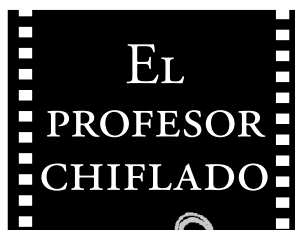


GUÍA PARA VER
Y ANALIZAR



JERRY LEWIS
(1963)

Pablo Pérez Rubio

Directores de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

José Javier Marzal Felici. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I de Castelló.

Salvador Rubio Marco. Profesor de Estética y Teoría de las Artes.
Universidad de Murcia.

Coordinador técnico de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

Agustín Rubio Alcover. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I de Castelló.

Consejo Asesor de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual.
IES Nº2 - Paterna.

Juan Miguel Company Ramón. Profesor de Teoría e Historia del Cine.
Universitat de València.

Francisco Javier Gómez Tarín. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I de Castelló.

José María Monzó García. Crítico y Ensayista de Cine.

Concha Roncal Sánchez. Editora de *Nau Llibres*.

David Serna Mené. Crítico y Ensayista de Cine.

Santiago Vila Mustieles. Arquitecto, Crítico y Ensayista de Cine.

© Pablo Pérez Rubio

© *Derechos de edición:*

Nau Llibres
Periodista Badía 10.
Tel. 96 360 33 36
Fax. 96 332 55 82
46010 Valencia
E-mail: nau@naullibres.com
web: www.naullibres.com

Ediciones Octaedro S.L.
Bailén 5, 5ª.
Tel. 93 246 40 02
Fax 93 231 18 68
08010 Barcelona
E-mail: octaedro@octaedro.com
web: www.octaedro.com

Imprime:

Lozano Impresores

Fotografías:

Pablo Pérez Rubio y Pablo Navarro

Diseño de portada e interiores:

Artes Digitales Nau Llibres

ISBN13: 978-84-7642-778-1 (Nau Llibres) ISBN13: 978-84-8063-967-5 (Ed. Octaedro)
Impreso en España. *Printed in Spain*

Depósito Legal: V-xxxx-2009

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.





ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística.....	7
2. Introducción.....	8
3. Resumen del argumento	12
4. Estructura del film	14
5. Análisis textual	16
5.1. Introducción y presentación del personaje	16
5.2. Humillaciones	20
5.3. Búsqueda de soluciones	26
5.4. La fórmula	29
5.5. Triunfo de Buddy Love y primera venganza	34
5.6. Dualidad y pugna entre personalidades.....	36
5.7. Venganza institucional	40
5.8. Desenmascaramiento y anagnórisis.....	42
5.9. Conclusión.....	49
5.10. Epílogo.....	50
6. Recursos expresivos y narrativos.....	52
6.1. Narración, punto de vista.....	52
6.2. <i>Gag</i> y comicidad.....	54
6.3. Espacio/tiempo	57
6.4. La cámara	60
6.5. La estética y el color	62
6.6. Imagen y sonido.....	63
7. Interpretaciones	66
7.1. El artista, analista	66
7.2. Interpretaciones socio-ideológicas	67
7.3. Adaptación literaria + género cómico.....	76
8. Equipo de producción y artístico	80
8.1. Jerry Lewis (guionista, productor, actor y director)	80
8.2. Bill Richmond (co-guionista)	84
8.3. Ernest D. Glucksman (productor)	84
8.4. Edith Head (diseñadora de vestuario)	84
8.5. W. Wallace Kelley y Richard Mueller (director de fotografía y consejero de color)	86
8.6. Walter Scharf (compositor).....	86
8.7. Stella Stevens (actriz)	87
8.8. Kathleen Freeman (actriz).....	87
9. Bibliografía seleccionada.....	88





1. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original: *The Nutty Professor*
 Año de producción: 1963
 Nacionalidad: Estados Unidos
 Director: Jerry Lewis
 Producción: Paramount Pictures - Jerry Lewis Enterprises
 Productor: Ernest D. Glucksman
 Guión: Jerry Lewis y Bill Richmond,
 según el personaje creado por Robert Louis Stevenson
 Fotografía: W. Wallace Kelley (Technicolor)
 Consejero de color: Richard Mueller
 Efectos especiales: Paul K. Lerpae
 Música: Walter Scharf
 Montaje: John Woodcock
 Sonido: Hugo y Charles Grenzbach
 Dirección artística: Hal Pereira, Walter Tyler
 Decorados: Sam Comer, Robert Benton
 Vestuario: Edith Head
 Duración: 107'

