

La huella transversal de Tono en el cine español: humor subversivo, lirismo y estilización verbal

Tono's imprint of Spanish cinema: subversive humour, lyricism, and verbal stylization

Gema Fernández-Hoya

Universidad Complutense de Madrid, España

gemafern@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-6718-6423>

El cine no es sino una historieta de muchas viñetas.
Con la comodidad de que allí no hay que dibujarlas.
Al que, como yo, ha trazado miles de ellas, tenía
necesariamente que atraerle. Y hacia él fui.
(Tono, 1936, s/n).

Resumen:

Este estudio analiza el modelo estilístico cinematográfico de Antonio de Lara, Tono, atendiendo a los elementos nacionales, internacionales y personales que lo conforman a lo largo de cinco décadas (1930-1978). Se plantea como objetivo determinar su aportación específica al cine español, recomponer la huella transversal de su obra en la comedia cinematográfica nacional y reflexionar sobre su influjo en posteriores cineastas. Para ello, se realiza una revisión conceptual y estética de los elementos que construyen su perfil creador y una hermenéutica de su filmografía aplicando el método analítico e histórico con influencias semióticas desarrollado por el profesor Zunzunegui (2018). De este modo, se desgranar los rasgos del estilo autoral de Tono, caracterizado por la constante ruptura de las formas lingüísticas y el vaciado del discurso a través del propio lenguaje hasta llegar al absurdo, dinamitando así sus ficciones desde el seno de estas.

Abstract:

The study analyzes the cinematographic stylistic model of Antonio de Lara, Tono, considering the national, international, and personal elements that make it up, over five decades (1930-1978). The objectives are to determine his specific contribution to Spanish cinema, to recompose the transversal imprint of his work in the national cinematographic comedy and to reflect on his influence on subsequent filmmakers. To do this, a conceptual and aesthetic review of the elements that build his creative profile is carried out, and a hermeneutics of his filmography applying the analytical and historical method, with semiotic influences developed by Professor Zunzunegui (2018). This allows us to unravel the features of Tono's authorial style, characterized by the constant rupture of linguistic forms and the emptying of discourse through language itself until it reaches the absurd, thus dynamiting his fictions from within them.

Palabras clave:

Tono; cine español; comedia española; humor vanguardista; estilización verbal; "otra generación del 27".

Keywords:

Tono; Spanish Cinema; Spanish Comedy; Avant-garde of Comedy; Verbal Stylization; "Other Generation of '27".

1. Introducción

La trayectoria de Antonio de Lara, Tono, recorre el cine español en producciones de toda índole manteniendo un sello personal inquebrantable. El miembro más desconocido de la llamada “otra generación del 27” (Rodríguez Merchán, 2002; González Grano de Oro, 2005), junto a sus coetáneos humoristas, es sin duda una de las vetas primigenias de la comedia patria, que ha conseguido contagiar a generaciones posteriores de cineastas y continúa vigente en la actualidad (Castro de Paz, 2018).

Dos de sus películas, *Un bigote para dos* (Tono y Miguel Mihura, 1940) y *Habitación para tres* (1952), o los guiones de *Tres eran tres* (Eduardo García Maroto, 1955) y *La pandilla de los once* (Pedro Lazaga, 1963) pueden considerarse modelos paradigmáticos de nuestro humorismo (Aguilar y Cabrerizo, 2019), una estilización cómica específicamente española que:

huye del realismo primario por la vía de la exageración, de la deformación sangrante, de la exacerbación de los rasgos singulares, de la conversión de las personas en personajes (...) que no vacilan en acumular las referencias a las formas populares del pasado literario y dramático, con intención de dinamitar cualquier estrecha noción de realismo. (Zunzunegui, 2018, p. 25)

El estilo de Tono se conforma con la fusión de diversos y dispares elementos, antiguos y nuevos, nacionales y cosmopolitas: el influjo de las vanguardias europeas que abren el siglo XX, la incorporación de una parte de los elementos de la tradición cómica popular española y, en ocasiones, las particularidades de los clásicos géneros *hollywoodienses* (Fernández-Hoya, 2011). Además, su particular universo se presenta perfectamente alineado con su personalidad.

El humorismo, corriente artística alrededor de los años veinte, parece ser parte inherente al autor. Gómez de la Serna, siempre visionario y precursor vanguardista, anticipa esta encarnación del humor en Tono, al conocerle siendo prácticamente un adolescente: “En el joven caricaturista estaba latente la gracia absurda que iba a dominar el porvenir. (...) Me di cuenta de lo que iba a significar

desde el primer momento, cuando no estaba aún radicado en su arte” (Gómez de la Serna, 1956, s/n).

2. La configuración del “humor nuevo”, del origen a la pantalla: herencias y nuevas influencias

La huella autoral de Tono se construye desde su temprana juventud, afianzándose primero en la prensa popular y después en la gran pantalla. Esta evolución estilística comienza en la revista *Buen Humor* (1921), perfecciona su humorismo en *Gutiérrez* (1927), consigue reconocimiento durante la Guerra Civil por sus trabajos en *La Ametralladora* (1937) y alcanza la popularidad gracias a sus colaboraciones en *La Codorniz* (1940). Su identidad como creador se mantendrá intacta en cualquiera de los medios expresivos que utiliza: dibujo, novela, prensa, cine o teatro.

En las siguientes líneas se recorre de manera sintética cada uno de los componentes que conforman su estilo creativo.

2.1. La herencia hispana: personajes, contextos y formas

Tono llega a Madrid en 1914 (Fernández-Hoya et al, 2019), momento en el que la prensa y los espectáculos se rigen por el canon humorístico cómico- festivo y cómico-costumbrista, que se mantiene aproximadamente hasta 1920. Habitualmente se utiliza un humor realista, poco elegante y zafio, mediante la constante burla a las miserias humanas, el hambre y la incultura, o la desacreditación de lo novedoso; y entre las temáticas más recurrentes se encuentran la sexualidad o los argumentos xenófobos (García Pavón, 1996; Conde Martín, 2005).

