

Imaginar la identidad: de la comedia de Molière a la *screwball comedy* de Howard Hawks y Frank Capra¹

Imagining Identity: From Molière's comedy to Howard Hawks and Frank Capra

REBECA ROMERO ESCRIVÁ
Universidad de Murcia
romero.escriva@um.es
ORCID ID: 0000-0002-0123-9481

JAVIER ALCORIZA VENTO
IES Cañada de las Eras
javieralcorizavento@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5285-6180

Resumen: La comedia le hace el juego a la trascendencia de la identidad. El trasvase de identidades funciona en las relaciones tradicionales y en la indeterminación social de la democracia. Se plantea la lectura comparada de dos comedias de Molière, *El avaro* y *El enfermo imaginario*, y las películas de la *screwball comedy* *La comedia de la vida* (Howard Hawks) y *Sucedió una noche* (Frank Capra). Su punto de partida es la adopción de una identidad temporal e imaginada por el personaje, cuya liberación psicológica se relaciona con una crisis estudiada por Stanley Cavell en el marco de la comedia de enredo matrimonial. El lenguaje de la comedia tradicional facilita la comprensión del potencial subversivo del sujeto moderno y sugiere que los conflictos eróticos pueden comprenderse por la respuesta imaginativa de los personajes.

Palabras clave: comedia, identidad imaginada, *screwball comedy*, cine clásico, Hollywood, análisis fílmico.

Abstract: Comedy plays with the transcendent importance of identity. Identity transference is a feature of both traditional and modern relationships. This text proposes a comparative reading of certain aspects of Molière's *Le malade imaginaire*, Howard Hawks' *Twentieth Century* and Frank Capra's *It Happened One Night*. Its starting point is a comic resource based on the adoption of a temporary and imagined identity by the character. The psychological liberation born of this new identity is related to a crisis that can be understood within the framework of the remarriage comedy studied by Stanley Cavell. The language of traditional comedy facilitates the understanding of the subversive potential of the modern subject and suggests that romantic conflicts can be overcome by the imaginative responses of the characters.

Key words: comedy, imagined identity, screwball comedy, classical cinema, Hollywood, film analysis.

¹ Trabajo vinculado al grupo de investigación «Narrativas audiovisuales y audiencias en el ecosistema transmedia» [E053-12], Departamento de Comunicación, Universidad de Murcia.

1. INTRODUCCIÓN. IMAGINAR LA IDENTIDAD: COMEDIA CLÁSICA Y *SCREWBALL COMEDY*

A diferencia de la psicología, donde la idea de la identidad podría ser el objetivo o la meta del análisis, el arte puede asumir la identidad personal como un punto de partida de la representación o interpretación. El sujeto psicológico aspira a conocerse a sí mismo para resolver sus conflictos; el sujeto artístico está dispuesto a disfrazarse, a complicar las situaciones de su previsible reconocimiento, con el fin de cumplir sus deseos o perseguir la felicidad. Desde el *Quijote* no hay que alarmarse por sugerir que, en tal caso, nos movemos en el terreno resbaladizo de la salud mental. El mundo humano es capaz de abarcar y no excluir estas dimensiones, terapéutica y lúdica, de la vida espiritual. Es cierto que estas facetas de la personalidad pueden colisionar de manera trágica, como muestra *Doble vida (A Double Life, 1947)*, la película de Cukor en que el protagonista es un actor que enloquece de celos al encarnar a Otelo. Sin embargo, Cukor también es el maestro de la comedia cuando se trata de inventar o imaginar o proyectar una identidad sobrepuesta, como en *My Fair Lady (1964)*. Tal vez por este motivo el desdoblamiento personal haya tenido un recorrido fecundo en la historia de la comedia clásica hasta las primeras películas habladas, donde irrumpe con fuerza en el género de la *screwball comedy*. En este ensayo no llevamos a cabo un repaso exhaustivo de las obras en que ha resultado más eficaz ese recurso; nos centramos en los casos paradigmáticos de la comedia de Molière y las películas de Howard Hawks y Frank Capra con las que, de acuerdo con el criterio de historiadores como Mark Cousins (2005: 142-43), se inaugura la *screwball*: *La comedia de la vida (20th Century)* y *Sucedió una noche (It Happened One Night)*, ambas de 1934. No nos ha interesado la cuestión de la evolución de un género, sino el hecho de que, en manos de sus creadores, y gracias al contacto mantenido con un público cuya capacidad de comprensión lo convierte en un elemento activo del intercambio artístico y, por tanto, en potencia visible de la propia creación, el espíritu cómico entrañaba una reflexión sobre el clima de libertad conveniente para la expresión y expansión del carácter, que habría vuelto la escena (y los espacios cinematográficos guionizados) una prolongación de las condiciones en que el espectador se ve inducido a replantearse o reformar o mejorar los términos de su experiencia vital. Esa es la base sobre la que planteamos este análisis comparativo.

Nuestro objetivo es apuntar ciertos patrones de conducta que, salvadas las distancias, asumen tanto los personajes de la comedia de Molière como los del incipiente cine sonoro (o hablado). En el caso de Molière, resulta evidente la selección del título, dado que el enfermo imaginario no lo está realmente, sino que padece una hipocondría en torno a la que gira la acción dramática. Respecto al cine, conviene recordar que, con la *screwball*, no solo la palabra

escrita y pronunciada (su cadencia, ritmo y originalidad) cobra especial relevancia; la cuestión de la «identidad imaginada» —y «el juego interpretativo» (Sánchez Noriega, 2018: 143)— se convierte en un recurso habitual para fomentar el equívoco y, con él, la comicidad, por lo que resulta idónea para ser contrastada con Molière. Para ello, partiremos de la materialidad del texto filmico (su guion y puesta en escena), aplicando una metodología de tipo cualitativo que evite incurrir en el fetichismo del dato histórico, el contexto y el biografismo, tres métodos explicativos que, de acuerdo con Santos Zunzunegui (2007: 53), «organizan buena parte de nuestra reflexión en torno al cine y que ocultan y sirven de pantalla a la necesidad imperiosa de interrogar los mecanismos formales que constituyen a un film en un objeto significativo». La hipótesis de la que partimos implica dilucidar hasta qué punto *screwballs* como *La comedia de la vida* y *Sucedió una noche* modernizan los personajes ya presentes en la obra de Molière recurriendo al disfraz o trasvase de su identidad.