Intérpretes

Jerry Lewis (Julius F. Kelp/Buddy Love)
 Stella Stevens (Stella Purdy)
 Del Moore (Hamius R. Warfield)
 Kathleen Freeman (Millie Lemmon)
 Med Flory (Werfshefski)
 Norman Alden (Bragnewski)
 Howard Morris (Elmer Kelp)
 Elvia Allman (Edwina Kelp)
 Milton Frome (Doctor Sheppard Leevee)
 Les Brown (él mismo)
 Julie Parrish (alumna)
 Henry Gibson (alumno)
 Skip Ward (alumno)





2. INTRODUCCIÓN

Las páginas que siguen pretenden, a partir del estudio de *El profesor chiflado*, restituir el “espacio Jerry Lewis” al lugar que le corresponde en el doble ámbito del análisis fílmico y de la historia del cine. Atendiendo a su innegable modernidad textual, resulta extraño y sorprendente que contemplar hoy una película de Jerry Lewis pueda parecer a algunos un ejercicio poco menos que de nostalgia cinematográfica. Ciertamente es que una lectura somera de sus obras pueda llevar a pensar que éstas pertenecen a una forma de concebir el hecho fílmico (como sistema de producción artística, como modelo narrativo, como experiencia estética) que cabe recluir ya en el pasado cultural del siglo XX, y que parece haber desaparecido para siempre. Valoraciones personales aparte, resulta incontestable que el paso del tiempo las ha colocado inadecuadamente en un lugar marginal, algo que no ocurre con ciertos filmes criminales, fantásticos, del Oeste o terroríficos, que han pasado a formar parte del imaginario popular colectivo bajo la forma del “espacio mítico”; y su figura tampoco parece haber resistido, un tanto injustamente, el embate de la autoría que ha colocado a otros directores (a veces, actores-directores) de comedia como Charles Chaplin, Buster Keaton, Ernst Lubitsch, Billy Wilder –que no en balde ha sido comparado con Dios– o incluso Frank Capra o los hermanos Marx en ese sacro altar del Olimpo cinematográfico.

Por el contrario, Lewis ha sido visto por la mayor parte de espectadores cinéfilos de las nuevas generaciones, no sólo como un mero *producto* cultural excesivamente anclado en su coyuntura (la sociedad norteamericana de las décadas de 1950 y 1960, principalmente), sino como un modelo superficial de reflejar sus contradicciones. Por ello, su particular sentido del humor ha sido despachado con lugares comunes que incluyen conceptos aparentemente despectivos como “bufón” o “payaso”; su intuitiva manera de enfrentarse con la realidad se resume con el sintagma recurrente, y algo vacío de contenido, “la rebelión de los objetos”; se simplifica su forma de inscribirse en la realidad y de actuar en ella; se ningunea su capacidad satírica, que llega a ser brutal en no pocas escenas y diálogos; se hace caso omiso, finalmente, de su sugestiva elección de elementos formales y su tantas veces atinada aplicación sobre los relatos. A ello contribuye, sin duda, que el cine de Lewis no haya sido en las últimas décadas asiduo –más bien al contrario– de televisiones, filmotecas y ediciones en vídeo o DVD, laguna que los nuevos procedimientos de descarga y copia de películas a través del ordenador doméstico pueden contribuir a paliar.





