

## JERRY LEWIS: LENGUAJE Y COMICIDAD DEL CUERPO

Pablo Pérez Rubio

*The disorderly orderly.* Paradoja y oxímoron que resume con certeza las relaciones entre un personaje y el mundo que le rodea. Hablamos de Jerry Lewis, el desdoblamiento hecho cine a través de un género (la comedia) y un lenguaje (el fílmico): Lewis-personaje y cuerpo enfrentado a Lewis-cineasta. El demiurgo y su criatura en (des)equilibrada simbiosis.

### 1. *Autopigmalión: Controlar un cuerpo, hacer una mente (Hacia la construcción de un personaje)*

Ya desde su primera película como actor, *My friend Irma* (George Marshall, 1949), Jerry Lewis había venido desarrollando las aristas de un personaje que se asociaba, casi de forma esquizofrénica, a su propia personalidad artística. Cuando en 1960 accede a la realización con *El botones (The bellboy)*, Lewis había conseguido (como los viejos clásicos del cine cómico mudo, como Groucho Marx o Jacques Tati/Hulot) un singular proceso de desdoblamiento creador/criatura hasta el punto de que resulta difícil analizar los textos fílmicos en su esencia aislada y autónoma. El carácter serial hace partícipe al espectador de un rico personaje en constante progreso como tal y las claves recurrentes, actuando de manera acumulativa, configuran una coartada ideal sin la cual es imposible entender el *corpus* cinematográfico de Lewis, especialmente desde el momento en que él es capaz ejercer el control de sus películas.

En un principio, Lewis no era aparentemente más que el contrapunto cómico al personaje de su *partenaire* Dean Martin. Si éste ostentaba todos los atributos varoniles, y hacía de la seducción convencional, al uso, su sistema de vida, aquél encarnaba la introducción del universo infantil en un mundo diseñado por y para los adultos. Pero, en el fondo, ya se atis-

baba que ambos cuerpos no eran más que las dos caras del mismo cerebro o, por mejor decir, Martín se erigía en *alter ego seductor* del reprimido Jerry; así lo vio Scott Bukatman cuando señalaba que "it is clearly more accurate to say that Dean's character was always representative of the hypermale side of Jerry"<sup>1</sup>.

*Cuerpo adulto, mente infantil*

El atractivo –y el incontestable tirón popular– de este personaje germinal lewisiano radica precisamente en que de manera progresiva será capaz de hacer coincidir, diegéticamente, su mirada sobre la realidad circundante con la del propio espectador, desplazando la mirada fenomenológica y plana de Martín a un segundo término. En un breve texto, Jesús González Requena<sup>2</sup> remite a este desplazamiento del universo adulto en los géneros cómicos a las teorías freudianas sobre el chiste cotidiano, según las cuales éste se produce al trazarse un triángulo referencial:

Así lo hace ése.  
Yo lo hago de otra manera.  
Ése lo hace como yo lo he hecho de niño.

Y, efectivamente, buena parte del aparato cómico del personaje se sustentaba en sus dificultades para manipular y controlar su propio cuerpo. Sus movimientos automáticos, semejantes a los de un bebé, hacen colocarse al espectador *al otro lado del espejo* deformador de la comedia. Se asemejan a los del *cartoon* contemporáneo, género que le había influido notablemente tanto como a su amigo y realizador Frank Tashlin, que había trabajado anteriormente en el universo de la animación. Bebé o dibujo, el efecto de distanciamiento, de alteridad, está plenamente conseguido.

Cabe señalar, no obstante, que en las primeras películas de Lewis-actor, la interacción del sistema infantil y el adulto se producía en los planos narrativo y dramático, y rara vez afectaba a los mecanismos de la puesta en escena o de la planificación. El cañamazo narrativo de estos filmes, tan simplificado como recurrente y agotado en sí mismo, solía ser el siguiente: Lewis y Martín son dos compañeros (de profesión, de vecindario, de regimiento militar...) que cumplen perfectamente con los patrones indicados; pero mientras Martín está predestinado para el triunfo (económico, sentimental, social), Lewis siembra el caos allá donde pisa por su incapacidad para controlar (y, sobre todo, manipular) los elementos de la realidad cotidiana. Pero el poder subversivo de éste último se irá acrecentando a medida que avanza la filmografía común de ambos, de forma que Jerry, como de otro modo lo había hecho Groucho Marx algunos años atrás, irá convirtiendo su torpeza corporal y su infantilismo en una (involuntaria) arma arrojadiza contra el mundo exterior.

Así, progresivamente, se erigirá en triunfador de la función, frente a un Martín que cada vez más hará del feroz convencionalismo su propia derrota. *Artistas y modelos (Artists and Models, 1955)* será el trabajo que marcará el comienzo del fin de una relación artística que para entonces ya se había hipertrofiado. Las primeras secuencias del film son abiertamente

1.- "Paralysis in motion. Jerry Lewis' Life as a man", en Andrew HORTON (ed.), *Comedy / Cinema / Theory*, UCP, Berkeley, 1991, pp. 188-205.

2.- "Cómico, parodia, comedia: los géneros de la risa", en *La comedia en el cine español*, Festival Internacional de Cine de Madrid (IMAGIFIC), Madrid, 1986, pp. 23-30.

ejemplares de que esta complementariedad entre los dos personajes (y también los dos actores) se ha transformado en incompatibilidad insalvable; tras los títulos de crédito, Rick (Martin) trabaja mientras Eugene (Lewis) se encuentra imbuido con rostro idiota en la lectura de un *comic* para adolescentes, y esta incompetencia y falta de profesionalidad provoca el despido de ambos. Posteriormente, en el apartamento que comparten, Eugene aparece vestido con el atuendo de ama de casa, preparando la cena para Rick.

La definición del personaje de Eugene ha sido clara: se trata de un ser con cuerpo de varón adulto, pero atributos a la vez infantiles y femeninos<sup>3</sup>. Rick, por su parte, presenta los rasgos del americano varón medio: realista, práctico, mediocre, mujeriego, "un hombre con los pies en el suelo"... Estos dos seres, parece decir Tashlin en metáfora cruel de la relación entre ambos en la vida real, son incompatibles. Y asistimos a un gran hallazgo visual, servido por una inteligente puesta en escena, en una secuencia paródica del género melodrama: un largo plano fijo, con el cuerpo de Jerry en primer término de espaldas y apoyado tristemente en la puerta, mientras contempla cómo Martín hace la maleta para marcharse del apartamento que ambos comparten, en señal de "divorcio". Sin un mínimo gesto, sin un solo movimiento del personaje, Tashlin consigue transmitir con sutileza al espectador el cambio de actitud de Rick y la indefensión del solitario Eugene ante el mundo. Ha comenzado, a través de la planificación de esta escena y de la inmovilidad del cuerpo en escorzo del actor, la transformación del personaje lewisiano.

Y a partir de ahí se despliega el relato. Eugene es un chico torpe, "infantiloide", inconsciente e incapaz de controlar los movimientos de su cuerpo. Sin embargo, afirma que la imaginación puede con todas las convenciones: una cena ficticia, con champán incluido, es suficiente para apagar su hambre de varios días. Y pronto comienzan los triunfos del muchacho: Eugene se sitúa en una mesa de madera y comienza a imitar a un pianista, ante los ojos despectivos y escépticos del pragmático Rick. El piano imaginario, en un *gag* que Jerry repetirá posteriormente en diversas variantes, suena como si de uno real se tratara: la indiferencia de Rick se transforma en estupor, aunque luego seguirá el juego a Eugene en el resto de este primer número musical, en el que llegará a tropezar —¡tan tonto es!— con una inexistente piel de plátano que Eugene le ha dado y que ha tirado él mismo al suelo, en una inteligente versión del famoso *gag previsible* de Laurel y Hardy que el propio Lewis pone como ejemplo de efectividad cómica. Brillante idea que sirve para ilustrar la inverosímil falta de conexión entre el mundo sensorial y corporal y el de la imaginación destructora.

La secuencia ha sido preparada, y planificada, en función de la eficacia de su final, ya que el destino guarda a Eugene una feliz recompensa. Si antes ha llevado a cabo la representación "teatral" de una cena sublimadora, ahora se asomará a la ventana y un vecino enfadado con su mujer arrojará desde el piso superior un *bistec* que, para él, no es comestible. En el interior, Eugene llama a Rick para compartir el filete, pero éste le espeta desde su habitación: "No, gracias, *imagínate* que te comes ese *bistec* tú solo". Hemos asistido al primer triunfo de Jerry sobre Martín gracias al poder subversivo de la falta de verosimilitud, la ima-

3.- César SANTOS FONTENLA, "El extraño caso del Dr. Lewis y Mr. Jerry, o el hombre que fabricaba monstruos", *Dirigido por...*, número 6, pp. 4-5, apuntaba el "matiz ambiguo" de la relación hombre-mujer presente en algunas de las más relevantes parejas cómicas de la historia del cine: Laurel y Hardy, Abbott y Costello, Thelma Todd y ZaSu Pitts, etc...

ginación y la anarquía. La capacidad inversora de la imaginación ha vencido sobre las limitaciones corporales, físicas, de los personajes.

