que als Estats Units. Els dos grans productors dels primers anys del cinema mut, D.W. Griffith i Thomas H. Ince, tenien tendència a privilegiar el drama, el *western*, i fins i tot la intriga criminal abans que la comèdia. Mack Sennett va néixer el 1880 a Danville, prop de Richmond, al Canadà, de pares irlandesos. Apassionat per l'univers de l'espectacle, es va incorporar a la Biograph el 1908 per treballar prioritàriament a l'ombra de Griffith, del qual serà el portaveu. Va interessar-se per aprendre la tècnica cinematogràfica, i el 1910 va començar a realitzar els seus propis films.

Mack Sennett, que mai no va amagar el seu deute amb el burlesc francès, es va convertir, així, en el cap de la Keystone el 1912. Immediatament, va començar a atreure tot el talent possible; cosa que va aconseguir atès que Chester Conklin, Al St. John, George "Fatty" Arbuckle, Gloria Swanson, Mabel Normand, Edgar Kennedy, Ben Turpin, Charlie Chase, Mack Swain, i molts d'altres van treballar per a la Keystone.

Un cop més, va ser Mack Sennett qui, en el decurs d'una gira de la companyia Kamo pels Estats Units, va descobrir el jove Charles Chaplin, que l'any 1912 tenia vint-i-tres anys. Chaplin actuava als proscenis interpretant *A Night in a London Music Hall*. Mack Sennett el va contractar i Chaplin va debutar uns quants mesos després a *MAKING A LIVING*.

Mack Sennett no va aconseguir retenir els seus actors, atès que no va tenir cura — era un cavaller — de sotmetre'ls a contracte... Tal com escriurà Kevin Brownlow: «Tots van treballar per a ell, però tots el van abandonar». Malgrat tot, des de 1914, Mack Sennett va reunir a *TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE* actors com ara Charles Chaplin, Marie Dressler, Mabel Normand, Chester Conklin, Mack Swain, i els cèlebres policies de la Keystone. Va ser el primer gran film còmic en format de llargmetratge, la «*Cabiria* de la comèdia», tot recordant l'opinió d'un crític de l'època. A les produccions de Mack Sennett s'hi acumulen les escenes arriscades farcides de caigudes, tombarelles i cabrioles, i s'hi troben felicitament els encalçaments i els gags més elementals i eficaços, inclosos, naturalment, els cèlebres pastissos de crema. Hi trobem també les *Bathing Girls* (*Bathing Beauties*) per aportar una pinzellada d'encant.

El 1915, Mack Sennett es va associar amb D.W. Griffith, Thomas H. Ince i alguns financers per tal de fundar la Triangle, la vida de la qual va ser efímera. Després va crear la seva pròpia empresa, Mack Sennett Comedies, i més tard es va associar amb Pathé.

D'altra banda, amb Hal Roach ja li havia sorgit un competidor. Nascut el 1892 a Elmira (Nova York), Hal Roach va treballar en tots els oficis imaginables, fins i tot el de cercador d'or, abans de fer-se actor amb papers de *cowboy* a pel·lícules

cules de J. Warren Kerrigan. Va conèixer Harold Lloyd, i li va interessar molt el seu talent mal explotat. El 1915 havent heretat 3.000 dòlars, va aconseguir fundar la Rolin Film Company per poder produir curtmetratges amb Harold Lloyd. El 1919, va crear els Hal Roach Studios per als quals van rodar Stan Laurel i Oliver Hardy, Charlie Chase, Thelma Todd, Patsy Kelly i els nens trapella de la sèrie *OUR GANG*. Tot i això, mentre que la comicitat de Mack Sennett no evolucionava gaire, llevat de l'arribada de Harry Langdon i de la seva aparença de *Pierrot lunaire*, Hal Roach renunciava de bon grat a totes aquelles característiques tan apreciades dels còmics de Mack Sennett. D'aquesta manera, va contribuir a la creació de l'aparença definitiva de Harold Lloyd, en comptes de continuar veient-lo com una imitació de Charles Chaplin. Sense desdir-se dels gags — n'hi ha prou amb recordar el *crecendo* a les pel·lícules de Laurel i Hardy —, Hal Roach volia treballar les intrigues, integrar millor els gags dins les històries i, sens dubte, posar molta cura, més en la construcció de la pel·lícula que a la sala de muntatge, millorant el que s'ha rodat.

Slapstick, burlesc, comèdies d'emboïc, comèdies de costums, i comèdies mundanes integraven els components principals de la comèdia americana.

Charles Chaplin, després d'haver rodat trenta-cinc pel·lícules — en un any! — per a la Keystone, des de 1915 va estar a la companyia Essanay, per a la qual va realitzar tretze films (1915-1916), entre els quals, *THE TRAMP*, *THE BANK* i *POLICE*. El 1916, es va passar a la Mutual, on va dirigir onze cintes (1916-1917), entre les quals, *THE RINK*, *THE CURE* i *THE IMMIGRANT*.

A partir de 1918, Charles Chaplin era a la First National; la puresa del seu estil ja havia assolit la plena maduresa. A *DOG'S LIFE* (1918) anuncia *THE KID*. Chaplin dona vida a un rodamón sense feina. El seu personatge és més complex, més humà i més interessant que abans. Davant de la imatge del gos *Scraps*, al qual empaiten els altres gossos, i amatent de llibertat i amistat, el pidolaire, que se n'ha fet amic, és un ésser a qui acompanya la solitud en un món hostil. Sense sortir dels límits de la comèdia, Chaplin recorda l'altra cara del gran somni americà, un univers on regna l'atur i la pobresa. Aquest serà l'escenari de *THE KID* (1921). Poeta i humanista, Chaplin també era un crític pretesament ferotge, i *THE PILGRIM* (1922) narra com un evadit de la presó es vesteix amb la roba d'un pastor protestant. Chaplin se n'aprofita per estigmatitzar la hipocresia i la mediocritat d'un poble nord-americà típic i petit; la religió no se n'escapa pas. Lluny, però, d'aconterar-se a seguir el mateix camí, fos còmic o sarcàstic, Chaplin fou el primer que s'apassionà amb les noves formes d'expressió. En aquest sentit, un dels seus films més curiosos és *A WOMAN OF PARIS* (1923), on només hi fa una breu aparició. La història d'aquesta obra se centra al voltant d'un personatge femení que interpreta Edna Purviance. El film evidència una estranya barreja de drama realista i de comèdia mundana. Posteriorment, Adolphe Menjou, el protagonista masculí, va fer-se amb un seguit de papers com a seductor. Les pel·lícules següents de Chaplin van continuar sent la prova d'un estil més exigent que mai — com ara el fet que la durada de certs rodatges esdevenia anormal —, i de la seva voluntat d'interpre-