Las formas teatrales de la época recogen personajes nacidos en las páginas de las revistas populares, aunque se sirven de un lenguaje más refinado. Como respuesta a la crisis económica del espectáculo, surge el “teatro por horas”, que por un módico precio permite al pueblo más llano acceder a piezas escénicas de corta duración (Medina Vicario, 2000). Así se populariza el “género chico”, un

subgénero de la zarzuela, donde se desarrollan una extensa galería de personajes arquetípicos (Romero Ferrer, 1993).

El tratamiento del contenido en la prensa satírica y los espectáculos de masas humorísticos resulta denigrante, sin embargo, dan espacio a perfiles que son reconocidos inmediatamente por el público: pueblerinos, ignorantes, mujeres infieles, suegras temibles, seductores de pacotilla, criadas que sisan a su señora, médicos ineptos, chicas frívolas, borrachos o viudas avinagradas. En definitiva, tipos de la vida diaria que con sus expresiones y comportamientos narran una concepción del mundo y unas formas de vida compartidas por el espectador (Rof Carballo, 1996).

En el mismo periodo, también triunfan los sainetes de Carlos Arniches, el humor folclórico de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero y la comedia burguesa de Jacinto Benavente (Monleón, 1975). La producción cultural refleja los valores de una sociedad aún regida por un modelo aristócrata.

La segunda década del siglo XX alumbra un nuevo subgénero cómico, iniciado por Pedro Muñoz Seca, el teatro del astracán con un ritmo trepidante y el equívoco sostenido para provocar la risa del espectador sin otra pretensión. (Monleón, 1975; Dougherty y Vilches, 1984). La astracana aporta un primer giro hacia el absurdo, introduce juegos lingüísticos y funde de manera novedosa la lógica y el disparate, lo creíble y lo inverosímil (Medina Vicario, 2000; García Berrio, 2000).

Los miembros de la “otra generación del 27” rechazan de pleno las revistas festivas de su tiempo y una parte de la comedia teatral, al considerar que tras su humor se esconde la rabia, el rencor y la venganza de una burguesía atrapada en sus miedos que impide la evolución de la sociedad (González Grano de Oro, 2005). Como respuesta deciden oponerse con sus obras a la hipocresía, el amaneramiento, la cursilería imperante y a las normas burguesas y proponen una renovación conceptual y estética (Aguirre Sirera, 1998; Pelta, 2002; Rodríguez Merchán, 2002). Así, quiebran esta vía de humor popular, a la que denominan “humor anterior” y como contraposición bautizan “humor nuevo” o “humorismo”

a su propio estilo. Un humor de la sonrisa frente a la carcajada (Mihura, 1978), más cercano a Cervantes o Quevedo (Zunzunegui, 2008, p. 25).

No obstante, rescatan una parte de la tradición oriunda de los espectáculos de masas y las revistas satíricas como los personajes típicamente hispanos de la prensa y el teatro, pero infiltrándoles un aire novísimo. Igualmente, toman el sainete como forma narrativa y, especialmente Tono, se inspira en los juegos verbales y los enredos disparatados de la astracanada.

2.2. Humorismo y vanguardia

El “Humor Nuevo” puede considerarse una de las vanguardias europeas que forma parte de las manifestaciones artísticas aparecidas a principios del siglo pasado, en un intento de trivializar el arte y evitar la solemnidad (Gómez de la Serna 1975). Los elementos que facilitarán el nacimiento del humorismo en España surgen de la confluencia de una serie de circunstancias: la interrelación de tres generaciones prodigiosas (1908, 1914 y 1917); la influencia de las vanguardias europeas; y el encuentro de quienes formarán la “otra generación del 27” compartiendo escuelas de humor y de vida.

La labor didáctica de Ramón Gómez de Serna, siempre en contacto con las últimas directrices estéticas, las nuevas publicaciones occidentales y al día de las tendencias de vanguardia (Mainer, 2006), supone una guía y una ventana al mundo para los jóvenes humoristas que comienzan su andadura profesional. Precursor y divulgador de los “ismos” europeos en España (Marichal, 1993), señala el “humor nuevo” como una postura vital y defiende el humorismo como una actitud inteligente ante la vida, un modo de escapar a la amargura de la existencia, reconociendo la realidad y distanciándose de ella, desarmándola y dislocándola para poder soportarla:

Cuando suena el momento de la restitución a la sensatez, lo humorístico entra a gobernar, como momentánea restitución de la cordura a la locura (...) Es el intermedio entre enloquecer de locura o el mediocrizarse de cordura. El humorismo español está dedicado a pasar el trago amargo de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida (...) La actitud

más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor (...) el poeta ríe desde la profunda amargura de que todo es inútil, desde la inteligencia desengañada, mostrando el vacío de la vida, desde lo más vital, que existe que es la risa. (Gómez de la Serna, 1975, pp. 198-207)

También el pensamiento de José Ortega y Gasset será fundamental entre los jóvenes artistas, más aún tras la publicación de *La deshumanización del arte* (1925) que dota de un marco teórico a la renovación cultural que vive Europa. Su reflexión llega de la mano del cubismo, del dadaísmo, del futurismo y del ultraísmo, todos ellos, de una manera u otra se alejan del hombre tal y como se había percibido hasta el momento, deshumanizándolo.

Aunque con menor trascendencia, otros autores relevantes como Wenceslao Fernández Flórez y Julio Camba influyen en el desarrollo del “buen humor”. Ambos se apartan radicalmente de la comicidad del siglo anterior y cultivan un humor refinado, ingenioso e irónico.

El humorismo toma como medio de expansión las revistas populares a partir de 1927 con la salida a la calle de *Gutiérrez*, donde Tono supondrá un pilar fundamental. Tanto es así que, tras la contienda española, en la primera etapa de la revista *La Codorniz*, la mitad del peso específico de las páginas del semanario corren a cargo de Tono (Grano de Oro, 2005).