*El cuerpo como subversión*

Este modelo de subversión apuntado en *Artistas y modelos* ascenderá un nuevo escalón en *Loco por Anita (Hollywood or bust, Frank Tashlin, 1956)*, película que no en balde está articulada en forma de *road movie*: un sublimador viaje a Nueva York con objeto de conocer a la mítica Anita Ekberg; un verdadero camino de pruebas iniciático en el que Malcolm (Lewis) debe ir venciendo diferentes etapas para conseguir sus logros. El principal de ellos es un elemento que hasta el momento había permanecido ausente de la filmografía lewisiana: la autoestima personal y del propio cuerpo. Quisiéramos detenernos con brevedad en una secuencia que entendemos como clave en la constitución de Lewis-personaje. Se trata de una escena bisagra, a medio camino en el viaje hacia el Oeste, que se desarrolla en un casino de Las Vegas. Entre las rarezas infantiles que sacuden el cuerpo de Malcolm, hay una que utiliza en su propio beneficio: un histriónico tic nervioso que le conduce, a modo de indicio-talismán, a la fortuna más inmediata. En breves momentos, y tras una desconcertante partida de dados, Malcolm y Wally (Dean Martin) transforman sus veinticinco centavos iniciales en una cuantiosa suma de más de nueve mil dólares.

Jerry ha convertido uno de sus defectos físicos<sup>4</sup> en una sólida virtud de orden casi sobrenatural: Malcolm, pese a su torpeza lanzando dados y sus estúpidas reacciones cuando gana cada partida, es capaz de alcanzar el éxito, subvirtiendo las leyes de la naturaleza. Pero Tashlin y Lewis van todavía más allá.

Tras conocer el dinero que han ganado, Malcolm y Wally se derrumban desmayados al suelo. Elipsis. En un truco perverso de la puesta en escena, el primero de ellos aparece en una mesa del restaurante del casino, rodeado de hermosas mujeres, mientras el espectador no conoce (ni le interesa) qué ha sucedido con Wally. Pero lo realmente importante es que, como en una solución *deus ex machina*, los órdenes jerárquicos se han subvertido por completo: las gracias de Jerry son fielmente reídas por todas sus acompañantes; el chico se permite bromear con los camareros, situándose en la cúspide del escalafón social. Realmente, el guión ha convertido, en unos breves segundos, a Malcolm en un triunfador... gracias a una de sus incorregibles excentricidades y torpezas: un tic nervioso. Lewis empezaba a hacerse justicia a sí mismo.

*El Ceniciento (Cinderfella, 1960)*, película (ya sin Dean Martin) que estuvo a punto de ser la *ópera prima* de Lewis como realizador, pone en escena por vez primera la idea citada más arriba, según la cual Lewis y Martin debían ser entendidos como las dos vertientes de una misma identidad. Erigiéndose en versión bufa y misógina del cuento infantil, facilita la primera gran posibilidad de desdoblamiento (mental y corporal) del personaje lewisiano, en un doble camino de ida y vuelta. Durante todo el film, Fella (Lelo en la versión española) ostenta su inagotable capacidad subversiva como creador de un irritante caos permanente. Sus constantes torpezas, confusiones y atrocidades siembran el desconcierto en sus enemigos, de forma que nuevamente hace de sus defectos la mayor arma de lucha.

4.- Como otras veces sucederá con su inhabilidad con las manos, con su extravagante forma de andar, con su torpeza para la manipulación de objetos eléctricos o con sus gestos histriónicos y desmesurados.

Pero si todo el film está presentado como una constante ceremonia de la inadaptación, la torpeza y la soledad no se agotan cuando Fella se transforma, en virtud del conjuro de origen folklórico, en un apuesto galán, sino que probablemente se acrecientan. Tal transformación física e intelectual provoca un desconcierto aún mayor en su familia: ¿ese fastidioso y petulante *donjuán* que está a punto de quitarles la princesa de las manos no se parece, siquiera remotamente, al encervante Lelo que les produce trastornos y subidas de tensión de forma cotidiana? Es evidente que Lewis ha conseguido darle la vuelta completa a una situación inicial convencional, en búsqueda de una propuesta madura para *dar cuerpo* a su personaje en ciernes y a su obsesión sobre el tema del desdoblamiento.

Ciertamente, lo que más interesa a Lewis del film es que la dicotomía entre el hombre patoso e inadaptado y el triunfador congénito le permite efectuar un pequeño ensayo sobre el tema del desdoblamiento de la personalidad, y con ello anticipar además el personaje de Buddy Love de *El profesor chiflado* (*The nutty professor*, 1963)<sup>5</sup>. En una interesante reflexión, Noël Simsolo<sup>6</sup> ha visto en este "príncipe encantador de comedia musical" en que se convierte Fella en la secuencia del baile un acto de "desgarramiento del velo tras el que lo confinaba la Paramount (...). Vestido de rojo y negro, Lewis va a seducir a la princesa, a divertirla, a emocionarla y romper el capullo en el que esperaba desde hacía diez años".

Efectivamente, Lewis triunfa, pero ahora lo hace por sus propios valores, y no a pesar de sus defectos. Durante esa secuencia, Fella domina, conjura y vence. Tímidamente, el proceso de exorcismo de su personaje ha dado un nuevo paso.

#### *Intermedio: acción sublimadora*

Nos detenemos brevemente en la acción sublimadora de la secuencia introductoria de *El terror de las chicas* (*The ladies man*, 1961), en la que los títulos de crédito ponen de manifiesto, en forma de metonimia, el espíritu del personaje lewisiano en relación con la estima de su propio cuerpo: una muchacha lee una revista ilustrada (titulada *Look*, en clara advocación al espectador), en la que aparecen diferentes fotografías. En ellas, Jerry Lewis encarna a varios personajes históricos, disfrazado histriónicamente de Nerón, Ben-Hur, Romeo, Napoleón...; en la última de ellas, se contempla a Jerry como un Sansón bufonesco, intentando derribar dos columnas de forma paródica y sobreactuada. Una escena que, curiosamente, se repetirá en su siguiente film (*Un espía en Hollywood*, *The errand boy*, 1961) cuando Morty observa un cuadro similar en el comedor de la Paramutual, descubre una cadena que sobresale, tira de ella... y se desploma el musculoso Sansón sobre él.

El débil e idiota Jerry siempre se enfrentará, sobre todo en sus primeras películas como realizador, a personajes físicamente poderosos, generalmente practicantes de algún deporte, y en todo momento superiores a él en la jerarquía dominante/dominado: el alumno muscu-

5.- De hecho, la introducción en escena de Fella en la fiesta es un claro anticipo, también desde el punto de vista técnico, de la presentación de Buddy Love en la sala de fiestas juvenil: situado en la cima -en lo alto de las escaleras, y por tanto filmado en contrapicado-, la cámara se acerca a él en *zoom* mientras se convierte en objeto de todas las miradas. En *El Centicento*, además, este plano se sitúa en las antípodas de la presentación del personaje, en el momento de la muerte de su padre: mientras la madrastra y los hermanastros asisten a su agonía en el piso alto del palacio, Fella aparece en picado en la planta baja del edificio.

6.- *Jerry Lewis*, Fundamentos, Madrid, 1974, p. 27.

loso y gimnástico de *El profesor chiflado*, la luchadora y la cazadora de *Lío en los grandes almacenes* (*Who's minding the store?*, 1963), los muchachos jugadores de baloncesto de *Un espía en Hollywood?*... Por ello, esta imagen cumple una misión netamente sublimadora, al mostrar al personaje en una función imaginaria que no está capacitado, ni física ni psíquicamente, para desarrollar.