Pero no nos engañemos: Lewis nunca gozó de prestigio crítico en su país, aunque conviene recordar, a efectos de su enorme popularidad, que en 1959 —diez años después de su debut cinematográfico—, en la cima de su trayectoria actoral, Lewis se había colocado en el número 9 de la lista de artistas norteamericanos más valorados por los espectadores, el llamado *Top Ten Box-Office Stars*; que dos de las películas protagonizadas por él (concretamente *Tú, Kimi y yo* —*The Geisha Boy*, Frank Tashlin, 1958— y *Adiós mi luna de miel* —*Don't Give Up the Ship*, Norman Taurog, 1959—) habían conseguido situarse entre las veinte producciones más taquilleras de la temporada, y que, en el mismo año de producción de *El profesor chiflado*, Lewis firmó un contrato de doscientos mil dólares con la cadena norteamericana ABC para realizar un programa de televisión durante diez meses. Curiosamente, los términos se invierten en Europa, donde cierta incompreensión del público contrasta con su enorme reputación entre los especialistas, especialmente en Francia —el país que lo reivindicará como autor—, donde consigue un excepcional acuerdo entre las revistas especializadas *Positif* y *Cahiers du cinéma*. De hecho, *El profesor chiflado* obtuvo en Estados Unidos críticas tibias y poco entusiastas, aunque la cinta cosechase un más que notable éxito de taquilla, mientras que en Europa el entusiasmo crítico y popular fue casi unánime, como reconoce el realizador-intérprete en sus *Memorias*¹: “Francia, 1965: el redoble de la fama; en el aeropuerto de Orly hay una multitud que me brinda un recibimiento triunfal; es la satisfacción más grande de mi carrera. (...) Después de llevar dieciséis años en el mundo del cine, habiendo puesto en él mi alma y mi corazón, para ver cómo se me negaba el reconocimiento de la crítica en mi país (...), he aquí que en Europa la crítica me reconocía como director del año por mi sentido artístico e imaginación en la película *El profesor chiflado*. Era la coronación de mi carrera, y la corona era una dulce venganza”.

En el caso de Lewis, parece como si las ramas (el *gag* cómico, más o menos conseguido) hubieran impedido ver el bosque (el discurso subterráneo, el *subtexto*). Se pasa por alto la innegable modernidad que se desprende de las imágenes, los iconos y las estructuras narrativas propuestas por Lewis (y Tashlin, en algunas ocasiones), que incluyen una pertinente y ácida reflexión sobre el cine y los medios de comunicación y diversas aportaciones a la narratividad en un periodo en que Hollywood se abría ya por completo a las rupturas con el modelo clasicista; de hecho, estamos



1 Jerry Lewis y Herb Gluck: *Jerry Lewis por Jerry Lewis. Memorias*. Barcelona: Parsifal, 1991, p. 216.



ante relatos en pura descomposición, propios de la postmodernidad (fragmentariedad, discontinuidad, ruptura con la unidad del discurso, juegos con la mirada y el punto de vista...). Todo ello facilita la construcción de un universo (el lewisiano) que se articula como paráfrasis global de la “crisis del yo” de la sociedad contemporánea. De ahí que en sus películas sea frecuente la aparición de disfraces, reduplicaciones y desdoblamientos, como veremos a propósito del núcleo ideológico y narrativo de *El profesor chiflado*. Y de ahí también que resuenen en sus ficciones, y de manera especial en ésta que nos ocupa, los ecos de la dualidad Jekyll/Hyde propuesta por Robert L. Stevenson (autor de la novela en la que levemente se basa el guión, *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, de 1886), pero también ciertas teorías sobre el particular de Freud y Jung (la “sombra” como lado oscuro del ‘yo’ y proyección reprimida del inconsciente) o las teorías de Henri Bergson² sobre lo mecánico como ingrediente principal de la comicidad, todo ello integrado en el relato con una naturalidad sorprendente y engarzado en un discurso filmico que parece ocultar convenientemente tal trasfondo.

Cabe matizar, antes de proseguir, que en este texto hablaremos de “Jerry Lewis” como metonimia o sinécdoque del conjunto de instancias enunciatoras que hacen posible el sentido de los filmes en que ese nombre aparece en los títulos de crédito. Lewis es, pues, ante todo, un *nombre*. Asumiendo las reflexiones de Santiago Vila a propósito de Rouben Mamoulian³, “No se trata de una persona, sino de un *lugar* semántico. Este ‘lugar-autor’ no es, entonces, *origen* de los textos sino *resultado* de su análisis; una encrucijada de discursos”. El nombre “Jerry Lewis” se activa, así, en una intersección sobre la que se proyectan y entrecruzan varias líneas, siendo las más sustanciales la comedia hollywoodiense de los años cincuenta y sesenta, la productora Paramount, el productor Hal B. Wallis o los cineastas Frank Tashlin y Jerry Lewis, pero también el director de fotografía, el guionista, el compositor de la banda sonora, el decorador, el técnico de color, el diseñador de vestuario, los actores.... Se impone, pues, el análisis del resultado de la acción conjunta de todas estas *fuerzas*: los filmes (en este caso, *El profesor chiflado*) y las conexiones que vinculan unos con otros. Y ese análisis debe separar las piezas que componen el todo, como corresponde a la etimología griega de la palabra (ἀνάλωω: soltar,