Respecto a la expresión «identidad imaginada», con independencia del recorrido que ha tenido en los Estudios Culturales, empleamos el término en la línea trazada por Robin Wood (2005) en su libro sobre Hawks, como un intercambio de personalidades o «diseño de inversión» de los personajes. Con él nos referimos al modo en que los protagonistas ocultan su identidad con el fin de generar una serie de retuécanos, imprecisiones y dobles sentidos que fomentan el caos y complican la trama. En el caso de las películas comentadas, el intercambio de identidades descansa en las figuras del actor de teatro (*La comedia de la vida*) y el periodista (*Sucedió una noche*), aun cuando puedan encontrarse también en los tipos humanos de otros filmes coetáneos a los que aludiremos, como los de Preston Sturges y Rouben Mamoulian.

2. EN TORNO A LA SALUD DE EL ENFERMO IMAGINARIO

Existe cierto parentesco entre Argán, el enfermo imaginario de Molière, y Harpagón, el protagonista de *El avaro*. En efecto, el enfermo imaginario hace cuentas al comienzo de la comedia de lo que le va a costar su tratamiento, pero el hecho significativo es que ambos personajes ocultan cosas y son propensos a lo que Molière llamaba «los vicios de mi siglo». La comedia comparte estas características con la vida misma, si tenemos en cuenta que su reto es aproximarse a la vida mediante el arte no por el camino más corto, sino dando un rodeo. En *El avaro* (I, v), Valerio habla así de Harpagón: «Enfrentarse de plano a su sentir sería un modo de estropearlo todo, y es que hay temperamentos con los que es preciso andarse siempre con rodeos, caracteres enemigos de cualquier resistencia, naturalezas contumaces a las que encrespa la verdad, que se las tienen siempre tiesas ante el recto camino de la razón y a las que no se conduce adonde uno quiere si no es con garambainas»

(Molière, 2018: 58)². El autor descubre en el carácter de sus personajes reflejos de lo que la naturaleza ha impreso en nosotros. La escena teatral se convierte en una escuela donde todo se aprende por una especie de imitación invertida: el espectador se ve inesperadamente imitado en situaciones risibles que resultan divertidas, sin embargo, para un público del que forma parte. En su monólogo final del acto IV de *El avaro*, inspirado en Plauto, Harpagón se expresa así: «¡Cuánta gente reunida!... ¡Eh!, ¿de qué hablan por ahí? ¿Del que me ha robado?... ¿No estará escondido entre vosotros? Me miran todos y se echan a reír» (Molière, 2018: 108-109). Cierta grado de hipocresía es el precio que se puede pagar al asumir que actuamos con el fin de ampliar los márgenes para la mejora personal. A semejanza de los personajes, los espectadores superan esa prueba, por lo general, con el ánimo más ligero, seguros de que los equívocos pueden aprovecharse como oportunidades para librarnos del omnipresente egoísmo de las opiniones. El público de la comedia ejerce de manera espontánea la crítica de la vida mediante el libre juego de la imaginación. El crítico Ramon Fernandez (1945) afirma que la razón en Molière es «sobre todo negativa. Exige que los padres sean más tolerantes con sus hijos, los pedantes con los sensatos, los hombres de fe con los hombres de buena fe, los sabios con la naturaleza humana».

En la escena final de *El avaro*, los personajes revelan su verdadera identidad. Molière usa este recurso para confundir a Harpagón, el cual debe ceder a las bodas respectivas de sus dos hijos. Haber suspendido la identidad permite a los personajes mayor libertad de movimientos y esconder sus verdaderas intenciones. Recordemos que en *El avaro* Harpagón se muestra tan astuto como Cleantes cuando advierte que su hijo *también* quiere casarse con Mariana. Partimos de la base de que la riqueza («avoir du bien») y el respeto debido por los hijos a la voluntad de sus padres son el fundamento de las relaciones sociales. Es el requisito para una sociedad civilizada, pero esto no significa que ese fundamento no sea criticable. Como es sabido, la libertad de elección individual, cuando está en liza el amor que conduce al matrimonio, es el bien supremo, la verdadera «riqueza», una manera de ver el mundo en que los jóvenes suelen aventajar a sus mayores, tal vez por estar más cerca de la naturaleza. La textura de la comedia advierte, sin embargo, de que las convenciones pueden ser una barrera infranqueable para la encendida juventud. Así las cosas, la contumacia resulta tan contraproducente como la

² Molière dramatiza este recurso a las vías indirectas en *El amor médico* (III, vi): «CLITANDRO: Mas como hay que halagar la imaginación de los enfermos y como he notado en la paciente enajenación mental e incluso era peligroso no prestarle un pronto socorro, la he atacado por su punto débil, diciendo que había venido aquí para pedirlos a por esposa» (Molière, 1951: 458).

rendición desesperada. El conflicto generacional y los acuerdos y desacuerdos entre jóvenes y viejos están servidos. En *El avaro*, el joven Cleantes está a punto de tener como madrastra a Mariana, y Elisa casi llega a casarse con Anselmo, el padre de su enamorado Valerio. En otro paralelismo entre la vida y la comedia, es notorio que Molière llegó a rozar el incesto cuando se casó con Armande Béjart, que era hija (según los contemporáneos) o «hermana» (según actas notariales) de Madeleine Béjart. Todo queda en casa en la comedia, por así decirlo, de modo que la buena salud de la sociedad depende de la felicidad en el seno de la familia. El riesgo queda a la vista cuando Cleantes le pide un préstamo a su padre avaro. Los acontecimientos se precipitan cuando los padres acuerdan el matrimonio de sus hijos sin demora. Ni siquiera los criados son capaces de remediar la falta de entendimiento entre padres e hijos: recordemos las idas y venidas de Maese Santiago o la mediación de Frosina en *El avaro*. Harpagón no tiene remedio, de manera que sus parientes lo llevan al límite una y otra vez. Al hacerlo así, puede decirse que están a punto de matarlo. Incluso le sugieren que finja su muerte para espiar la reacción de otros personajes y descubrir su verdadera cara.