### *El "puzzle" y las piezas*

En un breve pero succulento artículo, Manuel S. Fonseca<sup>8</sup> establecía la relación entre el cuerpo de Jerry y un *puzzle* compuesto por piezas de diversa índole:

*Um corpo destrói-se, depedça-se, retalha-se, para depois, como de um "puzzle" se tratasse, voltar a reconstruir-se peça por peça: eis o corpo de Jerry.*

*Libertando-se dos limites da carne e da tirania do esqueleto, ainda que não se transforme em espírito, aproxima-se a uma matéria mais maleável, mais dúctil. Deixa de ser rígido, como um túmulo que encerrasse o espírito, e abre-se ao desenho de novas formas e inesperados movimentos, demonstrando potencialidades inesgotáveis. É, pois, de um corpo múltiplo, de um corpo comunitário, que estamos a falar. E com tanto mais razão quanto dois são já uma comunidade. É que havendo muitos corpos no corpo de Jerry, há nele sobretudo dois.*

Pero la descomposición corporal es en Lewis más una liberación que una lacra. Podría decirse que las limitaciones de su cuerpo provocarían la derrota en las batallas parciales, pero le conducirán al triunfo en la definitiva. El cuerpo y las extremidades de Jerry literalmente anudados a los de una masajista o los brazos estirados hasta el infinito tras haber intentado ejercitarse con unas pesas en el gimnasio, son imágenes que se complementan y se compensan con otras en las que Lewis consigue dominar el mundo exterior por la ruptura de las leyes físicas de la verosimilitud en la recreación del verdadero estupor. Recordemos, por ejemplo, la secuencia de *El Ceniciento* en que Fella sigue con sus gestos y movimientos los sonidos de una orquesta que suena por la radio; o aquella de *El botones* en que consigue colocar cientos de sillas en el local vacío del teatro en un tiempo de menos de dos minutos; o el tremendo ejercicio de absurdo (en el mismo film) cuando una fotografía nocturna de Stanley consigue iluminar toda la ciudad como si fuera de día; o –finalmente– el instante en que Jerry manipula la máquina de escribir como si fuera un piano y consigue extraer de ella una singular melodía, etc... Los simiescos gestos y movimientos de Lewis no sólo se intentan subordinar –aunque sólo sea por mimesis– a los de la gente “normal”, sino que se erigen también en armas arrojadas contra el mundo exterior, siempre hostil al personaje que aquí nos ocupa.

Pieza a pieza, Lewis recompone su cuerpo. Y éste no es una maquinaria perfectamente engrasada, un mecanismo de relojería, sino, efectivamente, un *puzzle* en el que las diferentes piezas (los brazos, las piernas, los pies, las manos, la cabeza, la boca...) funcionan como elementos aislados. Jerry así los utiliza; incapaz de unificar todos ellos en un movimiento armó-

7.- A los que se dirige con aire paternal, en nueva acción sublimadora de su incapacidad para ejercer funciones sociales de dominio (padre, director, instructor, jefe..., pero también macho, soldado o “representante del orden”): “Hola, me llamo Morty, pero podéis llamarme papá”, les dice. “Gracias, Morty”, le contesta uno de ellos cuando les devuelve la pelota.

8.- “Jerry Lewis, o corpo e o trabalho. Corpo e dissipação”, en VV.AA., *Jerry Lewis*, Cinemateca Portuguesa / Cinema Quarteto, Lisboa, 1981, pp. 37-40.

nico, uniforme y –digamos– *teleológico*, los convierte en armas aisladas y autónomas que pueden, eso sí, subvertir el orden establecido por medio del uso involuntario (casi mecánico, automático) del mismo caos en su provecho.

*Lewis, 1963*

Hemos elegido para este artículo, por razones de representatividad, las dos películas que Lewis realizó en 1963, probablemente el año más productivo de su carrera como actor, productor y director: *El profesor chiflado*, dirigida por él mismo (se trata sin duda de uno de sus filmes más personales) y *Lío en los grandes almacenes*, firmada por Frank Tashlin aunque verdaderamente dirigida por ambos<sup>9</sup>.

Más que como una –muy libre– adaptación de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson, *El profesor chiflado* debe ser entendida como una parábola sobre la inadaptación social; Julius Kelp, ese “hombrecillo” feo, torpe y descoordinado, es un individuo que no ha conseguido el grado de “normalidad” necesario para la integración social completa y que buscará mediante el cambio de su cuerpo, que conlleva a su vez una modificación del intelecto, su propia *hiper-estandarización* y el consiguiente reconocimiento de sus semejantes.

Y si *El profesor chiflado* representa la toma de conciencia intelectual del personaje lewisiano que busca soluciones para su desintegración, *Lío en los grandes almacenes* es la potencia del poder corrosivo y subversivo de su personaje tradicional: un camino iniciático de pruebas dirigido a demostrar si Jerry es capaz de dominar su propio cuerpo y, gracias a ello, ascender social y afectivamente. Aquí, Norman vivirá su mayor lucha contra los objetos móviles (aspirador, escopeta, pelota de golf...) y logrará vencer a partir de su conspiración latente: el caos que ha creado. *El profesor chiflado* y *Lío en los grandes almacenes* son, pues, las dos caras, las dos soluciones al mayor problema del personaje en su cenit: el descontrol de un cuerpo que no es lo suficientemente “perfecto” como para conseguir integrarse en esa supuesta maquinaria de perfección que es la sociedad. Y verdaderamente Lewis conseguirá, en ambos casos y con métodos diferentes, demostrar lo contrario.

## 2. El cuerpo y la máscara: *El profesor chiflado*

Como ya solía ser habitual en el cine de Lewis, la película comienza con un proceso acumulativo de humillaciones sufridas por el ya conocido personaje:

–en el preciso momento en que el nombre “Jerry Lewis” desaparece de los títulos de crédito, el profesor Julius Kelp tiene lo que se supone es un nuevo fracaso en sus experimentos: una enorme explosión que sacude los cimientos de la Universidad. Tras la entrada de los bomberos y la salida de los alumnos, la secretaria del decano, Miss Lemmon (Kathleen Freeman, cómplice maternal del personaje desde *El terror de las chicas*) encuentra al profesor... bajo la puerta derribada, en una aparición que, curiosamente, se asemeja dramáticamente al momento en que Drácula surge de su ataúd en cualquier film sobre el personaje de Bram Stoker. Y, aunque Jerry sólo se da a conocer al final de esta secuencia introductoria, el es-

9.- También presenta 1963 como año de producción *El mundo está loco, loco, loco, loco (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, Stanley Kramer)*, en la que Lewis interpretaba un brevísimo *cameo* como un automovilista que se enfrentaba a Spencer Tracy.

pectador comienza a reír sólo por imaginar, tras el estruendo, que “ya está Jerry haciendo una de las suyas”. La identificación entre Lewis, su personaje y el público es ya, en este momento de la filmografía del cineasta, tan tácita que no necesita mayor explicación;

—el decano de la Universidad, Warfield (“campo de batalla”), le llama a su despacho. Lo humilla y lo abronca con saña. Jerry se sienta en un sillón y se hunde en él, con lo que aumenta más la sensación de superior-inferior ya puesta en evidencia por el convencional uso del picado y del contrapicado. La puesta en escena acentúa ya, de esta manera, la separación corporal, física, que existe entre ambos caracteres. Por momentos, Lewis se asemeja a uno de esos gusanos con cabeza humana que aparecen en ciertos tebeos cuando un personaje es humillado por otro. Finalmente, Jerry logra salir del paso colocando una carpeta, a modo de prótesis prolongadora del cuerpo, en el sillón, pero, cuando vuelve la sonora reprimenda, se hunde nuevamente en él;

—falta de respeto de los alumnos por la inferioridad física de Kelp: uno de los más enreñidos, altos y musculosos, se enfrenta con él en clase, le desprecia, y termina colocándolo dentro de una estantería en metáfora visual de su condición de objeto inanimado en reposo. Desde el primer momento, el débil cuerpo de Kelp queda en evidencia ante la comparación con los jóvenes de un mundo en el que el culto al cuerpo comienza a tener crédito. Las desventajas físicas del profesor actúan en el relato de la misma forma que una *hamartía* aristotélica<sup>10</sup> en cualquier melodrama o folletín: una herida, una huella incurable que abona al personaje hacia el sufrimiento y la infelicidad. En ese sentido, podemos avanzar que la clausura de la narración devendrá una solución *deus ex machina* que cerrará simétricamente esta situación de rémora inicial;

—sin ningún deseo de dañarlo, la alumna Stella Purdy (Stella Stevens) le llama “hombrecillo” mientras le ayuda a salir del estante en que ha sido empotrado por su alumno.

Como se observa, todas estas situaciones que ayudan a conocer y presentar al profesor Kelp (¿realmente hace ya falta?), lo muestran en una situación de inferioridad corporal establecida por los conceptos de ABAJO, y de DENTRO: *bajo* la puerta, *dentro* de su “ataúd”, *bajo* el sillón, *bajo* de estatura, *dentro* de la estantería...

Consciente de su condición de inferioridad (que aquí, como se observa, adquiere una mayor fisicidad que nunca), el profesor decide buscar una solución a sus dolencias. Sin embargo, Kelp piensa en un principio que se trata sólo de un problema de desarrollo muscular, y decide ir al gimnasio, *sancta sanctorum* de la sociedad moderna, en la que busca un hueco “respetable”. Ese es su primer error: allí, en lugar de salir fortalecido, sufrirá nuevas humillaciones servidas en forma de brillante *gag* por elipsis —alargamiento de brazos, heridas, ridículo—<sup>11</sup>. Posteriormente, la psiquiatría tampoco le será útil, y la única solución que Kelp vislumbra es su dominio de la ciencia a través de los experimentos que él mismo viene desarrollando desde hace tiempo. Desterrado ya el desarrollo del cuerpo, su capacidad para la in-

10.- *Poética*, cap. XIII.