2 Henri Bergson: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

3 Santiago Vila: *Rouben Mamoulian: el estilo como resistencia*. Valencia: Instituto Valenciano de la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001, p. 11.



separar, disolver), para después interrogar a la obra como forma viva e inscrita –y cruzada– en un contexto histórico determinado al que igualmente hay que interpelar: descomponer para luego recomponer. Como decía Oscar Wilde en su conocido diálogo *El crítico artista*⁴, no nos debemos conformar con descubrir la intención del creador y aceptarla como definitiva. Una obra de arte encierra numerosos misterios, y es objetivo del analista contribuir a desvelarlos.

Por todo ello, se intentará relativizar –aunque no ignorar del todo– en las páginas que siguen el valor de lo *cinematográfico-no filmico*, en palabras de Christian Metz, o de aquello que Santos Zunzunegui ha llamado los “tres tristes tópicos” del análisis filmico⁵: el “fetichismo del dato empírico”, el “fetichismo del contexto” y el “biografismo”. No es que no nos interese conceder una relativa importancia a todo aquello que afecta a los hechos concretos e históricos que rodearon el proceso de creación, producción y difusión de *El profesor chiflado* o a ciertos datos biográficos de las personas “de carne y hueso” que lo hicieron posible (véase el capítulo 8) y que pueden servir para encontrar sentidos adicionales a la interpretación de la película. Simplemente desconfiamos de que todo ello sea definitivo o sirva como única herramienta para desentrañar los sentidos del film. Como matiza y aclara Zunzunegui, “el problema no está en escribir la biografía del autor sino que el problema radica en describir la biografía para, supuestamente, explicar la obra” (p. 26), o “toda película da instrucciones al lector de cuál es su contexto pertinente que debe ser activado y reconstruido para su adecuada comprensión” (p. 24).

De hecho, el espectador que accede a una película de Jerry Lewis, aunque sea la primera vez que la ve, no puede prescindir de una *experiencia lewisiana* previa. Aunque aquí analicemos sólo uno de sus eslabones, no nos podemos sustraer a la lectura de la filmografía de este actor y cineasta norteamericano como una unidad de sentido, como un *corpus* vivo que avanza con una capacidad vectora innegable, desde sus orígenes al lado de Dean Martin –dos decenas de títulos en los que actor cómico y cantante *crooner* se complementaban a duras penas– a su primera independencia como actor-productor (casi siempre al servicio de Frank Tashlin) y su segunda y definitiva como actor-productor-director



4 Oscar Wilde: *Ensayos. Artículos*. Barcelona: Orbis, 1986, pp. 13-100.

5 Santos Zunzunegui: “Tres tristes tópicos”, en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.): *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 2007, pp. 17-29



(*total filmmaker*). *El profesor chiflado* es la trigésimo tercera película de Lewis como actor y la cuarta como director, pero se trata de la primera vez en este cometido que plantea un relato unitario y compacto, superando la sucesión de *gags* más o menos autónomos como sucedía en las anteriores: *El botones* (*The Bellboy*, 1960), *Un espía en Hollywood* (*The Errand Boy*, 1961) y, en menor medida, *El terror de las chicas* (*The Ladies' Man*, 1961). En ellas, Lewis encarnaba, respectivamente, al ordenanza de un hotel, al chico de los recados de una productora de cine y al criado de una residencia femenina, personajes que servían para profundizar en un personaje que el actor venía pergeñando desde un decenio atrás: un ser inadaptado al medio, automarginado social, alejado de las estructuras de la *tribu* dominante y sujeto de una crisis identitaria sobre la que giran los núcleos de los relatos (un individuo, en definitiva, en contradicción y en lucha contra la hipocresía moral y en busca de sí mismo).