Oliver Hardy i Stan Laurel ("El Gordo y el Flaco")

tar una forma de consciència humana, tot fent denúncia tant del maquinisme i de l'automatització com del hitlerisme. Molt de temps infravalorada, *LIMELIGHT* (1952) va ser una de les seves obres més doloroses: l'esguard d'un home ancià sobre l'univers de l'espectacle que va ser el seu, la història dramàtica d'un vell actor que viu envoltat dels seus records, de sobte, enfrontat a l'amor i a la joventut que simbolitza la jove ballarina suïcida.

Com si els seus autors presentessin una commoció venidora — amb l'arribada del cinema sonor —, la comèdia mostra als anys vint una originalitat i perfecció excepcionals. La genialitat dels curtmetratges de Stan Laurel i d'Oliver Hardy, generalment supervisats per Leo McCarey, juntament amb la figura emotiva de Harry Langdon, anaven de bracet amb Buster Keaton des de *THREE AGES* a *THE NAVIGATOR*, d'una obra mestra a l'altra. També va ser en aquell moment que Ernst Lubitsch va rodar *THE MARRIAGE CIRCLE* (1924) i *LADY WINDERMERE'S FAN* (1925), tot iniciant així el cicle d'aquestes comèdies sofisticades de què ell mateix en va ser un dels mestres.

La manera amb què Harold Lloyd desafia el vertigen a diversos films, el principi mateix de *SHERLOCK JR.* on l'heroi surt de la pantalla — algunes dècades abans que a *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* — i la tendresa desesperada de *THE CIRCUS* esdevenen bona mostra, tot passant de Harold Lloyd a Buster Keaton i a Charles Chaplin, de quin era el nivell artístic al qual havia arribat la comèdia en aquells darrers anys de la dècada dels vint.

L'arribada del sonor

L'estrena de *THE JAZZ SINGER*, l'octubre de 1927, i l'èxit de públic dels primers films sonors contribuïren a sotragrar tot d'una tota la tècnica de producció. Vint-i-quatre anys més tard, *SINGIN' IN THE RAIN* recollia aquest fet amb humor atès que mostrava els nous problemes que plantegen els rodatges.

La perfecció artística aconseguida al final del període del cinema mut, en aquella segona meitat dels anys vint, feia pensar que el cinema sonor no seria sinó una moda efímera, una curiositat més. Charles Chaplin, el primer, afirmava que «no n'hi haurà per gaire més que tres o quatre anys», talment com si tingués la necessitat, com alguns dels seus col·legues, de tranquil·litzar-se...

Efectivament, el desenvolupament del cinema sonor va



The Gold Rush de Charles Chaplin

modificar tant les condicions tècniques de rodatge com els temes de les pel·lícules. Al públic, que desitjava veure i escoltar films sonors, se li oferien obres «100% parlades». Les companyies de Hollywood s'apressaven a comprar els drets d'obres de moda i a contractar només cantants, actors de teatre la dicció dels quals no podia sinó revaloritzar-se pel nou procediment, en teoria.

Afectada frontalment, la comèdia es va veure brutalment obligada a evolucionar, i alguns es preguntaven com s'ho farien els quatre autors de comèdia més cèlebres —Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd i Harry Langdon— per encaixar el desafiament. Com parlaven? Quin era el so de llurs veus? Seria el seu estil capaç d'evolucionar en funció d'aquesta nova situació?

Contràriament al que hagués pogut dir, Charles Chaplin sabia perfectament que l'evolució del cinema sonor era irreversible, però també era conscient que disposava d'una notorietat considerable, tant als Estats Units com a Europa. Alhora, era el seu propi productor. Factors de més que li permetien afrontar la situació amb més avantatges que els seus col·legues. En comptes de sucumbir a les sirenes del cinema sonor, Chaplin va rodar amb el seu llegendari perfeccionisme CITY LIGHTS, després, uns quants anys més tard, MODERN TIMES. El cineasta rebutjava les convencions del cinema sonor i conservava —era l'únic que encara s'ho podia permetre— un estil directament heretat dels darrers anys de cinema mut. No va ser fins que va fer THE GREAT DICTATOR (1940) que Chaplin va recórrer a la paraula, tot utilitzant l'avinentsa per denunciar Hitler i la seva ambició de poder. El llarg discurs final del barber jueu —«Sortits de les tenebres, penetrem en un món nou on els homes refranaran llur cobdícia, llur odi, llur brutalitat.»— és una acusació contra la intolerància i la covardia dels homes.

El fet que Charles Chaplin tingués la veu d'un home educat, una veu força britànica, contràriament a la que cabria imaginar-se com a pròpia d'un pidolaire dels carrers, de segur que condicionava la voluntat de l'actor, decidit a «parlar» com més tard fos possible.

Però mentre que Chaplin va continuar endavant amb la seva carrera sense gaire sotracs evidents, els altres autors de comèdia esdevindrien víctimes impotents. Buster Keaton, el primer. THE CAMERAMAN (1928), el penúltim film mut de Keaton, és també un dels seus films més bells i un dels més purs. El següent, SPITE MARRIAGE, signat per Edward Sedgwick, té moments admirables. Keaton encara era l'autor indiscutible de la pel·lícula. Als seus primers films parlats, ja no tornaria a ser-ho en la mateixa proporció.