11.- Cfr. *El oficio de cineasta*, Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 179: auténtica declaración de principios cinematográficos del autor. Para Lewis, casi siempre consciente de sus propios hallazgos, la eficacia cómica de este episodio reside en la oportunidad de su elipsis por lo que denomina “corte infinito”, que provoca en el espectador una sensación de sorpresa instantánea que no se habría producido si el *gag* se hubiera elaborado más:

1) Julius haciendo pesas;

2) Julius tumbado en la cama con unos brazos tan estirados que llegan hasta el suelo.

vestigación, su desarrollo intelectual, se presentan como la solución idónea para sus desajustes y complejos.

Hasta ahora, nada hace presagiar que nos encontramos ante una adaptación libre del relato *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde* de Stevenson. El personaje de Kelp se asemeja con fidelidad al encarnado anteriormente por Lewis en cintas como *Loco por Anita*, *Artistas y modelos*, *El Ceniciento* o *Lío en los grandes almacenes*, incluso en *El terror de las chicas*. Estamos nuevamente ante un ser disminuido, solitario, reprimido, asexuado y acomplejado. Luego conocemos su peculiar justificación de ese complejo, que achaca a una especie de anti-Edipo cuyo padre está sometido a la tiranía matriarcal de la madre (así se comprueba en una breve secuencia en *flash-back* que permite ver a Kelp, con cara de adulto y cuerpo de niño, en su cuna mientras sus padres discuten acaloradamente). La gran diferencia que separa al doctor Kelp de los anteriores es que el profesor no se conforma con su *status* y confiará en la existencia y la eficacia de algunas fórmulas que le resulten de utilidad para adaptarse mejor al mundo exterior.

En el fondo, como ya se ha anticipado, se trata de un problema de inadaptación al medio en que el personaje vive, tanto desde un punto de vista laboral como afectivo. Resulta paradójico, por otro lado, que un personaje de tal inseguridad e inestabilidad tenga destinada una labor que requiere equilibrio y personalidad como la de profesor. Su credibilidad ante el alumnado es, por tanto, nula. Los caracteres de las citadas películas encuentran al final la felicidad, el éxito y el reconocimiento social "pese" y "gracias a" ser como son, pero jamás se plantean un cambio radical de su cuerpo y su personalidad. Y la conclusión de *El profesor chiflado* demostrará que Julius consigue el amor de Stella *aparentando* ser Julius, y no como el engreído y despótico Buddy Love.

En la secuencia central del film, y antes de convertirse en Buddy Love, Julius pasa por los estadios del hombre lobo, el monstruo de Frankenstein, Quasimodo y alguno más de los grandes clásicos del cine de terror (¿la semejanza inicial a Drácula es casual?). Un cuerpo en transformación es un cuerpo en búsqueda. Definitivamente, un plano cenital de Julius tendido en el suelo da paso a la mayor cesura narrativa, que divide el film en dos partes simétricas. Sobre esta célebre secuencia, Lewis realizó en 1964 a Robert Benayoun<sup>12</sup> unas interesantes observaciones en las que confesaba al crítico francés que improvisó esta secuencia en el plató de rodaje, evitando finalmente caer en los tópicos de las lentes deformadoras y los objetivos extremos para conseguir, precisamente, dotar a la transformación de una mayor corporeidad; finalmente, se basó en el uso del color como elemento esencial de los diferentes maquillajes que identificaban a los diferentes personajes.

Lewis hace prever al espectador que el resultado provocado por el elixir será un ser cercano a la monstruosidad, física y moral. Con este objetivo, Jerry-director decidió no mostrar el nuevo aspecto de Jerry-actor; ello le permitió, fundamentalmente, jugar con el concepto del punto de vista, que ahora se convierte en protagonista del relato. Tras el citado plano cenital, el film se reabre con un extraño *travelling* tomado en cámara subjetiva desde el ángulo de visión del nuevo personaje, que es observado por sus (des)semejantes. Así, la mayor connotación del cambio vendrá puesta de manifiesto, en notable hallazgo de la planificación y la puesta en escena, por la actitud de quienes rodean al personaje: si antes se burlaban del "hombrecillo" y pasaba inadvertido en la mayor parte de las ocasiones, ahora causa inmediata admiración y es observado por todos con asombro. Es decir, el primer gran síntoma del

12.- *Bonjour, Monsieur Lewis*, Éditions du Seuil, col. Point Virgule, Paris, 1989, p. 105.

cambio experimentado por Julius no es en su forma de ser, sino, ante todo, en la forma con que es observado y valorado por los demás.

La *mirada* es, efectivamente, la gran protagonista de *El profesor chiflado* –y, por extensión, de toda la obra de Lewis como director–. Cuando Julius entra al despacho del director tras la explosión inicial, es *mirado* fijamente por éste con aire de desaprobación total; el profesor no es *observado* por Stella de la misma forma que el resto de sus alumnos, pues hay algo de comprensión, ternura y pena en sus ojos; Stella *mira* a Buddy Love con una mezcla de rechazo, atracción y misterio; las dos primeras veces que Buddy desaparece, Stella *mira* frontalmente a la cámara buscando el apoyo del espectador (también en el último plano del film, guiñará el ojo al público)... Todos miran y son observados; ésa es la principal cadena que mueve el mundo y sus relaciones, parece ser la intención del discurso de Lewis.

Tras el mencionado plano subjetivo, el nuevo cuerpo en que se ha encarnado Kelp, Buddy Love, es presentado al espectador mediante una puesta en escena voluntariamente convencional, aunque con un aire entre paródico y grotesco: en lo alto –aparece de nuevo el binomio arriba-abajo– de la sala de fiestas, con un *zoom* de avance, en ángulo contrapicado, y con todos los personajes mirando hacia él. La presentación –ya se ha dicho– puede ser contemplada como una reedición de la de Fella, convertido en príncipe al final del *El Centeciento*. Pero pronto parece evidente que entre Julius y Buddy hay tantas desemejanzas como paralelismos. En el film no queda del todo claro que Buddy sea todo lo que Julius quiere pero no se atreve a ser, aunque sí –como en la novela de Stevenson– una suerte de *alter ego* reprimido, una proyección especular que aflora al exterior de forma traumática. Después de tomar la pócima, su actitud ha cambiado, y es inmune a otras “pócimas”: para demostrarlo, minutos después, se toma un explosivo *cocktail* de alcohol –que parece extraído del que Preston Sturges hacía beber a Harold Lloyd en la delirante *El pecado de Harold Diddlebock* (*Mad Wednesday*, 1947)– que no le afecta, mientras el camarero, que lo ha probado también, se desploma al suelo. Las reacciones corporales de Love hacen pensar, de entrada, en una suerte de super-Julius Kelp.

Julius bucea, ante el espectador, en su inconsciente con la intención de conocer las causas de su total y brutal desintegración social. Lewis bromea con el psicoanálisis, con la genética y con los complejos infantiles; sabemos que la verdadera causa de que Julius sea un perdedor, un anti-héroe llamado al fracaso, es su falta de identificación con la sociedad que le rodea. Como plantea –extensa y un tanto hiperbólicamente, quizá– Noël Simsolo<sup>13</sup>, el fin último de *El profesor chiflado* es la subversión social: Julius es un intelectual que no encaja en el sistema americano y que se enfrenta a su alumno, un típico jugador de béisbol musculoso y descerebrado. Para Simsolo, el profesor Kelp desea en su inconsciente hacer volar la universidad, dinamitar sus estructuras injustas y reaccionarias, ya desde la primera secuencia del film: se rebela contra las instituciones (educación, familia, pareja) y también contra los individuos que son como su alumno deportista, una especie de encarnación corporal del “alma de América”.

En el fondo, ese fracaso que será Buddy Love no es más que otro individuo convencional, de la misma condición: un triunfador guapo, petulante, deportista, seductor, manipulador de las masas, no demasiado culto ni inteligente. Las interpretaciones que ha suscitado esta dualidad –mucho músculo y poco cerebro– han sido variadas. Comenzamos con la del propio Lewis:

13.- *Op.cit.*, pp. 70 y ss.

[Buddy Love] era un tipo desagradable que no me gustaba. Ni siquiera me había gustado describir al personaje en el guión, esa rata inmundada y despreciable, mucho menos hacer su papel. En este punto me pregunté: ¿qué puedo hacer yo para interpretar bien a un sinvergüenza? ¿Me estaba inclinando hacia algún aspecto de mi personalidad que existía realmente en mí? Sin ninguna duda. Había en él algo verdadero. También en mí había verdad. Por eso lo detesté...<sup>14</sup>.