La llegada del cine, con las posibilidades de realización y sonorización que ofrece, serán utilizadas por “la otra generación del 27” para dar un nuevo giro de tuerca al “humor nuevo”, manteniendo su esencia, pero aprovechando las posibilidades de una nueva industria.

2.3. Humorismo y cine

A mediados de los años treinta y comienzos de los cuarenta, surgen las primeras comedias españolas que rompen la línea tradicionalmente seguida por este género en nuestro país. Películas, cortometrajes y subversivos experimentos cinematográficos abren sin complejos la vía de un “humor nuevo” en la gran pantalla. Se avistan los primeros pasos de un modelo de estilización defendido a

ultranza y previamente cultivado en la prensa gráfica por los adelantados miembros de la “otra generación del 27”.

Muestras de ello son los cortometrajes *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934) y *Una de ladrones* (1934), y la película *La hija del penal* (1935), todas ellas producciones dirigidas por Eduardo García Maroto con guiones de Miguel Mihura (Olid Suero, 2015); o la apropiación de películas ajenas donde los diálogos originales son sustituidos por otros disparatados (Fernández-Hoya et al., 2019, ; Sánchez Salas, 2002; Aguilar y Cabrerizo, 2020), como *Celuloideos rancios* (Enrique Jardiel Poncela, 1935), *Un bigote para dos* (Antonio de Lara “Tono” y Miguel Mihura, 1940) y *Mauricio, o una víctima del vicio* (Enrique Jardiel Poncela, 1940).

Tono, Edgar Neville, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura se inician en el cine habiendo ensayado miles de planos y diálogos en sus viñetas: “Era un sarampión que había que pasar y que nos caía a medida porque el cine acababa de romper a hablar, a los veintitantos años de la salida de los obreros de la fábrica Lumière, y necesitaba manejadores de palabras” (López Rubio, 1978, p. 9).

Todos ellos, excepto Mihura, viajan a Estados Unidos para trabajar en las versiones hispanas de los filmes norteamericanos, aportando después a nuestro cine “una sorprendente vitalidad, una gran capacidad de provocación, una tierna irreverencia contra lo establecido y un humor ácido y disparatado a medio camino entre lo poético y lo surrealista” (Rodríguez Merchán, 2003, p. 273). Su paso por Hollywood les va a permitir conocer las profundidades cinematográficas técnicas y creativas ampliando sus conocimientos y su perspectiva para trasladar sus ideas gráficas al celuloide.

En el caso de Tono, su viaje a la meca del cine, en 1930, está motivado por un contrato con la *Metro Goldwing Mayer* para formar parte de su nómina de guionistas. Durante su estancia rotula las películas cómicas de Oliver y Hardy y Charles Chase y adapta algunos fragmentos de *La fruta amarga* (*Min and Bill*, George W. Hill, 1930) (Fernández-Hoya, 2011) con el fin de aliviar la gravedad

del melodrama materno filial¹. La dificultad de generar gags verbales en español equivalentes a los anglófonos no parece tarea fácil para los guionistas del Departamento, pero el recién llegado lo consigue de manera espontánea, improvisando unos diálogos humorísticos que encajan con la trama (García de Dueñas, 1993). En esta ocasión, su humor mantiene la lógica interna y de acción de los personajes, el humorismo latente en Tono se asoma con discreción, más comedido que en otros trabajos futuros.

La exagerada capacidad de Tono para generar brillantes diálogos siguiendo las pautas del “humor nuevo” será su piedra angular fílmica y le proporciona, a lo largo de su carrera, un importante número de proyectos como guionista durante cinco décadas de cine español.

3. Metodología

El principal objetivo de este estudio es investigar el modelo estilístico cinematográfico generado por Antonio de Lara, Tono, analizar los elementos nacionales e internacionales que lo conforman, establecer sus rasgos narrativos y estéticos y recomponer la huella transversal de su trabajo como director y guionista en nuestra comedia fílmica a lo largo de cuatro décadas.

Para ello se realiza una revisión histórica y conceptual de los elementos que construyen el perfil del autor como cineasta: la herencia hispánica proveniente de la cultura popular escénica y escrita, los movimientos internacionales de vanguardia y su personalidad creativa. Se recorre después la filmografía española de Tono², teniendo en cuenta sus aportaciones más relevantes como director y guionista, y aplicando para su estudio el método analítico e histórico, con ciertas influencias semióticas (Greimas y Courtés, 1982), desarrollado por el profesor Zunzunegui.

1 Es posible que Antonio de Lara colaborase en otros proyectos de la gran productora sin ser acreditado, ya que resultaba habitual que las labores subalternas no se reflejasen en los títulos de crédito al considerarse parte del trabajo del guionista de plantilla.

2 La filmografía de Tono ha sido establecida por primera vez en la Tesis Doctoral inédita de la propia autora. Véase Fernández-Hoya, G. (2011).

4. La huella de Tono en el cine español

Desde la participación de Tono en *La fruta amarga* (1930) hasta su última colaboración como dialoguista en *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1978), una comedia, a priori imposible, de ambiente psicodélico con taxi-burros, el autor escribe e idea un número importante de películas, dos de ellas bajo su dirección.

En estos años, también explora otros territorios en un par de ocasiones: debuta como director con *Canción de medianoche* (1949), un drama fantástico, y junto a Enrique Llovet elabora el guion de un largometraje policiaco arriesgado fílmica e ideológicamente, *Barrio* (*Viela, Rua sem sol*, Ladislao Vajda, 1947). Sin embargo, Antonio de Lara no encuentra su lugar fuera del humorismo y regresa a su origen, que no es solo parte de su esencia autoral, sino también personal.

4.1. *Un bigote para dos* y *Habitación para tres*: paradigmas fílmicos del humorismo

La cinta *Un bigote para dos* (Antonio de Lara, Tono, y Miguel Mihura, 1940) es uno de los grandes estandartes del “humor nuevo”. Sus autores toman como base una opereta austriaca sobre la vida de Johann Strauss (hijo), *Melodías Inmortales* (*Unterbliche Melodien*, Heinz Paul, 1935), y crean para la ocasión un disparatado guion que sincronizan con las imágenes originales del filme. Tono y Mihura lo denominan “experimento cinematográfico”.