3. RESUMEN DEL ARGUMENTO

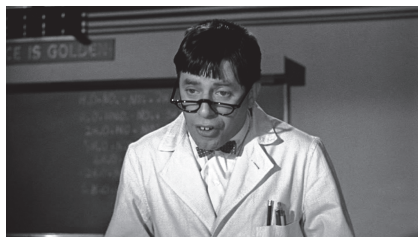
Julius F. Kelp (Jerry Lewis) es profesor de química en una universidad norteamericana. Mientras realiza prácticas de laboratorio con sus alumnos, una explosión sacude los cimientos del aula; los bomberos deben acudir a sofocar el incendio subsiguiente y la señorita Lemmon (Kathleen Freeman) socorre al profesor, que acaba sepultado bajo la puerta de la clase. Kelp padece pronto las recriminaciones y humillaciones del decano Warfield (Del Moore), que le acusa de su enésimo accidente académico, y de sus alumnos, más preocupados por el deporte y la gimnasia que por aumentar su saber. Sólo una de ellas, Stella Purdy (Stella Stevens), una discreta muchacha de coletas y aspecto ingenuo y modoso, parece manifestar cierta simpatía y compasión por él, ayudándole en sus momentos más difíciles. La lectura de una revista juvenil persuade a Kelp de que debe modificar sus hábitos para demostrar a la comunidad que puede ser tan fuerte como cualquiera e integrarse activamente en la sociedad; por ello decide ir al gimnasio de la localidad, donde sufre nuevas humillaciones y vive experiencias ridiculizadoras. Tras acudir al psiquiatra en busca de un auxilio emocional que no logra, Kelp se refugia en la ciencia, el campo del saber que domina, para dotarse de los medios necesarios que le ayuden a superar su cada vez más crítica inadaptación social.



Tras semanas de estudio y de prácticas de laboratorio, el profesor parece haber dado con una fórmula eficaz y, mientras sus alumnos celebran una fiesta en el Purple Pit, local de moda, se toma la pócima y parece transformarse en un ser monstruoso.

Pero el profesor Kelp se ha convertido en realidad en Buddy Love, que se presenta en sociedad esa misma noche como prototipo del joven seductor y triunfador de la sociedad del consumismo y el culto al cuerpo: elocuente, bien parecido, vestido de acuerdo a los estándares de la moda, con una buena voz de *crooner*, de físico fuerte... Pero, a la vez, se revela como un hombre misógino, despectivo, petulante; ello no impide que en su primera noche en el local desate la admiración de todos los asistentes, que ven en él la encarnación de todos los valores imperantes en la época. Love se siente pronto atraído por Stella, a la que intenta seducir con artes discutibles; mientras, la muchacha comienza a sentir por él una mezcla de atracción y rechazo, combinados con una inquietante curiosidad. Cuando el efecto de la pócima comienza de remitir, Buddy debe abandonarla, en lo que ella entiende como un nuevo gesto de prepotencia y desprecio hacia su persona. Al día siguiente, Kelp repara en los atractivos sexuales de la chica, pero debe revestirse de nuevo de Love para citarla por la noche en el Purple Pit.

La segunda visita de Love a la sala de fiestas no deviene tan exultante ni triunfante para él como la anterior; es más, pasada la primera impresión, el seductor recoge indiferencia y su comportamiento denota ciertas grietas en su personalidad: Buddy comienza a detentar algunas características de Kelp y viceversa. La resaca que el profesor evidencia al día siguiente desata las primeras sospechas de Stella, que parece intuir algo extraño en ambas facetas del personaje. Mientras, se prepara la fiesta de graduación de estudiantes de la universidad y su consejo escolar debate sobre los posibles participantes en las actuaciones previstas; como los alumnos pretenden que Buddy sea uno de ellos, Warfield lo concede con la condición de conocerlo previamente. Así, cita a Buddy Love en su despacho, lo que éste aprovecha para humillarlo y ridiculizarlo sin que se percate de ello, haciéndole interpretar una grotesca escena de *Hamlet*. Kelp tiene poco después en la mesa de su laboratorio dos telegramas: uno invitando a Love a cantar en la fiesta, y otro ordenando a Kelp que ejerza en ella como supervisor.