La representación debe ir más allá de esa muerte fingida. La muerte real cae fuera de los términos de la comedia, un género que solo es capaz de comprender una enfermedad que admite curas y recaídas: la risa puede purgar los males del individuo. Si el efecto catártico de la tragedia solo depende de la distancia con que se presenta sobre el escenario, a través de la comedia resultan próximas las ocasiones para sobreponernos a nuestros males imaginarios. Por dos veces, Argán debe hacerse el muerto para saber lo que su esposa y su hija piensan realmente de él. La sombra de la muerte planea sobre la comedia de su enfermedad imaginaria, como advierte André Gide (1941: 82-83):

Y qué solemnidad, qué *Shaudern* da en cada escena el contacto secreto con la muerte. Todo se juega con ella, jugamos con ella; se la hace entrar en la danza; se la invita en tres ocasiones, ya sea con la pequeña Louison, ya sea el propio Argán con su esposa, luego con su hija; se siente que acecha; se la ve «al descubierto»; la reta y se mofa de ella; hasta la del propio Molière, que viene, a fin de cuentas, a completar atrocemente esta farsa trágica. Y todo esto, al modo burgués, alcanza una grandeza que el teatro nunca ha superado.

Béline y Angélica saben que Argán es un hipocondriaco, y el espectador sabe que deben saberlo. ¿Seguirán actuando como el enfermo imaginario espera que lo hagan? Béline, cuya idea del matrimonio era «un comercio de puro interés», se destapa, mientras que la piedad de Angélica por su padre es incuestionable. En ese momento Argán no se lleva a engaño. La salud de la

comedia consiste en que los personajes no olviden su papel ni el de los demás personajes. Para Argán, el nuevo médico de «noventa» años, al que anuncia su criada Tonina, se parece demasiado a ella. No es posible dejar de actuar en la comedia. La irrealidad acecha fuera de la escena. Nos preguntamos si es más censurable la hipocondría de Argán o la ruindad de su esposa. ¿Cuándo comienza, en realidad, la «actuación» del enfermo imaginario? Argán pide a los demás personajes que crean en su capacidad de interpretarse o curarse a sí mismo. No es más ridícula esta actitud, por cierto, que la de su sensato cuñado, Beraldo, quien niega que los médicos sean capaces de curarnos. Lo cómico del intercambio entre ambos radica en que no sabemos a quién creer, pues el intransigente Beraldo no parece más cuerdo que el hipocondriaco Argán. Cuando Beraldo le recomienda que asista a una comedia de Molière, le está dando una receta para su «enfermedad»: «Cuando la dejamos actuar, la naturaleza por sí sola va saliendo poco a poco del desorden en que ha caído. Quien lo estropea todo es nuestra inquietud... Cuando un médico os habla de auxiliar... os está contando la novela de la medicina... Hubiera deseado sacaros del error en que estáis, y, para divertirlos, haberos llevado a ver alguna de las comedias de Molière sobre el tema» (Molière, 1951: 211-212). Molière, por cierto, se permite repetir palabra por palabra algunas escenas de otras obras suyas, como en el acto I, escena v, donde a propósito de la discusión entre Tonina y Argán sobre el compromiso de Angélica, cita la escena vi del acto III de *Los enredos de Scapin*. Aristófanes, en la comedia antigua, se reía del filósofo, mientras que Molière se ríe del médico («sus razones tiene para no quererlos»), sugiriendo que el poeta es el mejor intérprete de la naturaleza. Es sabido que el joven Poquelin, cuando estudiaba con Gassendi, emprendió una traducción de Lucrecio, reconocible en ciertos versos de *El misántropo* (II, v). Boileau señaló ya en su época que Molière había captado (*attrapé*) la naturaleza mejor que Corneille y Racine. A través de la comedia recuperamos la moderación necesaria para no incurrir en las opiniones que amenazan la salud de la sociedad.

3. DUELO DE INGENIOS. LA COMEDIA DE LA VIDA Y SUCEDIÓ UNA NOCHE

Decíamos que Molière se cita a sí mismo en *El enfermo imaginario*. De modo similar, cuando vemos a Cary Grant en *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940) nos acordamos de John Barrymore en *La comedia de la vida* (1934), las espléndidas *screwball comedies* de Howard Hawks. De una a otra comedia, la conversación entre las artes puede fomentar el «trato con los clásicos» (Thoreau, 2005: 152). Stanley Cavell lo ha planteado a su manera, analizando la comedia de enredo matrimonial en relación con los escritores del *American Renaissance*:

¿Estoy afirmando que Capra es tan bueno como Whitman y Emerson?... Capra comparte ciertas ambiciones y visiones específicas de Whitman y de Emerson, y sabe lo que es trabajar con el cine igual que ellos saben lo que es trabajar con las palabras. Si nuestra idea fija es, sin embargo, que ninguna película [...] podría en principio compararse en serio con los principales escritores, entonces nuestra conversación, si es que ha empezado, puede finalizar; porque considero la idea, o actitud, fija, como representativa de una intelectualidad filisteá, totalmente digna de la anti-intelectualidad filisteá que famosamente padecemos (Cavell, 2007: 177).