En realidad, la semilla de esta apropiación del material ajeno ya había sido planteada por Tono en su sección “Diálogos estúpidos” dentro del semanario *La Ametralladora* (F1), donde añadía pies de foto disparatados a fotos antiguas. En este caso, van un paso más allá y los fotogramas del filme sirven como un carrusel de viñetas que se acompañan por sorprendentes diálogos.

Podría recordar este “experimento” fílmico a otros realizados por Jardiel Poncela: *Celuloides Rancios* (1933), donde utiliza seis películas silentes norteamericanas, o *Mauricio, o una víctima del vicio* (1940), que toma las imágenes de *La cortina verde* (Ricardo y Ramón de Baños, 1917); en ambas cintas Jardiel añade un narrador con voz en *off* que va comentando las acciones

de la película a modo de explicador de cine mudo (Aguilar y Cabrerizo, 2020). Efectivamente, el estilo de humor es el mismo, pues el gran dramaturgo es uno de los miembros más destacados del “otro 27”. Sin embargo, el proyecto de Tono y Mihura es muy distinto, ya que parte de una película contemporánea a la que superponen un guion completo, construyendo un argumento totalmente diferente, con diálogos desternillantes y personajes que nada tienen que ver con los originales. El protagonista ya no será Strauss, sino Enriqueto, a quien pretende una cantante con voz de señor trasnochado lo que impide el amor entre ambos. La voz de la conciencia del protagonista tan pronto le anima a casarse, como le indica que no abandone el encuadre para que el espectador pueda verle. Tono rompe el pacto de ficción del cine desde las propias convenciones de este.



La deconstrucción del filme original es total. Se afectan también: los nombres de los personajes, que son reemplazados por expresiones castizas; los momentos musicales, donde el vals o la polca se intercambian por un chotis o un pasodoble con letra de Tono y Mihura; e incluso se sustituyen los nombres de los intérpretes reales por el de Serafín Taylor, Ginger Gómez, Cristeta Montgomery o Eloísa Garbo.

Un ejercicio de ventriloquia y apropiacionismo cinematográfico que manifiesta sin pudor y ni medida los rasgos del “humor nuevo” en la pantalla. Un ejemplo

de ello es la insistente voz de la conciencia de protagonista interrumpiendo la narración:

¿Qué clase de corazón es el tuyo que cambia constantemente de sentimientos? ¿Crees que ese bigote te da derecho a ser así? Descorre ese visillo y así verás cómo te amaba esa mujer y qué sucios están los cristales...

La fusión de los elementos vanguardistas con los modismos y formas verbales nacionales no pasa desapercibida para la prensa:

Así como los hermanos Marx en el gesto, son Tono y Mihura en la frase. Pero lo son de una forma que a nosotros nos importa mucho: lo son españolísimamente. Y su éxito, por ello mismo, ha de ser de resonancia mundial. La semilla española nunca se ha perdido. (Fernández de Cuenca, 1940, s/n)

Algunas críticas se decantaron por ver una parodia en *Un bigote para dos* (De la Cueva, 1940; Extra Segundo, 1940; Pueblo, 1940), pero la cinta no busca la exageración de un género como burla,

sino del cuestionamiento radical del lenguaje y del sistema que lo sustenta. De este modo encajan en el argumento el uxoricidio, la pedofilia, la zoofilia y el transgénero sin que los personajes sufran ninguna sanción y sin que los organismos censores del primer franquismo —tan tiquismiquis con estas cosas— se dieran mínimamente por aludidos. (Fernández-Hoya et al, 2019, p. 75)

En el futuro, probablemente como consecuencia de esta cinta, Tono recibe el encargo de adaptar al castellano los diálogos cómicos de unos largometrajes checos: *El abuelo automóvil* (*Dedecek automobil*, Alfred Radok, 1957) y *Joe Kotaloca* (*Limonadovy Joe*, Oldrich Lipsky, 1964) (AGA, 1965). En esta última, un *western* musicado, Winifreda dice, mientras reparte unos panfletos a un grupo de vaqueros:

—Aquí tenéis el reglamento, mis muy queridos y simpáticos degenerados. Leedlo, amigos. Y si lográis entenderlo, ya no os emborracharéis como

cosacos. Y, en lugar de emborracharos como cosacos, dedicaréis vuestro tiempo, queridos degenerados, a estudiar Numismática y a las Ciencias Exactas...

Pese a los momentos de feliz acierto de estas adaptaciones extranjeras, ninguna de ellas revela la libertad, creatividad y el espíritu subversivo de *Un bigote para dos*. La rebelión contra los tópicos, lo cursi y el lugar común comienzan ya desde la concepción del “experimento cinematográfico”, al secuestrar las imágenes de un cine dirigido al público burgués y manipularlo hasta deconstruirlo de principio a fin. El revulsivo de Tono y Mihura frente a los valores sociales imperantes es de tal envergadura que permanece vigente entre los humoristas actuales más renovadores: en piezas televisivas como “Retrospecter”³; o en interesantes y reivindicativos trabajos como *Sé villana. La semilla del diablo* (2006) y *Holly Thriller* (2011), dirigidos por la cineasta María Cañas, quien define su obra como “videoguerrilla”, “videofagia militante” o “risastencia”.

En 1952, Tono decide adaptar al cine una de sus comedias teatrales más exitosas, *Guillermo Hotel* (1945). La obra es interpretada en la escena por Isabel Garcés, una actriz con especiales dotes para encajar las frases del humorismo con tal naturalidad que eleva el grado de absurdo del texto. Para la pantalla el título es *Habitación para tres* (1952) y respeta el libreto original, aunque se incluyen nuevos gags visuales y verbales.