Com justament diu Jean-Pierre Coursodon: «El que ha matat Keaton no és pas el cinema sonor, si més no, com a tècnica. La imatge tradicional de la gran estrella del mut s'esmicola de la nit al dia perquè la seva veu no supera el seu pas per la pantalla, no s'ajusta a ell en absolut. Contràriament, és innegable que les condicions de treball imposades pel sonor no eren compatibles amb la seva manera de crear, que ensems era una manera de vida, i no podien sinó perjudicar les seves facultats creatives, i això s'esdevindria, de la manera més elemental, quan aquestes es van veure impossibilitades de funcionar.»

El cas de Harry Langdon encara es presentava més tràgic. La seva veu semblava adir-se força apropiadament als personatges que interpretava habitualment, però en canvi el seu estil de pantomimes no tenia necessitat de la paraula. A més, l'univers dins del qual evolucionava generalment Harry Langdon era un món molt més isolat i esspissat que el dels altres herois de comèdies. Aquest excepcional *Pierrot lunaire* que era Harry Langdon, espantadís i desesperadament infantil, no encaixava combinat amb diàlegs i converses.

Sense Frank Capra, que va ser el seu guionista i director, i a qui el cinema sonor contràriament aportaria una dimensió nova, Langdon es va veure reduït a rodar curtmetratges i a fer aparicions a les pel·lícules dels altres, fins que una hemorràgia cerebral va posar fi a la seva vida el 22 de desembre de 1944.

El cas de Harold Lloyd va ser menys diàfan. En el moment de l'arribada del sonor, Harold Lloyd era una estrella particularment cèlebre. L'èxit dels seus darrers films li permetria començar el maig de 1924 la construcció de Greenacres, la seva residència a Beverly Hills. D'estil renaixentista, la mansió compta amb quaranta-quatre habitacions, una piscina olímpica, pistes de tennis, dos camps de golf, un salt d'aigua, i altres innombrables sorpreses. Van caler quatre anys per acabar-la de construir, i a Harold Lloyd li va costar dos milions i mig de dòlars, la qual cosa ens dona una idea dels beneficis de les seves pel·lícules. Tanmateix, la imatge de Harold Lloyd, la del simpàtic jove amb barret de palla i ulleres, el qual, malgrat tot, sempre acaba per reeixir, es contradeia amb la duresa econòmica i social dels Estats Units de començaments dels anys trenta. Prudentment, Harold Lloyd va mirar de rodar menys i de remetre's als seus propis èxits precedents. FEET FIRST (1930), dirigida per Clyde Bruckman, té el referent directe de SAFETY LAST, però sense oferir, si més no, la genialitat de la pel·lícula muda. De la mateixa manera, si MOVIE CRAZY (1932), sempre amb direcció de Clyde Bruckman, presenta alguns grans moments com ara aquell en què Harold Lloyd s'equivoca de roba i es vesteix amb la d'un prestidigitador, res no torna a ser com abans.

En tot cas, els problemes tècnics vinculats a la feixuguesa de l'equip i a la insonorització de la càmera no van significar sinó impediments per a la improvisació i la imaginació d'aquells que no els havien afrontat mai. N'hi hauria prou a recordar el nombre de preses que calia refer a causa precisament del so (diàleg mal pres, errors de text, soroll exterior, quelcom que entra en camp de càmera, etc.).

Queda el cas de Laurel i Hardy. Contràriament als quatre actors còmics esmentats, que havien rodat ja llargmetratges en el moment en què apareixia el sonor, Stan Laurel i Oliver Hardy encara continuaven sent les estrelles dels curtmetratges dirigits per Fred Guiol, Clyde Bruckman, James Parrott o Lewis R. Foster, generalment supervisats per Leo McCarey. Era l'època prestigiosa de PUTTING PANTS ON PHILIP (Laurel hi fa d'escocès), THE BATTLE OF THE CENTURY (amb la llegendària batalla de pastissos de crema), LEAVE 'EM LAUGHING (Laurel té mal de queixal), THE FINISHING TOUCH (la destrucció d'una casa), TWO TARS (una esbatussada gegantina entre automobilistes enganxats en un embús), LIBERTY (Laurel i Hardy damunt d'un gratacel), BIG BUSINESS (Laurel i Hardy com a repartidors d'arbres de Nadal)...

Podríem dir que Laurel i Hardy van passar gairebé de manera imperceptible del cinema parlat al sonor, tot jugant amb els sorolls (NIGHT OWLS, el 1930), la mímica sonora (Laurel transvestit a ANOTHER FINE MESS), treballant paral·lelament molt més sobre la força dels gags (HELPMATES i THE MUSIC BOX, dues obres genials de 1932) que sobre l'ús obligatori dels diàlegs i de la paraula. A partir de 1931, van començar a rodar llargmetratges.

El destí dels dos principals productors de curtmetratges còmics de l'edat d'or del cinema mut va resultar igualment contrastat.

Mack Sennett es va associar amb la companyia Educational, especialitzada en curtmetratges, i després amb la Paramount. D'aquesta manera, va produir algunes pel·lícules de W.C. Fields (THE PHARMACIST, THE BARBER SHOP) abans de tornar, gairebé arruïnat, al seu país d'origen, el Canadà, tot evidenciant, d'aquesta manera, que s'havia tornat anacrònic en un Hollywood en plena mutació. La seva darrera producció data de l'any 1935. L'època dels polícies de la Keystone i de les *Bathing Beauties* s'havia acabat definitivament.