En cierto momento de *La comedia de la vida*, Lily Garland (Carole Lombard) recuerda a carcajadas que Oscar Jaffe dijo que iba a ser «su Svengali», el maestro hipnotizador al que John Barrymore había interpretado en la película de Archie Mayo en 1931 [*vid.* las capturas de pantalla de la Fot. 1]. Los personajes migran de una comedia a otra y hacen que el mundo se tambalee con ellos. Owen O'Malley (Roscoe Karns), el agente de prensa de Jaffe, lo llama «hacedor de terremotos». Antes de trasladarse al tren, la historia arranca en un escenario cubierto por unas líneas de tiza que funcionan a modo de prolepsis de lo que está por venir. Por un lado, «marcan las rutas» a seguir por Mary Jo «en la comedia de la vida»; por otro, describen el laberinto cerebral del director teatral. Hawks subraya mediante la puesta en escena el doble significado que quiere dar al mapa trazado. Primero, cuando Jaffe dibuja las rutas ante la actriz en el suelo (literalmente dice: «I'm gonna lay down tracks for you»), la cámara sigue al personaje de un lado al otro en un plano secuencia sin cortes, como si se tratara de un tren [*vid.* imagen de la izquierda de la Fot. 2]; poco después, tras la elipsis marcada por una cortinilla de transición, Hawks muestra un plano general picado en el que se han multiplicado las ramificaciones [*vid.* imagen de la derecha de la Fot. 2]. Aquí la cámara permanece fija: ahora es Jaffe el que se mueve dentro del cuadro para dar a entender que es su mente la que transita a gran velocidad, hasta el punto de ser capaz de interpretar él solo todos los personajes. El tren del siglo XX, parece adelantarnos la *mise en scène* de Hawks, es —la «clase de vehículo» para— la comedia de la vida (Cavell, 2007: 174-175), que es el título de la película en su versión española. Por un azar, allí se reúnen de nuevo el director de Broadway, Oscar Jaffe, a su vuelta de un estrepitoso fracaso en Chicago, y Lily Garland, la joven actriz convertida en estrella de Hollywood a la que Jaffe había enseñado a actuar a pesar de la advertencia inicial de Garland («Quería ser actriz, pero no me arrastraré nunca por nadie»). En realidad, Jaffe ha enseñado a gritar en escena a Mildred Plotka, cuyo nombre oculta su verdadera identidad, como en el caso del director escénico, Max Mandlebaum, que ha pasado a ser Max Jacobs. El cambio de identidad, del que es un indicio el cambio de nombre, sirve de recurso en la comedia y hace

posible el crecimiento personal en virtud de la imaginación. Los equívocos de identidad que nacen de esta liberación se intensifican y llegan a su máximo exponente con los *talkies*.

Howard Hawks no será el único cineasta que los incorpore a su cine. Rouben Mamoulian fue uno de los directores de la nueva generación que consiguió amplificar las potencialidades estéticas y narrativas del sonido. Su formación teatral y operística le dio una perspectiva distinta sobre la ficción y su representación. En *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, 1932), estrenada dos años antes que *La comedia de la vida* de Hawks, el sentido de lo cómico se potencia con la nueva identidad asumida por su protagonista, Maurice (Maurice Chevalier). A diferencia de *El avaro* de Molière, en el film de Mamoulian un plebeyo se hace pasar por noble para conquistar el corazón de la princesa. Maurice es un sastre parisino que acude al castillo del vizconde con la intención de cobrar unas facturas y al que toman por un barón; su nueva condición le permite seducir a Jeanette (Jeanette MacDonald), una princesa aburrida en su castillo. En la secuencia en que Maurice revela a Jeanette su verdadera identidad, Mamoulian se libra de la literalidad del sonido al sustituir el lamento de unas alcahuetas que bajan escandalizadas las escaleras chillando «un sastre, un sastre» por ladridos de perro [vid. la Fot. 3]³. Mamoulian no solo empleará los recursos sonoros con propósito satírico, sino también para condensar la trama del film en la canción *Isn't It Romantic?* La canción unifica una larga secuencia del comienzo, que adelanta la historia que se nos va a contar, convirtiendo el sonido, en palabras de Cousins (2005: 122), en «la metáfora del viaje» que emprende su protagonista: el sastre canta *Isn't It Romantic?* a uno de sus clientes, que la tararea después; un transeúnte que le oye resulta ser un compositor que escribe la partitura mientras viaja; a su vez, unos soldados oyen al compositor silbarla en el tren y la convierten en marcha militar; un violinista la escucha a un batallón y la difunde entre los zingáros; al fin, de un personaje a otro, llega a oídos de la princesa, que la escucha desde la habitación en que más tarde el sastre le confesará su verdadera identidad. Mamoulian filmaba los números musicales antes del inicio del rodaje, una práctica operística que el director importa al medio cinematográfico y que le permitió adaptar los movimientos de los actores a la música que se interpretaba durante las tomas.

³ Si en esta escena lo cómico resulta del doblaje, en el arranque del film será precisamente la literalidad de la sinfonía de sonidos cotidianos del despertar de París lo que la dote de identidad frente a otras ciudades como Sevilla, Chicago, Buenos Aires o Dresde.

Es sabido que el sonido dio lugar al nacimiento de las *screwball comedies* (extravagantes, excéntricas, alocadas). Con ellas, la comedia se feminizó, los diálogos se agilizaron y la interpretación se volvió más natural, espontánea. La velocidad y el caos entran en escena, con mujeres descaradas que les pisan los diálogos a los hombres. En términos de puesta en escena, en *La comedia de la vida* las sombras del tren parecen proyectar la característica velocidad de sus diálogos, algo que recuerda el «*entraîn endiablé*» de Molière. Se acelera el realismo en la actuación: «Cada vez que una escena no parece demasiado buena, la solución es hacerla más rápida», decía Hawks. La *screwball* plantea además un choque de caracteres: el género surge a partir de la perversa idea de que el amor solo puede aumentar a través del agravio (Sikov, 1989), por lo que los diálogos son mordaces, irreverentes, ingeniosos⁴ y están asociados a un juego interpretativo en el que la identidad imaginada se convierte en un factor recurrente y clave para entender la compleja psicología del personaje. La obsesión en Hawks por la intercambiabilidad o «los diseños de inversión» ha sido apuntada por Robin Wood (2005: 218-221). Niños y adultos invierten sus papeles en varias de sus comedias, como en *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952), aunque el principal diseño de inversión se da entre lo masculino y lo femenino: los hombres se travisten con atuendos femeninos en *La fiera de mi niña*, *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949), o *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953); las mujeres llevan uniforme o ropa de trabajo e interpretan el papel del hombre en *Luna nueva*, *El enigma de otro mundo* (*The Thing From Another World*, 1951) o *¡Hatari!* (1962). Estas inversiones o identidades imaginadas son «manifestaciones del caos que el orden civilizado suprime [...] y son tratadas de manera ambivalente, con buen humor y connotaciones positivas» (Wood, 2005: 220)⁵.