Durante el baile, Stella toma la iniciativa e invita a bailar a su profesor, resuelta a disipar las dudas que la mortifican. Cuando el locutor de la función presenta a Buddy, Kelp ha desaparecido del lado de Stella, y Love está ya en el escenario. Pero su actuación se ve truncada por la pérdida de efecto de la pócima: Buddy se va transformando en Julius Kelp mientras éste, desenmascarado, confiesa a toda la audiencia lo ocurrido, manifiesta su arrepentimiento y pide perdón. Stella acude a su encuentro y le besa, declarándole su amor. De nuevo en clase, Julius presenta un nuevo aspecto mejorado, y su explicación es interrumpida por la irrupción en el aula de sus padres, que se han convertido en depositarios de la fórmula y comienzan a comercializarla. Stella saca a Julius de la clase y se escabulle con él por el pasillo, mientras en los bolsillos traseros de su pantalón deja ver dos botellitas de la poción.

4. ESTRUCTURA DEL FILM

Esclarecer la estructura de un film, como parte sustancial de su análisis, posibilita hacer asequibles todos sus bloques o partes de manera específica. Seguimos en este capítulo, por su productiva conjunción de lo teórico con lo operativo, la segmentación jerárquica de elementos que propone el colectivo Ramón Carmona en su libro *Cómo se comenta un texto filmico*⁶, siguiendo parcialmente a Aumont y Marie⁷, según la cual existen cuatro estadios en la definición de unidades: episodio (en las películas que lo tienen), secuencia, plano y encuadre. La secuencia (prescindimos ahora, sin desdeñarlo, del término *sintagma* propuesto por Metz) es cada uno de los bloques de contenidos que presenta “un carácter distintivo y relativamente autónomo”, que viene marcado por un signo de puntuación (fundido encadenado, fundido de cierre-apertura, cortinilla o separación claramente delimitada espacio-temporal o sonora) que demarca y contornea su contenido. *El profesor chiflado* presenta una jerarquización estructural que, salvando todos los matices, cabría calificar como *clásica*, en el sentido de que busca facilitar al espectador la labor de reconstrucción de la cohesión interna del film, algo que no ocurría en las primeras obras de Lewis, donde las secuencias carecían de progresión narrativa y se basaban antes bien –sobre todo *El botones*– en una yuxtaposición acumulativa de *gags*. Bajo un planteamiento de división tripartita

6 Madrid: Cátedra, 1991, p. 72.

7 Jacques Aumont y Michel Marie: *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.





tradicional aristotélica (introducción, desarrollo, conclusión), ésta es la estructura de la película:

0:00:00	Introducción y presentación del personaje	1.1. Títulos de crédito. 1.2. Kelp como causante de desastres.
0:03:30	Humillaciones	2.1. Institucional: ante el decano Warfield. 2.2. Social: ante sus alumnos. 2.3. Stella como excepción: comprensión y simpatía. 2.4. Toma de conciencia de Kelp.
0:14:00	Búsqueda de soluciones	3.1. Física: sesiones en el gimnasio. 3.2. Psicológica: visita al terapeuta. 3.3. Saber y ciencia.
0:26:00	La fórmula	4.1. Fiesta de estudiantes (soledad de Kelp). 4.2. Transformación de Kelp.
0:32:30	Triunfo de Buddy Love y primera venganza	5.1. Admiración popular y éxito social. 5.2. Venganza. 5.3. Intento de seducción a Stella.
0:48:30	Dualidad y pugna entre personalidades	6.1. “Buddylovización” de Kelp y “kelpización” de Buddy Love. 6.2. <i>Flash-back</i> sobre la vida infantil de Kelp. 6.3. Primer fracaso de Love.
1:10:00	Venganza institucional	7.1. Consejo escolar: Love en la institución académica. 7.2. Venganza académica: humillación a Warfield.
1:18:00	Desenmascaramiento y anagnórisis	8.1. Baile de Kelp con Stella y rito de la seducción. 8.2. Actuación de Buddy Love: fin de un mito. 8.3. Revelación y anagnórisis. 8.4. Arrepentimiento y petición de perdón.
1:37:00	Conclusión	9.1. Aceptación de Kelp por Stella. 9.2. Reconocimiento muto de amor.
1:41:00	Epílogo	10.1. Conversión de Kelp ¹ en Kelp ² . 10.2. Conversión de la fórmula en mercancía.
1:43:00	Final	