Contràriament, Hal Roach va saber incorporar en les seves produccions un estil de comicitat més elaborat, el qual li va permetre d'encaixar millor el pas del cinema mut al cinema sonor. D'aquesta manera, hom li deu la producció d'alguns dels més bells curtmetratges de Laurel i Hardy (1927/30), i després de llargmetratges com ara THE DEVIL'S BROTHER, MERRILY WE LIVE (1938), de Norman Z. McLeod, amb Brian Aherne i Constance Bennett, OF MICE AND MEN (1939), i TOPPER (1939), sense oblidar ONE MILLION B.C. (1940), amb Victor Mature. Altrament, va ser un dels que

van passar amb rapidesa del cinema a la televisió; fet que el va conduir a trobar una segona carrera.

La paraula és el rei

L'època de les grans encalçades i dels pastissos de crema s'esvaïa en benefici d'un gènere que apreciava la paraula i que permetia jugar amb els mots, els equívocs, les frases de doble sentit, i els sobreentesos. Hom deu al sonor l'arribada al cinema dels germans Marx, la genialitat iconoclasta dels quals no s'hauria pogut exercir mai amb la mateixa folia a l'època del cinema mut.

Zeppo va fer una carrera breu a l'ombra dels seus tres principals germans, Gummo, de la seva banda, també havia estat actor a l'escena teatral juntament amb ells. El tercet es componia de Groucho (nascut Julius Henry), Harpo (nascut Adolph) i Chico (nascut Leonard). L'ur pare era, segons les pròpies paraules de Groucho, «el sastrer més dolent de Nova York, Chicago i Los Angeles junts», llur mare, Minna Shoenberg, contràriament pertanyia a l'univers de l'espectacle; era la germana d'Al Shean. Cadascun dels tres principals germans es complia a tenir una especialitat; a Chico li agradava tocar el piano i dur barrets italo-tirolesos inversemblants; Harpo interpretava l'arpa de manera totalment autodidacta; i Groucho, amb els seus bigotis pintats i les seves ulleres, sempre feia el pam de nas més gran possible a la societat. En menys de vint anys i menys de quinze pel·lícules, els germans Marx, des de THE COCONAUTS (1929) a LOVE HAPPY (1950), van fer bufar un vent delirant a la Paramount i després a la Metro-Goldwyn-Mayer. L'escena del dormitori a MONKEY BUSINESS, el partit de futbol de HORSE FEATHERS, la inoblidable escena de la cabina a A NIGHT AT THE OPERA, i la manera en què s'anitzen la guerra i els que la provoquen a DUCK SOUP romanen com a moments de gran genialitat. Les relacions gairebé sadomasoquistes entre Margaret Dumont i Groucho, la voluntat de Harpo de tallar tot el que pot i d'amagar sota la seva roba el que furta, i la inclinació que té Chico a provocar són prova d'una llibertat sorprenent. Tot i que es veia prou bé dur a la pantalla peces de teatre mundanes que havien estat de gran èxit a Broadway, l'humor nihilista dels germans Marx (una altra vessant de la producció de Broadway en el cas de THE COCONAUTS) es reia de les coaccions tècniques i de



Chicago de Frank Urson

les exigències dels enginyers de so.

Davant dels Marx, que unien forces per empaitar aquells que els contradeien i ridiculitzar llurs adversaris, W.C. Fields, admirable malabarista —hom coneix el seu número amb caixes de cigars— i gran jugador de billar, era un home solitari, la personificació dels herois cansats de llurs famílies que cerquen, per mitjà de l'alcohol i la companyia d'alguns bergants simpàtics, oblidar dones, nens, animals i parents.

Les frases de Fields són més eloqüents que tot el que es pogués dir d'ell:

«Un cop em vaig enamorar d'una esplèndida rossa que em va induir a beure; per sempre més li estaré agraït.» «Les dones són com els elefants. Són agradables de veure, però particularment no tinc gens de ganes de tenir-ne una a casa.» «Mai no he canviat de parer pel que fa al whisky i als gossos. Estic a favor del primer, i en contra dels segons!» «Mai no us cregueu un home que no beu.» «Tots els camins duen al rom.» «He begut massa suc de taronja...»

Des de l'inici dels anys trenta fins a la guerra, la comèdia trobarà a Hollywood una segona edat d'or mitjançant la convocatòria de les antigues estrelles del passat (Charles Chaplin, Laurel i Hardy), i una conjunció excepcional d'actors i cineastes. D'una banda, seran Cary Grant, James Stewart, Gary Cooper, William Powell, Claudette Colbert, Katharine Hepburn, Myrna Loy, Irene Dunne, Joel McCrea, Veronica Lake, Melvyn Douglas, Carole Lombard, Charles

Laughton, Charlie Ruggles, i Jean Arthur i de l'altra, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Frank Capra, Gregory La Cava, Mitchell Leisen i Howard Hawks. El cas d'Ernst Lubitsch resulta particularment evident. Des dels curiosos films alemanys del principi de la seva carrera que passen de la comèdia realista i sovint vulgar a un estil més ambigu, Lubitsch, en arribar als Estats Units signa comèdies sofisticades i brillants (THE MARRIAGE CIRCLE i LADY WINDEMERE'S FAN) a les quals només els manca la paraula. Un cop arriba el sonor, Lubitsch va trobar immediatament un estil de perfecció suprema. MONTE CARLO (1930), TROUBLE IN PARADISE (1932), l'esquetx breu de IF I HAD A MILLION, DESIGN FOR LIVING (1933), ANGEL (1937), BLUEBARD'S EIGHT WIFE (1938), NINOTCHKA (1939), THE SHOP AROUND THE CORNER (1940), i THAT UNCERTAIN FEELING (1941). Una llista prestigiosa.