⁴ Guionistas contemporáneos como Aaron Sorkin han declarado en diversas ocasiones el modo en que imitan deliberadamente la musicalidad de los diálogos ágiles del Hollywood clásico en sus películas y series de televisión: «When I'm writing, the way the words sound is as important to me as what they mean» (Aaron Sorkin en Daniels, 2012: §18). Recordemos los célebres *walk and talk* de *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC, 1999-2006), las conversaciones en *The Newsroom* (HBO, 2012-2014) —serie inspirada en *Luna nueva* de Hawks— o la acidez de los diálogos de *La guerra de Charlie Wilson* (*Charlie Wilson's War*, Mike Nichols, 2007), *La red social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010) o *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015). Sorkin también toma prestados los argumentos propios de la *screwball* y de la *remarriage comedy* como terreno fértil para el enfrentamiento verbal (Sánchez Baró, 2016: 368-369).

⁵ El recurso a la identidad imaginada aparece también, entre otras películas, en la metacinetográfica *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1941), de Preston Sturges, cuyo argumento gira en torno a la decisión de un director de cine que, hartado de hacer

De modo similar, los diseños de inversión o identidades imaginadas en Molière fueron también muy frecuentes. Prácticamente los asumen en algún momento casi todos los personajes de *El enfermo imaginario*, como vemos en estos ejemplos entresacados de diversos actos, si bien este recurso proviene de la comedia antigua. En el acto II, escena v, Cleantes y Angélica interpretan los papeles de pastor y pastora de la canción que entonan, lo que les permite confesarse su amor. En ese mismo acto, en la escena ix hay una danza de «egipcios vestidos de moros», organizada por Beraldo para divertir a Argán. En el Intermedio I, Polichinela asume otra identidad ante los aguaciles: «Está visto que en este mundo hay que actuar con picardía». Asimismo, en el acto III, escena i, Cleantes se hace pasar por profesor de música: «Tampoco yo me presento aquí como Cleantes ni a título de amado suyo [de Angélica], sino como un amigo de su profesor de música, de quien he conseguido permiso para decir que me envía en su lugar»; en las escenas viii y x, Tonina finge ser un médico de 90 años; en la escena xiv, a Argán lo convierten en médico en una ceremonia burlesca y Beraldo le dice a Angélica: «No es tanto reírse de él, cuanto adaptarse a sus fantasías... También nosotros podemos adoptar un personaje». Más allá de los diseños de inversión, en *El enfermo imaginario* los equívocos proyectan identidades imaginadas en otros personajes. Tomás Descompuestos confunde a Angélica (su prometida) con su madrastra (su suegra): «No es mi esposa, sino mi hija, a la que habláis», dice Argán (II, v); por su parte, Tonina finge participar del sentir de Argán y su esposa (I, viii).

El diseño de inversión está en permanente contacto con la textura misma del enredo amoroso: en *La comedia de la vida*, Mildred conserva el alfiler que le clavó Jaffe como un fetiche. En el viaje de Oscar y Lily, su actuación o sobreactuación es su forma de protegerse —y de proteger su amor— frente a la amenaza del éxito o el fracaso: para Lily Garland, del éxito, a pesar del cual no logra olvidar a Jaffe; para Jaffe (que había exclamado «olvido» al enterarse de que Lily lo abandonaba), del fracaso con el que pretendía justificar su aspiración al título de genio. El fracaso de *Jeanne d'Arc* le lleva a «actuar», a abandonar Chicago disfrazado para escapar de sus acreedores («Nunca pensé que me rebajaría tanto como para convertirme en un actor. Ha sido humillante», confiesa Jaffe a su administrador). Poco después, en el tren, cuando ve asomar por la puerta los rostros barbudos de los Oberammergau, «la rama más pura del teatro» —«los únicos actores que

comedias, en el contexto de la Gran Depresión, pretende conocer de primera mano, vestido de vagabundo, «el sufrimiento de la humanidad»; si bien, recuperada su identidad, acaba admitiendo, tras un largo periplo de infortunios, que «hacer reír a la gente tiene mucho más mérito».

sienten gran devoción por su arte desde la infancia»— Jaffe tiene la ocurrencia de montar *The Passion* con Lily en el papel de María Magdalena. Esa oferta le permitiría a Lily «arrepentirse» del paso que había dado: abandonar a Jaffe para disfrutar del éxito en Hollywood, equivalente al lujo del que habría vivido rodeada la Magdalena. El remate de esta improvisada comedia del arrepentimiento viene dado por la intervención del falso empresario James Clark (Etienne Girardot), la garantía del contrato que Jaffe ofrece a Lily. Clark es en realidad un lunático que empapela el tren con la consigna de un anuncio apocalíptico. La muerte fingida de Oscar Jaffe será la treta de la que se valga ante la desengañada Lily para obtener su firma en el contrato y triunfar de nuevo. El contrato, más que laboral, es matrimonial. Solo así se puede producir el reencuentro entre los amantes, sobre todo cuando las fronteras que separan el mundo real del figurado son tan fáciles de transitar. Como si citara a Molière, Jaffe se lamenta de morir en ningún lugar y dice haber querido acabar sobre el escenario: «Yo debía de haber muerto en el escenario», exclama haciéndose eco de lo que lamentablemente le ocurrió a Molière, que falleció tras la cuarta representación de *El enfermo imaginario*⁶. Sin embargo, el espectador tiene la sospecha (reforzada por los gestos de los acompañantes) de que Lily actúa de manera aún más convincente que Oscar y de que es consciente del truco con el que quiere recuperarla, con el que, en definitiva, consiente en ser recuperada. Recordemos la carcajada con la que había interrumpido la descripción de Jaffe sobre la puesta en escena de *The Passion*. El tiempo de los dramas históricos ha pasado. Regenerar la comedia, por el contrario, conlleva redescubrir el modo en que el director y la actriz pueden trabajar juntos de nuevo. En la escena final, que nos devuelve al inicio de la película, Lily vuelve a escuchar descreída el mismo discurso de Jaffe sobre su compromiso absoluto con el teatro⁷. Inventar o proyectar una

⁶ Esta muerte fingida la lleva a cabo también Molière en *El enfermo imaginario*. Si recordamos, Argán se hace pasar por muerto dos veces para descubrir los verdaderos sentimientos e intenciones de su mujer y de su hija Angélica, a las que pone a prueba de su amor. «Muérete, muérete. Así aprenderás para otra vez a no reírte de los facultativos» (Argán, en *El enfermo imaginario*, III, iii).