Por otro lado, en sus memorias (pp. 213-214), se justifica antes quienes vieron en Buddy Love un corrosivo ataque a Dean Martin, incluida su propia esposa Patti:

Muchas personas creyeron que el reverso maligno del profesor Kelp –el personaje detestable, Buddy Love– era un ataque vengativo contra Dean. Esto no es cierto. No, Buddy Love era una mezcla de todos los individuos imbéciles, burdos, desagradables, odiosos y groseros que se descubren inmediatamente en un grupo de gente. Se les nota a la perfección. Es el tipo insensible que da con la puerta en las narices a los críos en la noche de Halloween. Es el individuo miserable que piensa que las navidades son un embuste, el tipo que dispara al presidente, el “simpático muchacho de la casa de al lado” que viola a una mujer en la calle. Es todas estas cosas. Pero no es Dean. Es Buddy Love, que se considera importantísimo a sí mismo y que detesta a todos los demás seres humanos.

Por su parte, Robert Benayoun<sup>15</sup> ofrece una “lectura” de la transformación en una doble clave social y personal:

*[Lewis] va devenir le docteur Jekyll des universités américaines (...) C'est le professeur Kelp qui, laid à peur (Lewis le dote de fausses dents, d'une coiffure pré-Beatles et d'une myopie épouvantable), va devenir, absorbée sa potion-miracle, un adonis à la voix d'or, une super-idole aux vêtements de prince à-rock et une incarnation du sex-appeal 63.*

*Mais cette variante constitue un piège suprême: en fait, Julius Kelp représente l'intellectuel américain brimé et ridiculisé (...) Buddy Love, son Hyde, est une caricature féroce de l'agressive vulgarité de l'ignorance crasse et de l'apparente brutalité de certaines stars d'autre-Atlantique. Il est, tout à la fois, Elvis Presley, Frank Sinatra (...) et peut-être Dean Martin lui-même, dont Lewis se venge et s'exorcise. (...) [Jerry] voue à Kelp toute son affection, couvre Buddy de son mépris et ne manque pas de respecter dialectiquement les zones de pénombre qui vont de l'un à l'autre. Kelp, peu à peu, se “Buddylovise”, Buddy Love a des crises soudaines de “Kelpisme” (...) Ajoutons que, comme dans Cinderfella, le film se clôt par une victoire féminine. Passée sa brève apothéose de “sur-mâle”, Kelp est domestiqué par la jolie Stella, détentrice astucieuse de la “formula”.*

Y no faltaron quienes vieron en la actitud de Lewis en el film el regreso del humanismo de Chaplin, en un personaje lleno de ternura (Christian Leduc en *Arts*); una disección de los mitos modernos como la belleza y la virilidad (Henry Chapier, *Combat*); una crítica al estereotipo de la raza aria desde un punto de vista judío (nuevamente Benayoun, *Positif*);

14.- *El oficio de cineasta*, p. 69.

15.- “Don Juan et son double”, introducción al guión de *El profesor chiflado* publicado por *L'avant Scène - Cinéma*, número 35, 15 mars 1964, pp. 5-6.

o una aventura al otro lado del espejo cercana a la de Kafka y Borges (Yves Boisset, *Cinéma* 63)<sup>16</sup>.

En todo caso, es cierto que Buddy Love no era sólo “la otra cara de Julius Kelp”, sino también una pequeña parte del *alter ego* de Lewis (los “*Doctor Jerry et Mister Love*” del título francés del film), convertido a sí mismo a su vez en Jekyll y Hyde. Pero, al margen de todas estas connotaciones sobre los matices físicos y psicológicos de ambos personajes, la puesta en escena pondrá una vez más las cosas en su sitio: en su primera aparición Buddy triunfa sólo porque supone una novedad para el grupo, pero, una vez pasada la impresión inicial, deja de ser una sensación y cae en la indiferencia. Por ello, ya en su segundo *happening* comienza a fallar; está borracho, no canta bien y ha perdido su dominio sobre la situación. Ello supone a la vez su pérdida de credibilidad entre la masa –aquella a la que se dirige al film, no hay que olvidarlo–. Con sutileza, Lewis ataca al espectador poniendo en entredicho su aparentemente consolidado sistema de valores.

Y comienza ahora otro espectáculo que propone el film con gran madurez y solidez: el espectáculo de la ambigüedad y despojamiento de la máscara. En ese proceso de “Buddylo-vización” de Kelp y “Kelpismo” de Buddy Love al que lúcidamente se refería Benayoun, ambos personajes parecen comenzar a fundirse en uno solo, en el plano corporal pero, sobre todo, en el de su discurso verbal. Ése es el gran peligro para el profesor Kelp, que su vertiente soterrada triunfe sobre la personalidad pura e ingenua manifestada hasta ahora. En algunos momentos, Buddy comienza a hablar como Kelp, y viceversa. Por ello, el instante en que Love comienza su regreso hacia Kelp, convirtiéndose nuevamente en su cuerpo desastroso e inferior, adquiere el rango de rito iniciático a la inversa.

La venganza es el móvil de Jekyll, tanto en la novela original como en todas sus adaptaciones cinematográficas. Incapaz de rebelarse contra el mundo, utilizará a Hyde para su purificación por medio de la violencia. Aunque Julius F. Kelp no desee la muerte de nadie sino simplemente la posibilidad de sentirse “superior”, también para él ha llegado su momento:

–en una secuencia simétrica a la que abre el film, Buddy humilla al director y se ríe de él haciéndole recitar (todos reconocemos la parodia, pero no él) el monólogo de Hamlet de forma ridícula: Buddy se venga con su prepotencia de las vejaciones sufridas por Kelp en su trabajo y Lewis pasa por vez primera de objeto de parodia a instigador de ella;

–al contrario que Kelp, Buddy no se hunde en el sillón, sino que se sienta en su respaldo: si Julius estaba siempre “abajo”, Buddy parece estar permanentemente “arriba” (también en la planificación);

–Buddy Love-Kelp obtienen una venganza más sutil de lo que solía ser habitual. El intelectual profesor universitario demuestra a sus musculosos, ingratos y adocenados alumnos que él también puede ser como sus estúpidos ídolos de masas: seductor, impertinente, consumista... En el fondo, Kelp se da una lección a sí mismo, pero también lanza su fábula moral a un auditorio supuestamente compuesto, precisamente, por aquéllos que le marginaban y le humillaban.

16.- Cfr. la selección de críticas francesas al film recogida en la edición del guión del film en *L'avant-Scène - Cinéma*, cit.

Y es en esa misma escena final de la fiesta el momento casi litúrgico en que asistimos a la devolución de Kelp de todos sus atributos y a la destrucción del (efímero) mito. En una secuencia paralela, aunque inversa, al discurso de Jekyll en la novela de Stevenson y, por ejemplo, en el film de Ruben Mamoulian<sup>17</sup>, Julius se quita el disfraz ante el público y se “rebaja” de nuevo a su condición primigenia. Lewis, inconscientemente, parece dar la razón al discurso aristotélico cuando, en su análisis de las diferencias entre tragedia, épica y comedia, asegura que

la comedia es, según dijimos, la imitación de personas de inferior calidad, pero no de cualquier especie de vicio, sino sólo de lo risible, que es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor<sup>18</sup>.

Si en *El profesor chiflado* hay un personaje que, de acuerdo a la definición de Aristóteles, puede calificarse de defectuoso y vicioso, éste es, indudablemente, Buddy Love, y no un Julius Kelp que caería de lleno en la fealdad inocua que caracteriza la comedia. Kelp es, de acuerdo con ello, un personaje cómico, mientras Love podría calificarse de *patético*<sup>19</sup>. De ambos, quien de verdad causa dolor a sus semejantes es Buddy Love: despectivo, egoísta, manipulador... El despojo de la máscara devuelve al personaje su apariencia corporal deforme pero, una vez pasada y sufrida su etapa de “dolor”, a su primitiva ingenuidad. Pero ahora reinstaurada en forma de experiencia intelectual que le puede conducir, finalmente, a la felicidad.

Porque el final de la película, aunque pesimista y crítico, pretende devolver la *fe*: Julius no ha cambiado con esta experiencia, pero sí ha aprendido. Y lega un perverso *tour de force* final, en clave de desconcierto; cuando Stella y Julius se alejan de la cámara en el plano del final del film observamos cómo la primera lleva en los bolsillos traseros de su pantalón dos botellitas con la fórmula secreta del profesor. La lectura de este detalle es múltiple, pero todo hace invocar de nuevo al desdoblamiento: aunque Stella ama a Julius, no le vendrá mal que, de vez en cuando, éste se transforme en Buddy Love. El contenido sexual de esta variedad se nos antoja evidente.