Passa el mateix en el cas de Frank Capra, que, després d'haver dirigit Harry Langdon, esdevé el cineasta més representatiu de l'època del New Deal amb PLATINUM BLONDE (1931), LADY FOR A DAY (1933), IT HAPPENED ONE NIGHT (1934), BROADWAY BILL (1934) i els seus quatre grans films de l'era Roosevelt, MR. DEEDS GOES TO TOWN (1936), YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (1938), MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939) i MEET JOHN DOE (1941). Aquest antic immigrant sicilià denuncia el poder del capitalisme, l'egoisme d'aquells que són poderosos, i l'oblit, que és el preu que paguen els pobres i els desheretats. Els propis polítics no poden evitar la crítica, també massa sovint allunyats d'un poble soscavat per l'atur.

Lluny de ser sistemàticament tranquil·litzadora, la comèdia nord-americana dels anys trenta manté la constant d'una societat en crisi. Lluny de «desmobilitzar», la comèdia nord-americana és un apassionat reflex dels Estats Units en què sovint s'evidencia un país pregona ment afectat per la crisi econòmica, el fuet de la qual ja pateix des de fa alguns anys.

Des de IF I HAD A MILLION a SULLIVAN'S TRAVELS, els Estats Units es perceben amb aparença desencisada i fins i tot tràgica. Aquesta excepcional folgança amb què els autors de comèdia parlen dels problemes més grans permet a dos dels millors cineastes, Ernst Lubitsch i Leo McCarey, rodar el mateix 1942 dues cintes sorprenents: TO BE OR NOT TO BE i ONCE UPON A HONEYMOON, totes dues amb l'Europa ocupada pels nazis d'escenari.

No obstant això, els anys de guerra van marcar una certa reculada de la comèdia malgrat l'arribada de Preston Sturges i d'alguns reeiximents escadussers. Massa sovint, la comèdia es limitava a funcionar com a coartada i com a empara per a diversos actors, com si els cineastes més ambiciosos preferissin llavors el «film noir» en plena puixança, el film social, i fins i tot el western. La guerra i els seus horrors van donar a la producció de Hollywood una gravetat innegable, i hom no s'imagina la generació de Richard Brooks, Samuel Fuller, Nicholas Ray, Elia Kazan i Robert Aldrich privilegiant la comèdia, a voltes considerada fútil.

La postguerra i els anys cinquanta

Paral·lelament al pas de Billy Wilder de guionista a director cinematogràfic, Howard Hawks i George Cukor semblen reconciliar-se amb l'univers de la comèdia. Hom torna a parlar de la parella (ADAM'S RIB), de la dificultat —de la impossibilitat?— de culminar una nit de noces (I WAS A MALE WAR BRIDE), i de certs desitjos del mascle nord-americà (THE MOON IS BLUE, SABRINA, THE SEVEN YEAR ITCH). Sens dubte cap d'aquests tres darrers films hauria existit sense l'aparició, alguns anys abans —el 1948—, del cèlebre Informe Kinsey sobre el comportament sexual dels nord-americans. Són els mateixos anys en què paral·lelament es desenvolupen les carreres de Frank Tashlin, Dean Martin i Jerry Lewis.

Frank Tashlin, brillant dibuixant de films d'animació, va començar com a guionista de Bob Hope, i després de Red Skelton, abans de signar SUSAN SLEPT HERE (1954) i de dirigir precisament Dean Martin i Jerry Lewis (ARTISTS AND MODELS, HOLLYWOOD OR BUST), i després a Jerry Lewis només (ROCK-A-BYE BABY, THE GEISHA BOY, IT'S ONLY MONEY, THE DISORDERLY ORDERLY).

Pel que fa a Dean Martin i Jerry Lewis, es van trobar el 1946 a Atlantic City. Van decidir d'associar-se per formar un duo: Dean Martin s'encarregava del cantó romàntic i Jerry Lewis dels efectes còmics. Tots dos actors van aconseguir amb rapidesa un èxit considerable tant a l'escena com a la televisió i als cabarets on es prodigaven. La Paramount els va contractar i llur prime-



Monkey Business de Howard Hawks



Pòster d'Artists and Models de Frank Tashlin

ra pel·lícula, MY FRIEND IRMA, va ser molt ben rebuda pel públic. Mercès a Norman Taurog (particularment a LIVING IN UP i a YOU'RE NEVER TOO YOUNG) i a Frank Tashlin, Dean Martin i Jerry Lewis es van escapar de la comicitat més convencional dels començaments per afrontar temes més interessants i més originals com ara HOLLYWOOD OR BUST o ARTISTS AND MODELS. Certament conscient de la carència dels seus directors, Jerry Lewis va acabar per esdevenir realitzador el 1960 amb THE BELLBOY. Aquesta va ser la seva oportunitat per retre homenatge als seus mestres, Laurel i Hardy, per trobar certs gags de l'època del cinema mut, i per crear una forma de comicitat molt elaborada. Preferia els universos gairebé tancats (l'hotel de THE BELLBOY, l'estudi de THE ERRAND BOY, la pensió per a joves de THE LADIES' MAN), i hi acumulava alhora gags i recerques estilístiques. Mitjançant la multiplicació del nombre dels seus personatges (THE FAMILY JEWELS), i la realització a la seva manera de la història del Doctor Jekyll i Mister Hyde (THE NUTTY PROFESSOR), Jerry Lewis va esdevenir l'home orquestra de les seves pel·lícules, de les quals, alhora, n'era el director, l'interpret, el productor, i el guionista. Paral·lelament, a partir del moment en què ja no es dirigia a ell mateix, Jerry Lewis va acceptar de ser l'heroi de films cada cop menys interessants, llevat de a THE KING OF COMEDY, d'Scorse-

se. Va ser en el decurs d'aquesta època que Billy Wilder, des de SOME LIKE IT HOT (1959), un director exclusivament de comèdies, va empenyer les convencions a ONE, TWO, THREE (1961), com també a KISS ME STUPID (1964) o a THE FORTUNE COOKIE (1966), permetent que sorgís una amargor i sovint una malícia voluntàriament pertorbadora. Jack Lemmon va ser durant aquest període faust l'actor predilecte de Wilder, successivament testimoni o víctima de la societat que l'envolta.