⁷ Pueden verse la semblanza de Howard Hawks y la aguda crítica de *La comedia de la vida* por Eduardo Torres-Dulce (Nickel Odeon, 2016: 126-135, 202-205), así como el artículo de Ignacio Gutiérrez-Solana, «Howard Hawks. El dinamismo de la incertidumbre», en Carlos F. Heredero (2016: 177-183). Es clarividente, a nuestro juicio, el breve texto sobre Howard Hawks de David Thomson en Phillip Lopate (2006: 613-616), del que extractamos estas citas: «La pista para la grandeza de Hawks es que este sombrío recubrimiento [el “sentido de la destrucción” presente en sus comedias] se recorta sobre el paño del género en que opera [...]. El “estilo” de Hawks depende de su

identidad sobrepuesta en el personaje, tanto como interpretar otros papeles en vida, son recursos de la polivalencia de los personajes que contribuyen a avivar la comedia. Los protagonistas, tanto de Molière como de Hawks, están envueltos en un mismo aire de ocultamiento y exageración en todo momento. El avaro, como el enfermo imaginario, como el director de teatro al que interpreta John Barrymore en la película, no tienen remedio, y de esa convicción se sirven los autores para extraer lo cómico de los intercambios.

En la *screwball*, del mismo modo que es común acelerar los diálogos, también suele serlo incrementar el realismo en la actuación, hasta el punto de llegar a admitir sus personajes (como ocurre con Lily Garland en *La comedia de la vida*) que «solo son reales en el escenario». Es decir, los intérpretes actúan para sí mismos. No pueden dejar de ser actores fuera de la escena: «No somos personas. Somos litografías. No sabemos nada del amor, a no ser que esté escrito o ensayado». Algo así le pasa a Angélica en *El enfermo imaginario*, la hija de Argán, cuando, al confesarle a su criada Tonina lo maravilloso que es su amante Cleantes, reproduce el modo de hablar de las novelas que lee. Volviendo a Hawks, los historiadores que han estudiado su cine cuentan que le dijo a Lombard, en la escena del compartimento del tren que da título a la película, que si actuaba la despedía: «Hablaba tan rápido que a veces [John Barrymore] no sabía qué hacer. Fue tan rápida que ni yo sabía qué hacer» (Hawks, *apud* McBride, 1982: 65). Aunque exista un componente de improvisación importante en la interpretación de este tipo de comedias, en que los actores hablan más rápido de lo que piensan, los personajes que interpretan son conscientes de que en ocasiones sobreactúan en beneficio propio, como Angélica: «¿Y que no existe situación más enojosa que este encierro en que me tienen, que obstruye el comercio de las dulces atenciones del mutuo amor que el cielo nos inspira?». También en *La comedia de la vida*, tanto Lily Garland como Oscar Jaffe fingen un estilo elevado, exagerado.

En *El enfermo imaginario*, también Tomas Diafoirus, el pretendiente elegido por Argán para Angélica, repite un mismo discurso aprendido de memoria. Tonina sentencia: «¡Mira para lo que sirve el estudio! Se aprende a decir cosas bonitas». La escolástica de Tomás suena ridícula, a pesar de que no ha pasado tanto tiempo desde que Beatriz había encarnado la teología para Dante. La comedia moderna ya no depende de las creencias, como la tragedia griega o

observadora astucia; ningún otro director conecta así las artificiales tramas de género con las respuestas de un espectador maduro [...]. La cuestión es que sus actores actuaban para él y con él cuando se sentaba a un lado de la cámara que los grababa. Su método implicaba la creación de una interpretación en forma de ensayo para la cual el guion era solo un empuje [...]. Por ser un innovador tan modesto, un entretenedor tan natural, su obra aún no ha sido sobrepasada».

la divina comedia cristiana, sino de las costumbres. La costumbre dictaba entre los antiguos, como recuerda Diafoirus, que el esposo fingiera raptar a su prometida para escenificar la violenta separación de sus padres. Angélica le dirá a Tomás que ellos ya no son antiguos, como si el cambio en las costumbres hubiera significado una reforma de las obligaciones piadosas. Los modernos necesitan una comedia que los represente fielmente. Todos los actos en el seno del hogar antiguo respondían al deber hacia los antepasados. La presencia del muerto era un hecho tan real como la conducta de los vivos: nada más lejos de la sugerencia de fingir la propia muerte que hemos visto⁸. En la modernidad los vínculos tradicionales ceden ante las exigencias individuales. Molière se refiere a «nuestro augusto monarca» en el prólogo de *El enfermo imaginario*. La autoridad del rey es una última instancia a la que no hace falta apelar si Argán transige a la hora de respetar la voluntad de su hija. Es lo que ocurre, a condición de que su prometido se haga médico. Y el propio Argán asume esa profesión en el cierre festivo de la comedia. Los criados son los mediadores adecuados en este contexto que redefine los términos de la autoridad de los padres y la obligación de los hijos. El criado ocupa esa posición intermedia entre la vida privada y la pública, una vez que la cuestión de las preferencias determina la búsqueda de la felicidad.

En la comedia de enredo matrimonial, el personaje mediador o provocador será el periodista, tal como lo vemos en *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) o, de manera más explícita, en *Sucedió una noche* (1934). El punto de partida en la película de Frank Capra vuelve a ser el veto paterno a un matrimonio ya celebrado, aunque aún no consumado⁹. Peter Warne (Clark Gable) adopta ahí el incómodo papel de «lacayo» y educador de la consentida y caprichosa Ellie Andrews (Claudette Colbert). Walter Connolly, excelente secundario en el papel de productor de Jaffe y contable en *La comedia de la vida*, interpreta aquí al padre de Ellie. En *Sucedió una noche*

⁸ Fustel de Coulanges (1982: 82, 89, 138, 156): «El derecho antiguo desconocía la naturaleza para ceñirse exclusivamente a la religión [...]. El antiguo derecho no era, por tanto, obra de legisladores; fue impuesto por la tradición derivada de las antiguas creencias religiosas, y ante él se doblegaban las inteligencias y las voluntades [...]. Entre los antiguos el culto era lo que formaba el lazo que unía toda la sociedad [...]. Sería tener una falsa idea de la naturaleza humana creer que esta religión de los antiguos era una impostura o, por decirlo así, una comedia».