17.- *El hombre y el monstruo (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1931)*. En el citado testimonio de Lewis a BENAYOUN (*op. cit.*, p. 105), el cineasta confiesa no haber visto el film de Mamoulian en el momento de realizar *El profesor chiflado*, aunque sí el de Victor Fleming. El de Terence Fisher ni siquiera es citado. A la pregunta del autor sobre por qué no quiso ver las anteriores adaptaciones, Lewis contesta: “Prefiero no haber visto nada. Inviertes mucho tiempo en ver cómo se ha conseguido tal o cual efecto, y esto termina por crear un handicap”.

18.- *Poética* cap. V. Ver los comentarios que al respecto realiza Antonio ESCOHOTADO en *El espíritu de la comedia*, Anagrama, Barcelona, 1991, capítulo “Una moralidad de lo feo”, pp. 13-21, que se complementan con las teorías platónicas sobre el género: “Lo ridículo como tara que no causa perjuicio ajeno es en Platón el resultado de ignorarse a sí mismo (...), pues tiene su origen en el hecho de que alguien se atribuya un mérito inexistente: ‘En hombres dotados de poder y capacidad de venganza esto es execrable, ya que causa perjuicio al prójimo, pero cuando aqueja a los débiles le corresponde exactamente con la naturaleza de lo ridículo’”.

19.- O las dos caras de lo *sinistro* si aceptamos la definición de Eugenio TRÍAS (*Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, p. 35), cuando dice, de acuerdo con Freud, que “se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real (...). Lo siniestro es la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)”. Julius Kelp convertido en Buddy Love.

A pesar de que las apariencias apuntan a que Kelp es impotente y Buddy un superdotado sexual, lo curioso del argumento es que el objeto de deseo de ambos es idéntico: una muchacha rubia, más consciente y equilibrada que sus compañeros de generación, menos preocupada por cultivar su cuerpo, llamada Stella Purdy, que se erige en prototipo claro de la mujer media americana, siquiera en su vertiente más sensata, "cultura" y discreta. Detrás de su timidez o bajo apariencia de implacable seductor y donjuán, el personaje parece poner todas sus armas al servicio de la causa amorosa, pese a que en la película apenas haya connotaciones eróticas o lúbricas – y no hay que olvidar que éste es uno de los grandes ingredientes del cine de terror de todas las épocas–, con la salvedad de aquella escena en que Kelp imagina a Stella vestida con diferentes atuendos, incluido un escudo bañador final. La película es, en ese sentido, una especie de espejo ferial deformador en el que Julius se ha visto reflejado constantemente, identificando y complicando al espectador en esta búsqueda del propio cuerpo y, por consiguiente, de la propia personalidad, y que, como la Alicia carrolliana, se ha atrevido a cruzar para colocarse a su otro lado del mismo durante un breve sueño convertido por momentos en pesadilla.

Como relato iniciático (las pruebas de aprendizaje a que se somete Kelp en el gimnasio, en los libros, en su comportamiento con Stella), *El profesor chiflado* invierte la convención y la transforma en una estructura cíclica. Porque el film no intenta demostrar cómo un personaje puede partir de una condición dada para, tras vencer determinados obstáculos, acabar en otra superior, sino más bien verificar cómo un personaje que vacila en un determinado *status* y pretende superarlo está predeterminado a volver a él y, en el fondo, fortalecerlo. Ni Stevenson, ni Mamoulian, ni Terence Fisher, habían llegado tan lejos en la evolución del personaje. De hecho, su apuntalamiento es tan sólido que volverá a aparecer inmediatamente, en las siguientes cintas de Lewis, *Caso clínico en la clínica* (*The Disorderly Orderly*) y *Jerry Calamidad* (*The Patsy*), ambas realizadas en 1964.

En *El profesor chiflado*, Lewis se desembaraza casi por completo de las leyes internas del cine cómico para entrar en el territorio de lo fantástico e incluso de lo trágico. El film no sólo es el de menor comicidad –"Observen que en *El profesor chiflado* no hay nadie gracioso alrededor de Julius", reflexionaba el director en una antigua entrevista francesa–, sino también el más severo y grave de su filmografía hasta la fecha, sobre todo en su tramo final. De hecho, el relato termina siendo un traumático y doloroso reconocimiento de la mediocridad, que pasa además por un crimen (el de Buddy Love, que muere ante el público cuando se transforma en Julius Kelp) y por un incompleto e *interruptus* final feliz, tan estremecedor como escasamente verosímil. ¿Quién besa a Stella y se marcha con ella camino del altar, Buddy Love, Julius Kelp, la mezcla de ambos, o, como señala Simsolo, "la sombra de sí mismo"? En el reino de la ambigüedad y de lo fantástico, nada es lo que parece.

Aunque siempre inscrita en los ámbitos del género de la comedia, es posible observar la adscripción de *El profesor chiflado* a algunos mecanismos expresivos del cine fantástico. El soporte argumental es evidente, como lo son las referencias a Drácula, al hombre lobo y a un tipo de "sabio loco" que aparece en numerosas cintas de terror, pero también tienden hacia el universo fantástico la forma en que está rodada la transformación de Julius en un monstruo (y luego en Buddy Love) y el famoso plano subjetivo por medio del que el nuevo personaje accede al nuevo mundo. En cualquier caso, la película de Lewis no es en sí misma una parodia de las adaptaciones convencionales de la novela de Stevenson<sup>20</sup>: el cineasta ofrece una

20.- Como sí lo eran *Dr. Pryckle and Mr. Pryde* (1925), protagonizada por Stan Laurel bajo la dirección de Percy Pembroke, *Abbott and Costello meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Charles Lamont y *Casanova Jekyll* (II

nueva y original mirada sobre el tema del desdoblamiento de la personalidad, llevando los matices del tema a la construcción de su personaje, en la que Jekyll no es un hombre moralmente "positivo" que se desdobra en otro "negativo", sino un inadaptado a la sociedad del siglo XX que busca vías de entrada en ella.

Por ello, en el sentido que aquí nos ocupa, la película que más se aproxima al espíritu del personaje es *Doctor Jekyll y su hermana Hyde* (*Doctor Jekyll and Sister Hyde*), realizada en 1971 por Roy Ward Baker para Hammer Films a partir de un guión de John Elder (Brian Clemens), pese a que éstos inciden mucho más en sus carencias sexuales. Y, curiosamente, es también la adaptación de la novela de Stevenson en la que las diferencias corporales entre Hyde y Jekyll rompen las normas convencionales basadas en expresión maligna, rostro desencajado, mayor abundancia de vello y movimientos bruscos y violentos. El Jekyll del film de Baker es, como el de Stevenson, un hombre obsesionado con el paso del tiempo y la fugacidad de la vida (en la tradición literaria del *tempus fugit*), pero manifiesta ante ella una actitud próxima a la del profesor Kelp: se trata de un hombre *inferior*, solitario, auto-marginado e introvertido, que es visto por su vecindario como un ser extraño que, en este caso, no cuadra en los prototipos sociales victorianos: de ahí su transformación en un hermoso cuerpo femenino que, aquí sí, debe ser contemplado como un verdadero objeto de deseo que es, a la vez, sujeto del mismo. Un planteamiento bastante diferente del de la versión de Fisher de 1960 (*Las dos caras del doctor Jekyll*, *The two faces of doctor Jekyll*), en el que Jekyll es un hombre hosco, sibarita, engañado por su esposa y absorbido por una febril actividad científica que antepone a todo lo demás.

### 3. La batalla de los sexos: *Lío en los grandes almacenes*

Una vez que Jerry ha accedido a la dirección, sus películas periódicas con Frank Tashlin le van a devolver a su viejo y tradicional personaje que, pese (o incluso gracias) a su escasa aptitud para dominar el mundo exterior, termina consiguiendo su objetivo inicial. En este caso, la presentación de Norman Pfeiffer es una de las más complejas e interesantes de la filmografía lewisiana, desdoblándose en varias vertientes complementarias:

—*presentación y descripción ajena*: unos detectives privados muestran a la señora Tuttle, propietaria de los grandes almacenes del mismo nombre, cómo es y cómo se comporta el nuevo novio de su hija. El testimonio se desdobra a su vez:

—*oral*: el detective le describe como un ser pueblerino, huérfano, que ha fracasado en varios empleos anteriores y lleva una vida solitaria y asocial. Después de este aperitivo, la señora Tuttle sugiere: "Veamos a ese monstruo";

—*audiovisual*: una película de cine aficionado (cine dentro del cine, pantalla dentro de la pantalla) muestra a Norman tal como realmente es, un ser torpe, de poco ortodoxos modales, descoordinado, y superado por el contexto en que se desenvuelve: un ser nuevamente dominado por su cuerpo y por el entorno que lo rodea. Tras oír y contemplar lo anterior, la señora Tuttle sentencia: "Eso no es un ser humano", y se refiere luego a él como "una cosa

---

*mio amico Jekyll*), de Marino Girolami al servicio de Ugo Tognazzi y Abbe Lane. Cfr. Casilda de MIGUEL, *La ciencia ficción. Un agujero negro en el cine de género*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988, y Manuel ROTELLAR, "El Dr. Jekyll, personaje cinematográfico", *Terror Fantastic*, número 7, abril 1972, pp.17-22.

así". Esta reificación del personaje lewisiano, si bien no es nueva en su filmografía, viene a significar su alteridad; tratado como un objeto descoordinado por la histérica Tuttle, aparece ante los ojos del espectador cargado de ternura.