De Jerry Lewis a Woody Allen

El davallament de la carrera de Jerry Lewis com a cineasta coincideix gairebé accidentalment amb el sorgiment de Mel Brooks, les aparicions del qual a la televisió havien fet famós.

THE PRODUCERS sorprèn per la virulència del seu humor i del seu pretès mal gust. Tanmateix, posteriorment, la carrera de Mel Brooks va esdevenir particularment irregular: de THE TWELVE CHAIRS (sinistre) a YOUNG FRANKENSTEIN, en la qual esmicola joiosament la novel·la de Mary Shelley, i on Peter Boyle encarna la criatura, Gene Wilder és el doctor Frankenstein, i Gene Hackman fa d'ermita cec; de BLAZING SADDLES, on Mel Brooks es reserva el paper de governador William J. Lepetomane, a SILENT MOVIE (una cinta totalment muda, tret d'un únic mot pronunciat pel... mim Marceau).

De la mateixa manera, a la meitat dels anys seixanta van filmar-se les pel·lícules de Peter Sellers amb un finançament principalment nord-americà; des del 1951, l'actor havia participat en múltiples comèdies britàniques. Va donar vida a l'inspector Clouseau a THE PINK PANTHER, i després a A SHOT IN THE DARK i a totes les aventures posteriors. Totes aquestes cintes són obra de Blake Edwards. D'altra banda, l'enteniment perfecte que sorgeix entre l'actor i el realitzador Blake Edwards els unirà. Blake Edwards, tot passant de la comèdia de costums (MISTER CORY) a la comèdia militar (OPERATION PETTICOAT), del thriller (EXPERIMENT IN TERROR) a la comèdia sofisticada (BREAKFAST AT TIFFANY'S), aportarà un to nou a la comèdia. La seva manera de dur fins al límit els gags (THE PARTY), de jugar amb les referències (Clouseau i Quasimodo; l'inspector Dreyfus i el fantasma de l'Òpera, a THE PINK PANTHER STRIKES AGAIN. Clouseau i Toulouse-Lautrec, i també Don Corleone, a REVENGE OF THE PINK PANTHER), el seu rebuig al bon gust (S.O.B.), i contràriament l'elegància amb la qual dirigeix VICTOR VICTORIA creen un veritable univers còmic, sovint desigual, però on la por a un esdeveniment exterior inevitable (la incapacitat per encaixar l'alcohol que caracteritza Kim Basinger a BLIND DATE) és una font inescapable de suspens i de gags... Els tres darrers decennis han vist diversos actors de comèdia: Jim Belushi, Chevy Chase, Steve Martin, Eddie Murphy, Danny De Vito, John Candy, Billy Cristal, Pee Wee Herman, i Jim Carrey.

Determinades comèdies (TOOTSIE amb Dustin Hoffman transvestit, MRS. DOUBTFIRE, on Robin Williams encarna igualment el paper d'una dona) han estat grans èxits populars; d'altres, com ara THE WAR OF THE ROSES, amb Michael Douglas i Kathleen Turner, o WHEN HARRY MET SALLY, amb Meg Ryan i Billy Cristal, hi vessen reflexions tràgiques o sensibles sobre la vida de parella. Però, generalment, i sense voluntat exagerada de referir-se al passat, es fa impossible trobar avui dia a la producció de Hollywood pel·lícules —i sobre tot carreres— com ara les d'Ernst Lubitsch o Billy Wilder. L'escissió dels estudis, l'increment de les despeses de producció i d'edició, i també, cal constatar-ho, l'absència de talents i de veritables ambicions han reduït la comèdia, d'ara endavant, a algunes cintes escadusseres, a algunes bones sorpreses, sense que mai no es trobi el nivell artístic d'aquella edat d'or excepcional, en què s'hi barrejaven obres signades per Howard Hawks, Leo McCarey, Frank Capra, Charles Chaplin i Ernst Lubitsch.

Aquesta constatació una mica nostàlgica té, si més no, una excepció: Woody Allen, la carrera del qual s'ha anat consolidant al llarg dels anys, cada cop amb més rigor. Les comèdies dels seus inicis (BANANAS, TAKE THE MONEY AND RUN, SLEEPER) de mica en mica han anat deixant el lloc a pel·lícules més greus (ANNIE HALL, MANHATTAN, ANOTHER WOMAN, ALICE), a les quals l'autor sembla cada cop més inquiet pel que fa a la vida, l'amor, i les dones. Woody Allen, que fa uns quants anys en tenia prou a afirmar que el seu desig més intens raïa a «esdevenir les mitges d'Ursula Andress», s'ha convertit en el cineasta fascinant de SHADOWS AND FOG, el realitzador que s'interroga sobre la realitat i les aparences (THE PURPLE ROSE OF CAIRO, ALICE, ZELIG, DECONSTRUCTING HARRY) i amaga cada cop menys la seva amargor.

És d'aquesta manera que Woody Allen podia admetre:



Scoop de Woody Allen

«Una història d'amor que funciona és una simple qüestió de sort, i res més». Curiosament, més de cinquanta anys abans, Howard Hawks, Leo McCarey i Frank Capra eren més optimistes...

Patrick Brión (La comèdia americana, Éditions de la Martinière, 1998)

Les comèdies americanes i Mack Sennett

Amèrica sempre havia anat per darrere d'Europa pel que fa a l'aparició de comedians de renom capaços de sostenir una sèrie regular de pel·lícules d'una bobina. La primera estrella americana de la comèdia d'aquest calibre fou John Bunny (1863-1915), un home gras i jovial que havia estat actor i productor teatral d'èxit abans de reconèixer el potencial del cinema i oferir el seus serveis a la companyia Vitagraph. Tot i que avui dia les seves pel·lícules, generalment centrades al voltant d'embolics socials i discussions maritals, ens poden semblar tristament mancades de gràcia, el seu èxit entre el públic de l'època immediatament precedent a la Primera Guerra Mundial fou esplèndid i serví d'esperó perquè d'altres companyies americanes comencessin les seves sèries còmiques. La sèrie Snakeville Comedies de la companyia Essanay donà a conèixer «Alkali Ike» (Augustus Carney) i «Mustang Pete» (William Todd). Una altra sèrie d'Essanay significà el llançament d'una futura estrella, Wallace Beery, en el paper de Sweedy.