⁹ Al respecto, ya hemos visto que, sin ser una *screwball*, Mamoulian saca partido en *Ámame esta noche* de la diferencia de clases, rasgo que también encontramos en películas del género. Al igual que en *Sucedió una noche*, en *La fiera de mi niña* (1938), *Historias de Filadelfia* y *Me siento rejuvenecer* (1952), las protagonistas son mujeres adineradas; los hombres, trabajadores con prejuicios hacia la clase más favorecida.

Peter y Ellie fingen ser un matrimonio por la noche para proseguir de día su viaje a Nueva York, ya no en tren, sino en autobús y haciendo autostop (*hitchhike*). Véase el análisis de ese momento de «humor trascendental» (un estado de ánimo que vuelve a los personajes cómplices en una aventura que va más allá de, o trasciende, las circunstancias que los han llevado hasta ahí) que hace Cavell (2007: 173).

He anotado el sentido inicial, persistente de la «futilidad» que atribuía a esta toma (destacando la frugalidad de lo imaginativo, lo convencional de sus palabras, la aparente improvisación de los modales de los personajes), y confesado al mismo tiempo la sensación que atribuía al humor trascendental de la noche anterior a esta temprana y gris mañana; pero mi siguiente respuesta fue sentir: en realidad, el humor continúa. Esto quiere decir que persiste el humor poderoso, expresionista de la noche anterior, para nosotros y para ellos. No podía ser de otro modo, ya que la secuencia de la noche anterior había culminado con la extrema intimidad de la pareja que se resistía a abrazarse; en la carretera, están cohibidos; pero de nuevo sentí: no. Quiero decir que el humor persiste no sólo en el recuerdo sino en el presente, continuado, expresado por el nuevo escenario del amanecer. La frugalidad, el convencionalismo, la improvisación han de entenderse con el mismo fervor expresionista de la escena a la luz de la luna.

Esa identidad imaginaria les permite actuar como el matrimonio en el que no querían convertirse, de manera que sus verdaderos sentimientos no se ven comprometidos (*vid.* Fot. 4). Algo parecido ocurre cuando Cleantes se hace pasar por el sustituto del profesor de música en *El enfermo imaginario* e interpreta la historia de un pastor que, mientras estaba absorto «en la deliciosa contemplación de un espectáculo», socorre a una pastora y se pregunta «cómo es posible ultrajar a alguien tan adorable» (Molière, 2018: 187-188). Angélica, que reconoce a Cleantes, se ve obligada a improvisar en presencia de su padre para no delatarse. La improvisación, que Cavell asocia en la comedia de enredo matrimonial a la frugalidad y el convencionalismo, les permite a los fugados engañar a los detectives que ha contratado el padre de Ellie. La comedia ha organizado su propio sistema de frenos y contrapesos allí donde la naturaleza parece dar vía libre a los derechos individuales. En la película de Capra, la elección del esposo está condicionada por el propósito del padre de castigar y regenerar los deseos de su hija, algo que en la comedia de Molière implicaba dar o recibir palos¹⁰: Peter le dice al señor Andrews que

¹⁰ Molière, *El médico a la fuerza* (1951: 503, 504): «SGANARELLE: Y cinco o seis palos entre gentes que se quieren sirven para fortalecer el cariño»; «MARTINA: La manía de

habría que darle unos azotes a Ellie, se lo merezca o no («She needs a guy that'd sock her once a day whether it's coming to her or not»), y ante las evasivas sobre si quiere a su hija, acaba por contestarle que no utilice ese argumento en su contra, porque «I'm a little *screwy* myself» (vid. Fot. 5). Recordemos que el estado alocado o *screwy* (¿esquizofrénico?) de los personajes protagonistas de la *screwball* daría lugar al género. Si bien algunos historiadores comentan que la *screwball comedy* toma su nombre de un tipo de lanzamiento de *baseball* en el que la bola adopta diversos efectos, el término *screw* significa literalmente *tornillo*. Los personajes —como la metáfora de las trazas de tiza en el suelo de *La comedia de la vida*— zigzaguean a su libre albedrío o se comportan como si les «faltase un tornillo», resolviendo situaciones de la forma más inesperada o inverosímil, como admite Peter que le ocurre en *Sucedió una noche*.

4. CONCLUSIONES: «EL TRATO CON LOS CLÁSICOS»

Robin Wood (2005: 222) señaló que el clasicismo en Hawks es un «medio de contención ante el caos al que su obra apunta y que sus comedias celebran de manera ambivalente». Clasicismo entendido no solo en términos formales (por su uso de la simetría, la estructura lineal o el montaje invisible propio del estilo internacional o modo de representación institucional del Hollywood clásico), sino porque sus comedias representan una actitud ante la vida, una afirmación de la naturalidad con que la búsqueda de la felicidad se abre paso en un contexto previsiblemente adverso. Por otro lado, conviene no precipitarse a la hora de asociar las comedias americanas con Molière. Basta con fijarse en el énfasis que ha puesto Molière en el avaro o el hipocondriaco antes que en Cleantes o Angélica, respectivamente. La comedia no debe leerse como un anticipo del triunfo del amor romántico. De manera incontestable, la figura paterna ejerce su autoridad en la familia. Por el contrario, la *screwball comedy*, como género cinematográfico de la democracia, ha desplazado el foco hacia los prometidos, dejando en segundo plano a los padres. Ello está en consonancia con el desafío trascendental (o generacional) que expresaba Thoreau (2005: 66) sobre lo que la juventud puede lograr sin los consejos de los mayores: «Casi podríamos dudar de si el hombre más sabio, por vivir, ha aprendido algo con valor absoluto». El lema de la Ilustración —*sapere aude!*— podía leerse en América como una enmienda constitucional para una ciudadanía perfeccionada. Podemos dudar de si estamos con Molière en vías del progreso que llevará a ese escenario. Walden es el lugar para escribir

este es mayor de lo que puede imaginarse, pues llega, a veces, hasta querer que le zurren para mostrarse conforme con su capacidad».