Para efectuar las diferentes cesuras entre secuencias, Lewis y su montador John Woodcock recurren de manera general a la técnica del fundido encadenado, muy extendida en el cine hollywoodiense de la época clásica; el fundido facilita el enlace espacio-temporal entre los diferentes segmentos y adquiere la categoría de mecanismo de cohesión (elipsis filmica) a la vez sencillo y funcional. Así ocurre, por ejemplo, en todo el primer bloque de secuencias del film, resuelto con este procedimiento: presentación del personaje - humillación en el despacho del decano - humillación ante los alumnos - búsqueda de soluciones en el gimnasio - resultado de las mismas - soluciones psicológicas - saber y ciencia. En otras ocasiones, se acude al corte directo, como sucede en el paso a la fiesta de estudiantes, transición espacio-temporal evidente que supone la descripción de un universo (el de la sala Purple Pit) de rasgos antagónicos al del otro espacio en el que se desarrolla la mayor parte de la acción (la universidad). Igual sucede en la cesura que separa la transformación de Kelp en Buddy de la reacción de los viandantes ante el nuevo individuo; en el paso de un primer plano de Stella tras abandonarla Buddy Love en el campo a otro primer plano de la chica en clase al día siguiente, como en una anadiplosis literaria; o, finalmente, en el primer plano de la boca de Kelp tomando la pócima por última vez, al que sucede un plano muy corto del pabellón de un trombón de varas de la orquesta en la fiesta de graduación de los estudiantes. Contamos, en última instancia, con un corte por difuminación y desenfoque que abre el *flash-back* que narra un episodio de la infancia de Kelp.

16



5. ANÁLISIS TEXTUAL

0H. 00' 00"

5.1. INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE

Bajo los títulos de crédito, unas manos anónimas ejecutan prácticas de química en un laboratorio universitario ante la mirada escéptica y preocupada del alumnado (entre el que la cámara

singulariza claramente la presencia de una atractiva joven de coletas rubias). La pericia no parece ser la mayor virtud del ejecutor de tales maniobras científicas: derriba una de las probetas, vierte el contenido de otra de ellas, provoca una enorme humareda roja... La aparición en pantalla del rótulo





final “Directed by Jerry Lewis” coincide con el estruendoso resultado de los experimentos: una enorme explosión que sacude los cimientos de la universidad en que todos ellos se encuentran. Los siguientes planos del film muestran cómo vibran los cristales, se mueven las lámparas y las cortinas, se descuelgan los cuadros, se tambalea el suelo como en un terremoto; la onda expansiva es tremenda y devastadora. El decano de la universidad sufre un pequeño accidente que le hace caer al suelo y que provoca su enfado ante la mirada de su secretaria, mientras el alumnado huye despavorido por los jardines del campus.



Así pues, la coincidencia de imagen, sonido y rótulo gráfico activa irónicamente la presencia del sujeto “Jerry Lewis” en el relato: un *dinamitador* de estructuras sociales. Y como ya solía ser habitual en los filmes dirigidos por él, *El profesor chiflado* comienza en una alta zona climática (una auténtica y nada metafórica explosión), al igual que sucedía con Lubitsch, Lang o Hitchcock, a la que sigue un proceso acumulativo de humillaciones sufridas por el personaje. No es la primera vez que ello ocurre en los filmes de Lewis; recordemos que ya en *El botones*, Stanley era ridiculizado por sus compañeros de tarea y se le encargaban los trabajos más inverosímiles; en *El terror de las chicas*, era engañado por su novia con otro estudiante el mismo día de su graduación académica; en *Un espía en Hollywood*, encarnaba a un pegacarteles que luchaba contra un enorme papel y resultaba contratado para una misión porque “no puede haber nadie tan estúpido”. En *El profesor chiflado*, el personaje lewisiano parece, de entrada, haber experimentado un ascenso social (de botones, criado de señoritas u ordenanza, a profesor universitario), pero sin embargo el proceso de humillaciones iniciales se produce aquí en un grado aún mayor.