—presentación *propia* ante el espectador, con movimientos descoordinados, incapaz de manejar y dominar a un enorme perro de lanas y viendo un estúpido programa de televisión (una absurda serie médica protagonizada por el mismo Jerry Lewis). De nuevo asistimos a una proyección dentro de la proyección, en un intento de mostrar el desdoblamiento del personaje: cómo se le ve y cómo es en realidad.

La presentación de Norman, que adquiere cuerpo a través de estas descripciones, retoma verbalmente las características de la de Kelp en *El profesor chiflado*; si éste era calificado de "hombrecillo" en una de las primeras escenas, Pfeiffer aparece como un "monstruo" cuyos movimientos y actitudes no pertenecen al género humano.

Al comienzo del relato, la planificación y el diálogo se encargan de ilustrar la relación entre el poderoso matrimonio Tuttle (dueño de los grandes almacenes en que trabaja Norman) y de clarificar desde el comienzo quién "lleva los pantalones" en su hogar y en su comercio comercial. Pronto conocemos, también, que las intenciones de Norman Pfeiffer llevan el camino opuesto: enamorado de la hija de los Tuttle, ésta ha decidido trabajar en la empresa familiar como ascensorista, ocultando a Norman su verdadera identidad, pues éste no se permitiría casarse con una mujer millonaria a la que no poder mantener. Norman es, pues, un hombre que pretende ganarse el matrimonio con su esfuerzo, y luego llevar las riendas de su hogar; es decir, no quiere otra cosa que conseguir desempeñar por sí mismo los atributos de "macho" dominante que la Naturaleza le ha negado. Pero esta vez nuestro personaje ama, ciegamente y sin saberlo, a una princesa que parece extraída de un cuento de hadas. Estamos cerca de la fabulación de *El Ceniciento*, aunque Lewis y Tashlin consiguen adentrarse aquí en mayores profundidades y hacer la parábola menos explícita y, sin duda, mucho más cómica, corrosiva y divertida.

Los toques misóginos son cada vez más brillantes y perversos. Cuando Norman traba amistad con el señor Tuttle (que se declara constantemente a sí mismo "un inútil"), éste le revela quién es realmente el dueño de su empresa. El procedimiento no puede ser más ingenioso y eficaz, por lo que tiene de desvelamiento corporal en la línea de la transformación de Love en Kelp en el film precedente: Tuttle muestra a Norman los cuadros de sus antepasados que desde finales del siglo XVIII han llevado el nombre Tuttle. Pero un mecanismo interno hace girar los cuadros y mostrar las verdaderas propietarias: las señoras Tuttle. Las muecas de Jerry frente a los retratos no pueden ser más explícitas; desde ese momento, el señor Tuttle será una víctima de la dominación vampírica femenina, que aquí ejerce funciones de superioridad frente al nuevamente débil Jerry. Los rostros femeninos superpuestos a los masculinos emasculan la sexualidad (o, por mejor decir, la carencia de ella) que preside las relaciones del personaje lewisiano.

Porque, como Herbert en *El terror de las chicas*, también Norman será objeto de los ataques de las mujeres, que pasarán sobre él con fiebre arrasadora. Es indudable que el personaje de Jerry Lewis había tenido ya graves problemas con un sexo opuesto siempre superior. Se trata de un ser inhibido, que responde a un simple beso con histriónicas muecas que ponen de manifiesto, prácticamente, un delirio orgásmico. Es la mujer quien debe llevar siempre la iniciativa erótica, y Jerry responde a ella como un muñeco hinchable que hace de la pasividad su única respuesta a los estímulos recibidos.

Pero, además, Jerry topa siempre con las más brutales y tiránicas mujeres, con frecuencia dotadas de una musculatura excepcional. En *Lío en los grandes almacenes* tenemos varios ejemplos extremos: la campeona de lucha libre que pretende comprarse unos zapatos; la experta en caza que le exige el mejor rifle para elefantes; una avalancha de mujeres en las rebajas que provoca un terremoto y termina "violando" simbólicamente al joven, una exigente señora que quiere probar un colchón viendo la televisión... y seduciendo en sueños a un escandalizado Norman<sup>21</sup>...

Como en filmes precedentes, el personaje débil triunfará socialmente gracias a la manipulación subversiva, pero involuntaria, del caos que él mismo origina. La puesta en escena y la planificación de Tashlin (y Lewis) se vengan con creces del pobre protagonista (y del señor Tuttle). Las mujeres salen mal paradas desde la elección de la actriz y su caracterización (especialmente, Agnes Moorehead como la señora Tuttle), pero los realizadores utilizan también a tal efecto algunos artificios plenamente logrados, como el fundido encadenado que une un primer plano de la cabeza de la señora Tuttle con la cabeza de un tigre disecado en la pared. Se puede ser más sutil, pero no más explícito... y –reconozcámoslo– ingenioso.

A diferencia de lo que sucedía con el anterior film del tándem, aquí sí nos encontramos con una impecable serie de *gags* que forman parte del relato y se adecúan a él con tanta precisión como acierto. La mayor parte de las situaciones cómicas del mismo hacen progresar el *status* del personaje o modifican su red de entramados con el mundo exterior.

A instancias malévolas del señor Quimby, Norman se ve obligado a pintar la bola que sujeta el mástil del edificio, situada a varios metros de la perpendicular de su pared. En primera instancia, el empleado intenta encaramarse a él (primer efecto cómico), pero finalmente decide utilizar una caña de pescar para pintar la bola desde la ventana. Quimby, situado unas plantas más abajo, contempla el evento y lo relata por teléfono a su jefa la señora Tuttle; durante unos breves segundos, asistimos a un plano de la propietaria, que interpela a su hombre de confianza. Cuando el plano vuelve a él, lo encontramos con el bote de pintura de Norman a modo de sombrero y su cabeza y hombros cubiertos de púrpura.

Este juego con el espacio en *off* no es, empero, el único en el film. La mayor parte de los momentos climáticos de los *gags* están narrados en *off*, acentuando así el efecto cómico que producen las diferentes soluciones. Y casi siempre se trata de soluciones previsibles –como solían ser las de los films de Laurel & Hardy– basadas en mostrar al espectador el efecto de las acciones anteriores, sin buscar ningún atisbo de sorpresa:

–Norman dispara con un rifle de cazar elefantes a la cabeza de tigre disecado de la pared; la cámara sigue su cuerpo en su retroceso vertiginoso provocado por la explosión, para acabar con un plano de la cabeza del tigre... reducida ridículamente a su esqueleto óseo;

–un aspirador cuya avería ha sido arreglada por Norman se ha tragado todo tipo de objetos, hinchándose a modo de un globo y depositándose en el techo; ante la huida de todos,

21.- A tal efecto, Norman debe improvisar una estantería con una televisión en su cima. Además de poner en evidencia las connotaciones adocenadoras del electrodoméstico, Tashlin y Lewis lo atacan directamente como sustituto nocturno de la actividad sexual de las parejas americanas. Así, mientras Norman termina de colocar el aparato en su lugar improvisado, la señora se duerme y comienza a soñar. Cuando Jerry se acerca a ella para despertarla, ésta se abalanza sobre él, le llama "cariño mío" e intenta acostarlo en su cama con evidentes intenciones pasionales.

Norman coge un cuchillo con la intención puesta en hacer explotar el aparato y provocando con ello una terrible y estruendosa explosión. El resultado de ella es el lógico y previsible.

Lewis no utiliza este recurso cómico como un fin en sí mismo, sino a modo de pincelada impresionista: cada pequeño *gag* autónomo genera un significado propio y se erige en válida *metáfora* –dentro de la línea *metonímica* de aconteceres que es todo relato narrativo– de una característica moral y social de orden superior. Para ello, Lewis se sirve de dos recursos fílmicos complementarios: la elipsis y la técnica (planificación, movimientos de la cámara, angulación...), que está supeditada por completo a la eficacia del *gag*. Jerry ensaya aquí el método que será su preferido: el fundamentado en la relación causa-efecto (la comentada herencia cómica de Stan Laurel), recurso que ya intuyera el realizador y teórico soviético Grigorí Kozintzev cuando señalaba que

el *gag* es un modo de pensar distinto, una confusión entre causa y efecto, que es usado como motivo que contrasta la causa para la que ha sido hecha: es una metáfora hecha realidad, una realidad hecha metáfora. Es la ganzúa excéntrica que abre la puerta del mundo en el que la lógica ha desaparecido<sup>22</sup>.