Walden, una puesta en escena preparada por Thoreau para su actuación o emancipación, como el tren de Hawks o la carretera de Capra en la comedia americana. Por lo demás, el arte de la literatura sigue siendo esencialmente conservador por su aprecio del «buen talante y reciprocidad» en la familia o la comunidad o el público. A Molière podría haberle sorprendido verse transformado en precursor del individualismo moderno. ¿No debe entenderse en el sentido contrario el propósito de que los textos de sus comedias no sean leídos por sí mismos, sino solo usados para la representación? Recordemos la cita de Sainte-Beuve (1955: 136): «No hay nada de meticuloso en él ni que deje sentir al autor de gabinete: verdadero poeta del drama, sus obras son para la escena, para la acción; no las describe, por decirlo así, sino que las representa».

Al hacer de la obra de Molière un objeto de estudio «libresco» tal vez se la haya malinterpretado. La comedia quería ser, sobre todo, vista y oída. Sin embargo, con esa perspectiva, el cine podría ser el arte que nos hiciera entender a Molière tal como él se entendía a sí mismo: «Tal vez tengamos en el cine de manera más señalada lo que tenemos en todo arte: la oportunidad de hallar, pero siempre la libertad de perder, el significado de la carencia y la nada» (Cavell, 2007: 177). Las palabras de Cavell siguen la senda de la advertencia de Emerson (2014: 335): «Como trabajamos con momentos, ahorrémoslos». Molière habría suscrito esa exhortación. Las comedias, al dialogar por encima de sus contextos, como los personajes que han vuelto recompensados a su identidad original, pueden valorarse como tributos al momento (como diría Emerson, a los «días» frente a los «trabajos»). Aunque nos halaga la idea de que las conquistas del humanismo sean inherentes a la historia del arte, el talante conservador de la comedia apunta en otra dirección: mantener el trato con los clásicos para alertar frente a la interpretación historicista, como decía Zunzunegui (2007: 55) a propósito de evitar incurrir en el fetichismo del dato histórico, el contexto y el biografismo que planteábamos en la Introducción: «Toda obra da instrucciones sobre su propio contexto de comprensión». En todo caso, el ingrediente festivo de la comedia (pensemos en el baile con que concluye cada acto de Molière) nos recuerda, contra la tentación de enfatizar una evolución estética del teatro al cine, el mérito inherente a las obras que hemos analizado, la evanescencia propia de las ambiciones artísticas.

IMÁGENES



Fot. 1. A la izquierda, John Barrymore como Svengali (Archie Mayo, 1931); a la derecha, como Oscar Jaffe en *La comedia de la vida* (Howard Hawks, 1934).



Fot. 2. Las rutas (*tracks*) trazadas por Jaffe en el suelo para Mary Jo (izquierda) se convierten en el laberinto cerebral del director (derecha), una metáfora visual que funciona a modo de prolepsis del viaje vital que experimenta la protagonista en *La comedia de la vida* (Howard Hawks, 1934).



Fot. 3. Secuencia de *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, Rouben Mamoulian, 1932) en que Maurice confiesa su verdadera identidad.



Fot. 4. *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934). Momentos de «humor trascendental», según Cavell.



Fot. 5. Peter Warne (Clark Gable) admite su locura en *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CAVELL, Stanley (2007), *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Valencia, Pre-Textos.
- COUSINS, Mark (2005), *Historia del cine*, Barcelona, Blume.
- DANIELS, Jeff (2012), «Aaron Sorking», *Interview*, 2 de junio. [En línea: <https://www.interviewmagazine.com/film/aaron-sorkin>. Fecha de consulta: 11/03/2022].
- DE COULANGES, Fustel (1982), *La ciudad antigua*, trad. de A. Fano, Madrid, Edaf.
- EMERSON, R. W. (2014), *Ensayos*, trad. de J. Alcoriza, Madrid, Cátedra.
- FERNANDEZ, Ramon (1945), *Molière*, trad. de N. Lamarque, Buenos Aires, Schapire.
- GIDE, André (2 de julio de 1941), *Journal 1939-1949. Souvenirs*, París, Gallimard.
- HEREDERO, Carlos F. (ed.) (2016), *Screwball Comedy. Vivir para gozar*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- LOPATE, Philip (ed.) (2006), *American Movie Critics. An Anthology from the Silents Until Now*, Nueva York, The Library of America.
- MCBRIDE, Joseph (1982), *Hawks on Hawks*, Los Angeles, University of California Press.
- MOLIÈRE (1951), *Obras completas*, trad. de J. Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar.
- MOLIÈRE (2018), *El avaro. El enfermo imaginario*, trad. de F. J. Hernández, Madrid, Cátedra.
- NICKEL ODEON (ed.) (2016), *Screwball Comedies*, Madrid, Notorious.
- SAINTE-BEUVE, Ch. A. (1955), *Retratos literarios*, trad. de J. B. Xuriguera, Barcelona, Iberia.
- SÁNCHEZ BARÓ, Rossend (2016), *La narrativa televisiva d'Aaron Sorkin. Forma, gènere i estil verbal*, Universitat Pompeu Fabra [Tesis Doctoral en línea: <https://www.tdx.cat/handle/10803/392150#page=3>. Fecha de consulta: 11/03/2022].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018), *Historias del cine. Teorías, estéticas, géneros*, Madrid, Alianza.
- SIKOV, Ed (1989), *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*, Nueva York, Crown.
- THOREAU, Henry David (2005), *Walden*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Cátedra.
- WOOD, Robin (2005), *Howard Hawks*, trad. de Antonio Weinrichter, Madrid, Ediciones JC.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007), «Acerca del análisis fílmico. El estado de las cosas», *Comunicar. Revista científica de Comunicación y Educación*, 29 (XV),

Rebeca Romero Escrivá / Javier Alcoriza Vento

págs. 51-58. [En línea:
<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C29-2007-09>. Fecha de consulta: 11/03/2022].

Fecha de recepción: 21/03/22.

Fecha de aceptación: 02/10/22.