Amb tot, la transformació i preeminència del cinema còmic americà s'inicia l'any 1912 amb la formació del Keystone Comedy Studio sota direcció de Mack Sennett. Keystone era la branca còmica de la New York Motion Picture Company, a la qual també pertanyien els estudis de Hollywood 101 Bison, que produïa els *westerns* de Thomas Ince i pel·lícules històriques, i Reliance, especialitzada en drames. Sennett era un actor teatral fracassat canadenc d'origen irlandès, que l'any 1908 s'havia vist obligat a dedicar-se al cinema. Tingué la sort que el contractessin per treballar als Biograph Studios, on la seva curiositat natural el menà a observar i absorbir els descobriments del principal director dels estudis, D.W. Griffith. A més de les revolucionàries tècniques de Griffith, Sennett estudià les comèdies que provenien de França i cap a l'any 1910 ja havia adquirit prou habilitat com perquè l'anomenessin primer director de comèdies dels Biograph, una posició que el portà a ser nomenat cap de Keystone. Allà s'hi endugué alguns dels seus col·laboradors habituals als estudis Biograph, com ara Fred Mace, Ford Sterling i la preciosa i enginyosa Mabel Normand.

Un cop que hagué dominat l'art de fer pel·lícules durant la seva estada a Biograph, repartí els seus coneixements. Els càmeres eren destres a l'hora de seguir i les acrobàcies dels comedians, i la rapidesa amb què s'editava a Keystone era herència directa dels mètodes innovadors de Griffith.

Tant les estrelles com les pel·lícules dels estudis Keystone provenien del vodevil, el circ, les tires còmiques i, alhora, de la realitat de l'Amèrica de principis del segle XX. Les seves pel·lícules presenten un món de carrers amples i polsego-



Buster Keaton



Adam's Rib de George Cukor

sos, amb cases d'una planta fetes amb taulons de fusta, ferreries i parades de verdures, consultes de dentistes i tavernes. Els comedians habitaven un món reconeixible de cuines i sales d'estar, recepcions d'hotels de mala mort, dormitoris amb catres d'acer i lavabos desmarxats, bombins i barbes descurades, barrets de plomes i faldilles de plecs, els Ford Model-T i calesses amb cavalls. Les comèdies de Keystone eren caricatures salvatges de les alegries i els terrors habituals de la vida quotidiana, i la norma que les regia era fer que les coses estiguessin en moviment constant, per tal d'evitar que el públic tingués una pausa per respirar o fer-ne una reflexió crítica. Sennett construí la típica companyia a base d'espantalls estrafolaris i audaços acrobates com ara Roscoe «Fatty» Arbuckle (un home gras amb un gran estil còmic i molta destresa), el guenyo Ben Turpin, Billy Bevan i Chester Conklin, ambdós de grans mostatxos, el gegant Mack Swain, l'obès Fred Mace. Entre els comedians que sorgiren dels estudis Keystone també s'inclouen les futures estrelles Harold Lloyd i Harry Langdon, Charlie Chase, que es convertiria en un director notable amb el nom de Charles Parrott, Charles Murray, Slim Summerville, Hank Mann, Edgar Kennedy, Harry McCoy, Raymond Griffith, Louise Fazenda, Polly Moran, Minta Durfee i Alice Davenport. Almenys dos «Keystone Kops», Eddie Sutherland i Edward Cline, a més de dos guionistes de Sennett, Malcolm St Clair i Frank Capra, havien d'esdevenir més tard notables directors de comèdies.

Les comèdies de Keystone són un monument de l'art popular de principis del segle XX que convertia les superfícies evidents de la vida de les dècades de 1910 i 1920 en un tipus de comèdia bàsic i universal. Els curts de Keystone eren irrenunciablement anàrquics. En una era de valors decididament materialistes, les pel·lícules de Sennett celebraven la destrucció orgiàstica de béns i possessions, de cotxes i cases i peces de porcellana. Com a la millor comèdia, es ridiculitzava i es rebolcava l'autoritat i la dignitat.

El millor any per Sennett fou el 1914, en què la seva estrella més famosa, Charlie Chaplin, obtingué la fama mundial per a ell mateix i per a l'estudi en uns quants mesos de descobertes, d'innovació i de creació còmica fantàstica. Quan el seu contracte anual amb Keystone expirà, Chaplin, conscient del seu immens valor comercial, demanà un considerable augment de sou per sobre dels 150 dòlars setmanals que guanyava. Sennett, pecant potser de poca visió de futur, no tenia cap intenció de satisfer les seves demandes. Chaplin acabà marxant als estudis Essanay i fitxà més tard per Mutual i First National, on cada cop obtingué més independència a l'hora de treballar, que és el que desitjava. Keystone sobrevisqué a aquesta pèrdua, però l'any de Chaplin fou el seu apogeu.

L'èxit de Sennett a Keystone propicià que molts dels seus estudis rivals, alguns d'ells de curta vida, s'apuntessin a la producció de comèdies. El seu rival més seriós fou Hal Roach, un extra de pel·lícules que féu equip amb una companyia de feina, Harold Lloyd, per fer una sèrie còmica protagonitzada per Lloyd, en el paper de Willie Work, una imitació matussera del *vagabund* de Chaplin. Després de deixar Lloyd, Roach tingué l'encert d'ajuntar dos comedians que feia anys que treballen per separat. Laurel i Hardy passaren a formar part de la mitologia mundial com la sublim associació del menut, inseguir i ploràmiques Stan amb el gros, pompós i injustament segur d'ell mateix Ollie.