El filme presenta a Alicia (Carolina Giménez), llegando a un hotel con la idea de reunirse al día siguiente con su novio Felipe (José Luis Ozores) y las respectivas familias de ambos. Al llegar a la habitación, entra en la ducha, al tiempo que, en la recepción del hotel, debido a un error, le asignan la misma habitación a un apuesto abogado, Carlos (Armando Moreno), que debe participar en un juicio a la mañana siguiente. Carlos llega cansado y se mete en la cama sin reparar en que hay alguien en el baño. Al poco rato, Alicia se mete en la misma cama con el

3 “Retrospecter” es el nombre de una pieza audiovisual que toma fragmentos de películas antiguas en blanco y negro para sustituir el diálogo original por otro disparatado, y sigue una estilización similar a la de *Un bigote para dos*. En este caso el humorista Joaquín Reyes dobla a todos los personajes jugando con sus tonos vocales. El resultado forma parte de dos programas televisivos: *La hora chanante* (2002-2006) y *Muchachada nui* (2007-2010).

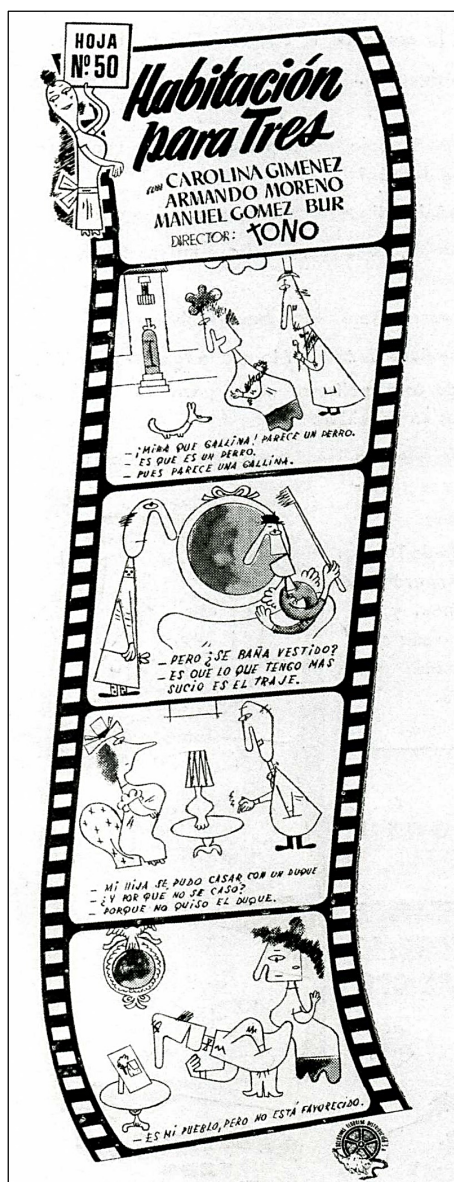
consiguiente sobresalto de ambos. Las circunstancias se complican cuando reparan en que hay un ladrón (Manolo Gómez Bur) bajo la cama. Ante la embarazosa situación, Alicia decide que para proteger su reputación lo es mejor no quedarse a solas con un solo hombre y los tres pasan juntos la noche. A la mañana siguiente, ante las visitas de las familias y de Felipe, que regresa de arbitrar un partido de fútbol, Alicia oculta a sus compañeros de habitación, lo que provoca un gran enredo que termina con el atractivo abogado detenido. El ladrón, ducho en leyes por su profesión, se encarga del juicio de Carlos con éxito. Mientras, en el hotel, Felipe y su prometida protagonizan varios desencuentros. Finalmente, Alicia reconoce estar enamorada de Carlos, quien confiesa corresponder a ese amor.

Tono da nueva muestra de sus característicos juegos con los nombres de sus personajes y bautiza al ladrón como Enriqueta. Ante la sorpresa de Alicia y Carlos, el ladrón explica que antes de que él naciera, su padre muy enfermo, en su último suspiro, pidió que si nacía una niña la llamasen Cristóbal y si era un niño fuese Enriqueta. Viendo la grave situación del padre, nadie se atrevió a aclarar la confusión y se vieron obligados a cumplir la voluntad del difunto, lo que avocó a Enriqueta a convertirse en delincuente, por no poder ejercer otra profesión con ese nombre.

Podemos considerar *Habitación para tres* como una comedia excéntrica, un subgénero que ya había sido iniciado por los actores Totó y Macario en Italia, o Wheeler y Woolsey y los hermanos Marx en Norteamérica. Su estructura, procedente del teatro ínfimo (Aguilar y Cabrerizo, 2019, p. 274) permite la incorporación de todo tipo de juegos verbales y gags visuales. Así mismo, sus personajes (la pareja de enamorados, el ladrón bueno, la suegra, etc.) se construyen desde prototipos recogidos de la prensa y el teatro popular, que para la ocasión protagonizan secuencias con influencias de la astracanada.

La película también incluye guiños que homenajean el cine de los ya citados hermanos Marx: el “hotel lío-lío” donde se desarrolla gran parte de la acción “tonesca” y la habitación de Alicia plagada de familiares, camareros y otros invitados, hacen referencia a *El hotel de los líos* (*Room Service*, William Seiter,

1938) y al abarrotado camarote de *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood y Edmund Goulding, 1935).



El filme es un espectáculo del absurdo, donde los gags van encadenado la acción a partir de pirotecnias verbales, consiguiendo dar continuidad a la película. Varios de los chistes de la cinta saltarán a las publicaciones gráficas en las que Tono continúa trabajando y algún otro ya ha sido utilizado con anterioridad en *La Ametralladora* o *La Codorniz*. Precisamente, el artículo “Cosas de fútbol” (1978)⁴ cede a *Habitación para tres* uno de sus momentos más surrealistas e hilarantes, cuando Felipe sueña que una anciana cose la red de la portería, mientras su esposo en la posición del portero le replica: “¿Ves? ¿Todos los domingos nos pasa lo mismo; va a venir el balón de un momento a otro y la red está sin coser?”.

La relación entre fotograma y viñeta es tan estrecha que Antonio de Lara elabora varios modelos, como ejemplos de guía para los exhibidores, con sus “tonerías”, repitiendo algunos de los chistes del filme. Incluso uno de los folletos imita un celuloide de viñetas (F2).