Podemos decir, llevándolo a nuestro terreno, que el discurso fílmico lewisiano crea su propia lógica del cuerpo: los movimientos excéntricos que conducen al éxito han suplido la verosimilitud externa por una estructura de lógica interna que aparece como coherente en la disposición del relato<sup>23</sup>. La eficacia del *gag* no reside en haber roto la lógica del discurso convirtiendo lo habitual en extraño<sup>24</sup>, sino en haber convertido la ilógica del relato en la lógica del personaje y, por tanto, del espectador.

La rebelión de Norman contra el matriarcado arrastrará al señor Tuttle, que manifestará su insumisión a la mujer por medio de un cambio de actitud: se emborracha en el jardín; permite que el noviazgo de su hija y Norman se *institucionalice* en su propia casa; convierte su congénita inutilidad en utilidad (en el plano personal, mejorando su técnica del golf; en el plano afectivo, ayudando y apoyando a la pareja); y, sobre todo, osará levantar la voz y contrariar a su esposa. El resultado es la igualación de todos ellos en la escena final; Jerry ha vuelto, desilusionado porque su novia ha resultado ser una heredera millonaria, a su trabajo inicial de *paseante* de perros, y en su difícil peregrinar topará, sucesivamente, con los tres Tuttle ejerciendo la misma función y pidiendo perdón al muchacho con sus carteles en la espalda.

El triunfo ha sido, pues, total: Norman ha conseguido su propósito (dominar a su sumisa y obediente esposa) y, además, ha logrado concienciar a la tirana, dulcificando su actitud y situándola a la altura del resto de los mortales. En pírueta final de guión, el resultado no podía ser completo y la subversión continúa: el espectador asiste, en *off*, a una última catástrofe provocada por la multitudinaria reunión de perros que causa un aparatoso accidente de tráfico. Norman ha vencido, pero Jerry no cede en su constante provocación de caos. Porque, esta vez, Norman no es el sujeto de la representación, sino la víctima de ella. Barbara

22.- KOZINTZEV, EISENSTEIN y BLEIMAN, *El arte de Charles Chaplin*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973. Citado a través de Fernando PEÑA, *Gag: comedia en el cine (1895-1930)*, Biblos, Buenos Aires, 1991, p. 18.

23.- Ver nota 11.

24.- Según la teoría del extrañamiento poético de Viktor SKLOVSKI aplicada al cinematógrafo en *Cine y lenguaje*, Anagrama, Barcelona, 1971 (ed. de Joaquín Jordá).

aparece ante sus ojos (como ya lo había hecho Dean Martin en ocasiones anteriores) como una persona distinta a la que realmente es. La muchacha también tiene su Jeckyll (fiel novia) y su Hyde (heredera millonaria), y su estadio final no puede ser más que una mezcla de ambos.

Pero *Lío en los grandes almacenes* es, ante todo, un nuevo relato iniciático, otro camino de pruebas en una doble dirección. Por un lado, la señora Tuttle y su siniestro funcionario Quimby someten a Norman a un penoso rosario de humillaciones, que no tienen otro objeto que provocar la ira del muchacho y su subsiguiente ruptura con Barbara. Por otro, el propio Norman se somete a sí mismo a un largo examen de utilidad pública y privada: su intención es ganarse a su esposa (ahorrar para la boda y poder mantenerla) y acuñar a la vez su respeto como persona (ser capaz de desarrollar una labor en la sociedad: "todo lo que toco, se rompe", gime desconsolado en un par de ocasiones). Y Norman demuestra su entereza; no sólo consigue autovalorarse como persona, sino que supera con creces el camino de pruebas a que es sometido por sus enemigos. Con estoicismo y algo de inconsciencia, pasa por encima de todas las humillaciones hasta el punto de que éstas, antes que destruirlo, terminan por fortalecerlo.

Y, como siempre, Jerry se fortalece también a fuerza de destruir de forma involuntaria los pilares de los poderes sociales. En *Lío en los grandes almacenes*, no sólo consigue destruir el matriarcado y la economía, sino que arremete simbólicamente contra la policía. En la calle en que están situados los almacenes Tuttle trabaja diariamente en la dirección del tráfico un indefenso guardia urbano. El caos de Jerry triunfará sobre su intención de preservar el orden y la seguridad; Norman le asestará diferentes atentados involuntarios que derribarán su escaso poder: una pelota de golf que le golpea repetidamente, una estantería llena de cajas de zapatos y una "jauría" de perros domésticos.

#### 4. Cuerpo, cine

Como hemos intentado demostrar, la comicidad del personaje creado por Jerry Lewis se basa, fundamentalmente, en los efectos creados por la nueva lógica interna de su desarrollo corporal, algo parecido a lo que sucede en los *cartoons* o el lenguaje del *comic*. Ésta afecta tanto a la disposición de los elementos del relato (discurso) como a su forma de entender la interpretación en el género. Algo que vio a la perfección Jean-Luc Godard cuando, preguntado sobre los cambios de velocidad de película a que había sometido algunos planos de *Sauf qui peut (la vie)* (1980), respondía:

No es un sistema, sólo una prueba...; mucha gente lo usa ahora. Jerry lo empleó muy pronto porque es un actor... A propósito, al ver el último film de Lewis [se refiere a *¡Dale fuerte, Jerry!* (*Hardly Working*, 1979)] me di cuenta de que él hace los cambios de velocidad con su propio cuerpo; es lo que hacían todos los actores del cine mudo..., los actores saben cambiar de velocidad, sobre todo los cómicos<sup>25</sup>.

Es decir, los movimientos corporales de Lewis se erigen en muchas ocasiones en auténticos significantes filmicos, procurando efectos lingüísticos como la angulación de la cámara, la escala de plano elegida o el movimiento de cámara soportado. Un momento de *El terror de las chicas* resulta ejemplificador: tras comprobar el misógino Herbert que se en-

25.- Miguel MARÍAS, José Ignacio HERNÁNDEZ BOURGON y José OLIVER, "A vueltas con Godard", *Papeles de cine Casablanca*, número 11, noviembre de 1981, pp. 39-48.

cuentra en una residencia femenina plagada de jovencitas, huye despavorido a su habitación; un plano frontal del decorado nos muestra (volvemos al lenguaje del *cartoon* o el tebeo) a varios Herbert corriendo escaleras arriba a cámara hiper-rápida. Varios cuerpos para un personaje desdoblado: ¿quién llegará primero a la meta?

Además, hay momentos en que Lewis da una vuelta de tuerca y rompe esa lógica corporal propia de su personaje, retornando a la verosimilitud de lo real y lo posible, no estamos ya en el terreno de la comedia, sino de la estupefacción. Si Jerry coge decenas de platos para cambiarlos de sitio, la lógica del personaje hace prever que su destino será el suelo y que el estruendo será mayúsculo. Pero, a veces, Lewis dedica un *tour de force* a su público y, contra toda previsión, permite al personaje que haga movimientos de habilidad impropia incluso de personajes más dotados de lo "normal". Su propio amigo Tashlin lo apreció más de una vez, sobre todo en las películas dirigidas por el mismo Lewis:

*Quand il dirige, il exécute des choses beaucoup plus subtiles que comme simple acteur sur le plateau d'autre. The bellboy, c'était aussi fin que du Langdon. Si quelqu'un lui avait proposé le film, il l'aurait sans doute refusé. Dans The Patsy, quand il rattrape les potiches sans les casser, j'ai été stupéfait de lui voir faire cela, car c'est le genre de gag que je n'aurais jamais pu lui faire exécuter dans un de mes films<sup>26</sup>.*

Lewis hace, a través del cine, que la irrupción de lo imprevisto adquiera el rango de estupor. Porque también desde el punto de vista de la utilización simbólica, narrativa y fílmica de su cuerpo como actor y como personaje, es, verdaderamente, *the disorderly orderly*.

26.- Entrevista con Robert BENAYOUN, 27 de septiembre de 1964. Recogida por el autor en *op. cit.*, p. 118. Totalmente de acuerdo con Tashlin, discrepamos por ello con Mario Monicelli cuando, en una conversación sobre sus cómicos favoritos, aseguraba que "entre los franceses me gusta mucho Jacques Tati, especialmente sus primeros films. Me gusta mucho su comicidad del cuerpo y el movimiento, y el tipo de sátira amarga que hace de la sociedad moderna (...) De los americanos me gusta mucho Woody Allen (...), que es muy moderno, ironiza sobre los problemas de hoy. He pensado siempre que los hebreos son grandes cómicos porque no son jamás sentimentales: el sentimentalismo es el más grande enemigo de la comicidad. Jerry Lewis, en cambio, lo encuentro inteligente como *clown* pero mucho menos como autor. Encuentro que no va al fondo del personaje. Es más un actor de *cabaret*" (Entrevista con Aldo TASSONE, *Dirigido por...*, número 64, junio de 1979, pp. 30-38).