L'estil de les estrelles que Roach anà llançant al cap dels anys (Lloyd, Laurel i Hardy, la companyia de comedians infantils Our Gang, Thelma Todd i ZaSu Pitts, Charlie Chase, Will Rogers, Edgar Kennedy, Snub Pollard) exemplifica la diferència entre Roach i Sennett. Les pel·lícules d'aquest darrer tendeixen a l'acció frenètica i l'*slapstick*. Roach preferia les històries ben construïdes i un estil de comèdia de personatges més ponderat, realista i, al capdavall, més sofisticat. Harold Lloyd i Stan i Ollie són òbviaments humans i comparteixen les flaqueces, els sentiments i les ansietats d'un públic que està, ell mateix, en combat permanent amb les perilloses incerteses del món contemporani.

David Robinson (The Oxford History of World Cinema, Oxford University Press, 1996)

BIBLIOGRAFIA: LA COMÈDIA AMERICANA

Monografies:

- Aixalà, Pep. *Todo sobre Woody Allen*. Barcelona: Océano, cop. 2001.
- Alberich, Ferran. *Jerry Lewis: creación y destrucción de un personaje*. Madrid: Dicinefilm, 1987.
- Balmori, Guillermo. *La Comedia clásica norteamericana*. Madrid: JC, 2002.
- Beach, Christopher. *Class, language, and American film comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Bourget, Jean-Loup. *Lubitsch o la sátira romántica*. San Sebastián: Festival internacional de Cine de Donostia-San Sebastián; Madrid: Filmoteca Española, 2006.
- Brion, Patrick. *La Comédie américaine: les grands classiques américains: de "L'Admirable Crichton" à "Un Jour sans fin"*. Paris: La Martinière, 1998.
- Byrge, Duane; Miller, Robert Milton. *The Screwball comedy films: a history and filmography, 1934-1942*. London; Chicago: St. James Press, 1991.
- Casas, Quim. *Howard Hawks: la comedia de la vida*. Barcelona: Dirigido, 1998.
- Cavell, Stanley. *La Búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1999.
- *Classical Hollywood comedy*. Ed. Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins. New York; London: Routledge, 1995.
- Durnat, Raymond. *The Crazy mirror: Hollywood comedy and the american image*. London: Faber and Faber, 1969.
- Fonte, Jorge. *Woody Allen*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Girona, Ramon. *Frank Capra*. Madrid: Cátedra, 2008.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Kendall, Elizabeth. *The Runaway bride: Hollywood romantic comedy of the 1930s*. New York: Doubleday, 1991.
- Knopf, Robert. *The Theater and cinema of Buster Keaton*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Lally, Kevin. *Billy Wilder: aquí un amigo*. Barcelona [etc.]: Ediciones B, 1998.
- Lehman, Peter; William Luhr. *Blake Edwards*. Athens, Ohio; London: Ohio University Press, 1981.
- *Lobby cards: the classic comedies: the Michael Hawks collection*. Los Angeles; London: Pomegranate, 1988.
- López, José Luis. *La Comedia moderna norteamericana*. London. Madrid: JC, cop. 2003
- Louvish, Simon. *Monkey business: la vida y leyenda de los hermanos Marx*. Madrid: T&B, 2000.
- Louvish, Simon. *Stan & Ollie: las raíces de la comedia*. Madrid: T&B, 2003.
- Marías, Miguel. *Leo McCarey: sonrisas y lágrimas*. Madrid: Nickel Odeon, 1999.
- Mast, Gerald. *The Comic mind: comedy and the movies*. London: New English Library, 1974.
- McGilligan, Patrick. *George Cukor: una doble vida*. Madrid: T&B, 2001.
- Mena, José Luis; Cuesta, Javier. *Las 100 mejores comedias de la historia del cine*. Madrid: Cacitel, 2002.
- Ortega, Javier. *Chaplin: la sonrisa del vagabundo*. Córdoba: Berenice, 2008.
- Riambau i Möller, Esteve. *Charles Chaplin*. Madrid: Cátedra, cop. 2000.

- Vance, Jeffrey; Lloyd, Suzanne. *Harold Lloyd: master comedian*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

Articles de revista:

- *American comedy series: filmographies 1914-1930*, "Griffithiana" vol. XXVII, n. 51-52 (ott. 1994), 279 p.
- *American comedy (2)*, "Griffithiana" vol. XXVIII, n. 53 (magg. 1995), 169 p.
- Deleyto, Celestino. *La comedia cinematográfica*. "Archivos de la Filmoteca", n. 44 (jun. 2003), p. 192-198.
- *Dossier: Comedia americana*, "Dirigido por..." n. 136 (mayo 1986), p. 42-57; n. 137 (jun. 1986), p. 56-65; n. 139 (sept. 1986), p. 62-67; n. 144 (feb. 1987), p. 38-45; n. 145 (marzo 1987), p. 18-29.
- *Dossier: La comedia clásica americana*, "Dirigido por..." n. 322 (abr. 2003), p. 30-89; n. 323 (mayo 2003), p. 32-83; n. 324 (jun. 2003), p. 38-68
- Echart, Pablo. *Hollywood: cine clásico y la última comedia romántica*. "Archivos de la Filmoteca", n. 35 (jun. 2000), p. 230-234.
- Everson, William K. *Screwball comedy, a reappraisal*, "Films in review" vol. 34, n. 10 (Dec. 1983), p. 578-584.
- *Hollywood années 30*, "Positif" n. 434 (avril 1997), p. 72-103.
- Pernod, P; Le Fanu, Mark; Codelli, Lorenzo. *Trois comiques du muet*. "Positif", n. 367 (sept. 1991), p. 87-101.
- *Screwball comedies*, "Nickel Odeon" n. 6 (primavera 1997), 241 p.
- *Sound comedy*, "The Velvet Light Trap" n. 26 (Fall 1990), 86 p.