F2. Guía de Cifesa (1952), elaborada por Tono. AGA. Expediente de rodaje 04723.

4 “En realidad, el puesto de portero es el menos futbolístico de todos. Y si es portero de un buen equipo, apenas si el balón llega alguna vez a la portería. Es más: creo que al portero se le debiera poner una silla junto al poste para que, mientras no hubiera peligro inminente, pudiera descansar e incluso tejer redes nuevas para futuros partidos” (Tono, 1978, p. 137).

El argumento presenta puntos en común con la obra teatral *Tres sombreros de copa* (escrita en 1932 y publicada en 1947), aunque con un final muy distinto. La protagonista del nuestro filme conoce en su noche de bodas a un hombre interesante que le hace replantearse la vida con su aburrido novio. Al igual que Dionisio en la comedia de Mihura, solo que él decide conformarse con su prometida y Alicia apuesta por una nueva vida (Oliva, 2004). En realidad, en ambos argumentos está presente una concepción existencial: cómo el azar, los encuentros fortuitos o las decisiones intrascendentes pueden determinar el destino del ser humano, abocado a esquivar los designios del día a día y resistir la incertidumbre vital. Inquietudes compartidas por la “otra generación del 27” que pueden encontrarse en películas como *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville.

La cinta consigue trasladar a la pantalla el imposible mundo de los esquemáticos monigotes dibujados. Sin embargo, el bajo coste de la producción y una planificación escasa, con demasiados planos generales, van en detrimento de unos diálogos que pulverizan el lugar común y el tópico vaciando el sentido del discurso mediante el propio lenguaje. La producción pone de manifiesto la habilidad de Tono como guionista, pero también sus carencias como realizador. Por ello, la mayoría de sus trabajos se ubican en la escritura, donde sus aportaciones serán sostén estilístico de cineastas posteriores.

4.2. Tono guionista

La exagerada destreza de Tono en las labores del guion humorístico es un reclamo para multitud de proyectos. Directores de distintas generaciones le encargan guionizar sus argumentos o colaborar en los diálogos de sus comedias para intensificar el humor, dar un aire más fresco a manidas tramas o agilizar pesadas escenas. Así, es frecuente encontrarle como dialoguista adicional en una sucesión de cintas que tienen como única conexión entre sí la estilización lingüística de Tono.

El autor adereza estos filmes, en mayor o menor medida, con réplicas que ponen de manifiesto el absurdo de las convenciones sociales, los disparatados comportamientos considerados correctos socialmente o la incomunicación que

se deja ver en las conversaciones diarias donde se toman por buenos razonamientos insólitos. En definitiva, Tono continua fiel a su línea de acción creativa. Su sentido crítico que, como iremos ejemplificando, se ofrece al espectador en forma de chiste, utiliza como herramientas los desplazamientos de palabras de su habitual significado y el juego verbal. Una fórmula que hereda de Gómez de la Serna para lograr que el espectador acepte la deformidad de su propio reflejo sin acritud: “lo que el público no pudo digerir entonces de Ramón, se lo dimos nosotros masticado y lo aceptó sin pestañear siquiera” (Mihura, 1996, p. 43).

De los guiones escritos por Tono, dos son los más destacados, por la hilaridad de sus recursos verbales, *Tres eran tres* (Eduardo García Maroto, 1955) y *La pandilla de los once* (Pedro Lazaga). Ambos filmes comparten muchos puntos en común pese a la diferencia de las propuestas de sus directores.

Tres eran tres se compone de un trío de historias individuales: “Una de monstruos”, “Una de miedo” y “Una de pandereta”, que respectivamente parodian el *western*, el cine de terror y la españolada. De igual forma, *La pandilla de los once* reproduce el estilo y los tópicos de las películas de gánsteres.

En estos dos guiones, Tono construye multitud de anacronismos mezclando las pautas habituales de los géneros parodiados y elementos de actualidad que se corresponden con el momento del estreno de la cinta. De igual forma, fusiona sus habituales rasgos de estilo y juegos verbales con códigos actuales que los espectadores comparten. Así, por ejemplo, en la película dirigida por Eduardo García Maroto ambientada, supuestamente, en oeste americano, el vaquero, rodeado de una tribu de indios, exclama:

— ¿Hay alguno que sepa hablar español?

— ¡Yo, que soy de Cuatro Caminos!

O en el filme realizado por Lazaga, cuando los gánsteres están a punto de encontrar un botín, la ruptura de los modismos reaparece en la conversación entre “el largo” (Juanjo Menéndez) y el coco” (Rafael Luis Calvo):

— Me dejás de una pieza.

- Peor sería que te dejará de dos
- Bueno, chicos, ya hemos llegado, ahora sólo queda coser y cantar
- Coser, bueno, pero si cantamos van a oírnos.

Estos diálogos, entroncados con el “humor nuevo” y en apariencia vacíos de sentido, muestran, en palabras de Laín Entralgo (1967), la búsqueda de la risa desde lo “metafísico”:

la demolición del tópico verbal, ya reduciéndole a ser cobertura de la nada, ya haciéndole significar sólo lo que literalmente significa. Dos modos de reír a los que bien puede darse el nombre de «metafísicos». En el primero, en efecto, nos reímos de la nada, del hecho de que unas palabras precisamente por ser comodín verbal válido para salir del paso en mil situaciones y ante mil realidades diferentes, «no dicen nada»; lo cual, después de varios decenios de constante «angustia de la nada», no es flojo hallazgo. Y en el segundo nos reímos del ser: de lo que realmente «es» por sí mismo el significado de una frase cuando nos lo hacen ver con táctica ingenuidad total, sin sombra de ironía, como si en aquel momento fuésemos niños absolutos. (Laín Entralgo, 1967, p. 268)

Siguiendo la misma línea de estilo, Tono participa en un número considerable de guiones compartiendo autoría: *Olé torero*, (Benito Perojo, 1949), *Los últimos de Filipinas* (Antonio Morán, 1945), *La fierecilla domada* (Antonio Román 1956)⁵, *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955), *La quiniela* (Ana Mariscal, 1960), *Patricia mía/Punto y banca* (Enrique Carreras, 1960), *Torrejón City*, (Leon Klimovsky, 1962), *El balcón de la luna* (Luis Saslavsky, 1962), *La fuente mágica* (*Magic Fountain*, Fernando Lamas, 1963), *Un beso en el puerto*, (R. Torrado, 1966), *Cuatro bodas y pico*, (F. Catalán, 1967), *Amor a todo gas*, (R. Torrado, 1969), *¿Es usted mi padre?*, (A. Giménez Rico, 1971), *Adiós, cigüeña, adiós*, (M. Summers, 1971) o *Ella..., ellos... y la ley/Colpo grosso, grosísimo... anzi probabile* (T. Ricci, 1973), entre otras.

⁵ Antonio de Lara, Tono, no aparece acreditado *Los últimos de Filipinas*, ni en *La fierecilla domada*, aunque Antonio Román, director de ambas, declara en su biografía la participación de Tono en los diálogos de ambas producciones (Coira, 2004). Igualmente, algunos diálogos “tonescos” destacan con claridad al visionar ambas películas.

En total, cinco décadas salpicadas de diálogos explosivos, invariables ante las modas, los diferentes directores o géneros de los filmes. Tono es fiel a las bases del “humor nuevo” pese a las consecuencias que esto produzca en la narración. Tanto es así, que los personajes se autodestruyen al enunciar el texto, su estilización verbal fractura la narración. La lucha contra el tópico, el lugar común y los valores sociales, llega a tal punto que dinamita al cine utilizando las propias convenciones lingüísticas y cinematográficas.

5. **Cómicos españoles: dolor y risa**

La interpretación del humorismo requiere de actores avezados que aporten verosimilitud al sinsentido aparente de su retórica. Sus chistes, entre el disparate y la poesía, ocultan como hemos visto una actitud existencialista e inclusive “metafísica”, según algunos teóricos (Laín Entralgo, 1967). El desencanto vital, la risa como única salida ante la amargura (Gómez de la Serna, 1975) subyace en el estilo autoral de Tono, que necesita de intérpretes donde la risa sea la reacción al dolor, para dotar de verosimilitud a la palabra. Es por esto, que aquellos actores que encajan mejor en los cánones de belleza convencionales quedan inhabilitados para enunciar los textos del “humor nuevo”, pese a sus buenas dotes interpretativas. Tal es el caso de Carolina Jiménez y Armando Moreno en *Habitación para tres*, quienes, con una imagen de dama y galán clásico, no consiguen aportar credibilidad a las escenas, con actuaciones más cercanas a la clave interpretativa de la alta comedia.

No es casual que cómicos como Manolo Gómez Bur, Matilde Muñoz San Pedro, Manolo Morán, Antonio Riquelme, José Isbert, Margot Cottens o José Orjas, entre otros muchos, aparezcan con insistente frecuencia entre el elenco de los filmes donde colabora Tono. Son actores que logran humanizar personajes del todo inverosímiles, como el del ladrón llamado Enriqueta al que Gómez Bur llena de ternura o como Manolo Morán creyendo que Luis Sandrini, con acento porteño y una gesticulación farsesca, es un maestro taurino sevillano en *Olé, torero*.

Siguiendo la nomenclatura propuesta por Robert Bresson (Bresson, 1977), el investigador Santos Zunzunegui denomina no-modelos a esta tipología de intérpretes:

Cómicos dotados de cuerpos singulares donde los haya; cuerpos que en ciertos casos apuntan hacia lo grotesco hasta materializar esos modelos de indignidad (...) Cuerpos que pueden sostener determinados comportamientos, incluso en ausencia de personajes coherentes, con su sola presencia en escena. Cuerpos con poso, que no hacen ascos al envejecimiento y sobre los que se han depositado sus detritus tanto la fatigosa experiencia individual como los calamitosos vientos de nuestra historia (...) Cuerpos habitados por voces con grano, que practican un habla fática, coloreada, expresiva, metonímica e hiperbólica (...) que designan un texto segundo que acaba anulando (pero mejor sería decir dotando de espesor) a ese primero (el del relato) en el que creemos más o menos, produciendo lo que Vicente Ponce denominó la “plusvalía en la narración”⁶. (Zunzunegui, 2018, p. 414)

Resulta difícil expresar con más claridad que el profesor Zunzunegui cómo estos cómicos sacan a la luz una parte personal que permite al espectador identificarse con un ser humano que son, por encima del personaje que interpretan. Actores-personas con el valor de estar expuestos ante la cámara, mostrando sus contradicciones y la angustia vital que les habita y a todos nos acompaña.

6. Conclusión

Antonio de Lara representa uno de los pilares esenciales del llamado “humor nuevo”, cultivado fundamentalmente por la llamada “otra generación del 27”. En la identidad autoral de Tono confluyen diversos elementos de procedencias dispares: las vanguardias europeas de principios de siglo, lo que conlleva una nueva concepción de la vida donde el humor ocupa un lugar protagónico; los

⁶ La cita hace referencia al texto de Vicente Ponce Plusvalía de la narración. En J. Pérez Perucha (Ed.) (1984), *El cine de José Isbert*. Ayuntamiento de Valencia. p. 15.

personajes acuñados por la prensa popular y los espectáculos de masas nacionales; y algunas formas teatrales hispanas como el sainete y la astracana. Todo ello, ocasionalmente, matizado por el cine clásico estadounidense. De este modo, se conforma el modelo estilístico del autor, donde impera la ruptura de las formas del lenguaje, el disloque verbal y la esquematización de los personajes hasta llegar al absurdo. Las herramientas habituales de expresión como el dibujo, la palabra o las convenciones propias de cada medio son usadas por Tono para dinamitar sus propias creaciones y revelarse frente a lo manido, los tópicos y el lugar común.

Podría considerarse el humorismo de Tono, en cierto sentido, “radical”, no solo por su ataque a los valores establecidos, sino por su inquebrantable insistencia en mantener su estilo con independencia del tipo de películas donde participa o de los espacios en los que colabora.

Las obras de los humoristas del 27 han contribuido a la construcción de una veta característica del cine español de rasgos cosmopolitas y locales, a un tiempo. No obstante, la intermitente pero sistemática presencia cinematográfica de Tono en nuestro cine, entre 1930 y 1978, ha contribuido a mantener vivo un legado, recogido después por cineastas tan brillantes como Luis García Berlanga o, más recientemente, Alex de la Iglesia. Los diálogos “tonescos” han nutrido a nuevos guionistas y directores, que generalmente moderan las dosis de “humor nuevo” para respetar la integridad de sus mundos ficcionales.

Tras un aparente juego verbal, un chiste o un gag, se oculta una postura existencialista. Tono nos enfrenta a nuestro propio mundo, donde los convencionalismos cercenan la libertad individual, disparando la soledad y el sinsentido de la vida. La risa se abre paso ante la angustia vital como única forma de resistencia.

Referencias bibliográficas

AGA. Expediente de rodaje de *Habitación para tres*, 04723.

AGA. Expediente de censura de *Habitación para tres*, 03403.

- Aguilar, S., y Cabrerizo, F. (2019). *La Codorniz. De la revista a la pantalla y viceversa*. Cátedra, Filmoteca Española.
- Aguilar, S., y Cabrerizo, F. (2020). *2 Celuloides Rancios*. Bandaaparte.
- Aguirre Sirera, J. L. (1998). Antonio de Lara Gavilán, Tono (1986-1978). En M. L. Bruguera Nadal y S. Fortuño Llorens (Eds.), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27* (pp. 37-50). Universitat Jaume I.
- Castán Palomar, F. (27 de noviembre de 1949). 2 minutos en la calle con Tono. *Primer plano*, 476, s/n.
- Conde Martín, L. (2005). *El humor gráfico en España. La distorsión intencional*. Tecnos.
- Coira, P. (2004). *Antonio Román. Un cineasta de posguerra*. Editorial Complutense.
- De la Cueva (12 de noviembre de 1940). Critica a Un bigote para dos. *Diario Informaciones*.
- De Lara Gavilán, A. (1978). *Antología Tono*. Prensa Española.
- De Lara Gavilán, A. (28 de junio de 1936). Entrevista de J. Zaldivar. Los que pasaron por Hollywood, Tono Lara. *Cinegramas*, 94, s/n.
- Dougherty, D., y Vilches, M. F. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Fundamentos.
- Fernández de Cuenca, C. (12 de noviembre de 1940). Critica a Un bigote para dos. *Diario Ya*.
- Fernández-Hoya, G., y Fernández Hoya, A., (2021). Disidencias y trazos de neutralidad en la prensa propagandística de trincheras de Falange: La “otra generación del 27” en el semanario *La Ametralladora*. *Historia y Comunicación Social*, 26(2), 553-566. <https://doi.org/10.5209/hics.69577>
- Fernández-Hoya, G., Aguilar S., y Cabrerizo, F. (2019). *Tono, un humorista de la vanguardia*. Renacimiento.
- Fernández-Hoya, G., (2011). *La pirotecnia de la palabra. Antonio de Lara Gavilán “Tono” y el cine* [Tesis Doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid.
- García Berrio, A., y Huerta Calvo, J. (2000). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Cátedra.
- García de Dueñas, J. (1993). *¡Nos vamos a Hollywood! Abecedario de una frustración*. Nickel Odeon.
- García Pavón, R. (1966). *España en sus humoristas*. Taurus.
- Gómez de la Serna, R. (1975). *Isomos*. Guadarrama.
- Gómez de la Serna, R. (8 de diciembre de 1956). Laberinto del Nuevo Humorismo. *Estafeta Literaria* (segunda época), 73, s/n.

- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- González Grano de Oro, E. (2005). *Ocho humoristas en busca de un humor*. Polifemo.
- Noticiero Cifesa (diciembre de 1940). *Un bigote para dos*. Archivo de la Filmoteca Española.
- Laín Entralgo, P. (1967). *Tras el amor y la risa: Teatro y vida I*. Delos-Aymá.
- López Rubio, J. (1983). *Discurso de Ingreso a la Real Academia de la Lengua*. Real Academia de la Lengua Española.
- López Rubio, J. (1978). Aquel Miguel Mihura. En *Miguel Mihura. Antología 1927-1933*, Prensa Española.
- López Ruiz, J. M. (2006). *Un siglo de risas. 100 años de prensa de humor en España*. Libris.
- Medina Vicario, M. (2000). *Los géneros dramáticos*. Fundamentos.
- Mainer, J. C. (2006). *Años de vísperas: la vida de la cultura en España (1931-1939)*. Espasa-Calpe.
- Marichal, J. (1993). Una espléndida década (1926-1936). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, 25-38.
- Mihura, M. (1996). Periodismo de Humor. En N. González Ruiz (Dir.), *Enciclopedia de Periodismo* (pp. 435-449). Noguer.
- Monleón, J. (1975). *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Cátedra.
- Olid Suero, M. (2015). Eduardo García Maroto. *Vida y obra de un cineasta español*. Instituto de Estudios Giennenses.
- Oliva, C. (2004). *Teatro español del siglo XX*. Síntesis.
- Ortega y Gasset, J. (2005). *La deshumanización del Arte*. Biblioteca Nueva.
- Rodríguez Merchán, E. (2002). Humor y surrealismo. La poesía del disparate. La otra generación del 27. *Cuadernos de la Academia*, 11-12, 273-295.
- Romero Ferrer, A. (1993). *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Rof Carballo, J. (1996). *El teatro de humor en España*. Editorial Nacional.
- Sánchez Salas B. (2002). Jardiel se explica: Los *Celuloides rancios*. *Archivos de la Filmoteca*, 40, 26-43.
- Zunzunegui, S. (2018). La línea general o las vetas creativas del cine español. En *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (pp. 19-33). Shangrila.