Tras la entrada de los bomberos al edificio de la facultad y la subsiguiente y tumultuosa salida de los alumnos atrapados en el laboratorio, aparece en el lugar del suceso la secretaria del decano, Miss Lemmon (*Lemon* en inglés indica familiarmente, además de



limón, algo *defectuoso*, un *cacharro*), personaje interpretado por Kathleen Freeman, una actriz de carácter que había devenido cómplice del personaje desde *El terror de las chicas* en 1961; ésta encuentra al profesor... bajo la puerta derribada por la explosión que ella misma está pisando, en una aparición que, curiosamente, se asemeja dramáticamente al momento en que Drácula surge de su ataúd en cualquier film sobre el personaje creado por Bram Stoker:



estamos, pues, ante un ser *monstruoso*. Y, aunque el rostro de Jerry Lewis sólo se da a conocer, en penosas circunstancias, al final de esta secuencia introductoria (“he usado un poco..., demasiado...”, logra decir como toda explicación a lo sucedido), el espectador, con una más que segura predisposición emo-

cional, probablemente —ése es el efecto buscado por la narración— comenzará a reír sólo por imaginar, con el estruendo, que *detrás de* la debacle se encuentra un personaje ya conocido por él y con el que ha vivido situaciones similares en textos filmicos anteriores. La identificación entre Lewis, el personaje y el receptor es ya, en este momento de la filmografía del cineasta, tácita —por recurrente.

Analicemos brevemente este interesante proceso. En 1931, el escritor César Arconada comenzaba un libro sobre Charles Chaplin, luego incluido en el volumen *Tres cómicos del cine*, con un epígrafe titulado “Charlot, he aquí una sombra que usted conoce”⁸. La oración incluye tres elementos semánticos que, casualmente, resultan altamente reveladores para comprender algunos de los límites de la comedia popular hollywoodiense desde la época del cine silente hasta mediados de la década de 1960. En primer lugar, el escritor alude no a Charles Chaplin sino a su sobrenombre “*Charlot*”, como hace Joseph Levitch con “*Jerry*”, no el actor sino el personaje isomórfico (identificación recurrente entre la criatura y su forma estructural) instaurado por él casi veinte años antes y que se había reencarnado ya en varias docenas de cortometrajes. En segundo lugar, hace referencia al carácter espectral (“*sombra*”) de dicho personaje (como Keaton, como el Gordo y el Flaco, como posteriormente el propio Lewis), que evoca sin duda categorías freudianas: una proyección sobre el imaginario colectivo de los años diez y veinte del siglo pasado. Finalmente, el “*que usted conoce*” confiere a ese fantasma una connotación recurrente y, por tanto, familiar, provocando, en el ámbito de lo cómico-distanciador, un extraño efecto



8 César Arconada: *Tres cómicos del cine. Biografías de sombras*. Sevilla: Renacimiento, 2007, pp. 67 y ss.



de identificación: el personaje está en el mismo lugar donde otras veces estuvo; Jerry ha estado en situaciones semejantes en otras muchas ocasiones anteriores y lo volverá a estar posteriormente. Hablamos, en cierto sentido, del *efecto de corpus* al que se refieren Aumont, Bergala, Marie y Vernet, según el cual "los contenidos de las obras se deciden mucho más en relación con las obras anteriores (su continuación o su encuentro) [...] Si lo verosímil es un *efecto de corpus*, será mucho más sólido en el conjunto de una larga serie de films próximos, por su expresión y su contenido..."⁹. A ello añadimos, sin duda, otro efecto de *corpus*, el que vincula al personaje y al film con un género, el cómico, en virtud de un juego referencial y múltiple de repetición, diferencia, variedad y novedad; un film en el conjunto de los filmes, en relación con lo que Umberto Eco llamara "regreso de lo idéntico" al estudiar el potencial seductor de los seriales radiofónicos y televisivos.

De manera análoga, y desde su primera película como actor en 1949, *My Friend Irma*, Jerry Lewis había comenzado a desarrollar un personaje que acabaría por asociarse, casi de forma esquizofrénica –y fomentada por él mismo en tanto creador de su criatura–, a su propia personalidad artística. Como sucediera con los viejos clásicos del cine mudo hollywoodiense, o con Groucho Marx y Jacques Tati/Hulot, este singular proceso de desdoblamiento creador/criatura revierte en la dificultad de analizar los diferentes filmes como textos aislados en su esencia más autónoma, y la necesidad de hacerlo también como eslabones de un *corpus* más amplio desde un punto de vista de la unidad conceptual y la cohesión textual. El carácter serial de la filmografía de Lewis (a razón de dos entregas anuales: una veraniega y otra navideña) hace partícipe al espectador de la evolución de un rico personaje en constante progreso, así como de las claves que ponen en evidencia su carácter recurrente, actuando de manera acumulativa y configurando una coartada ideal sin la cual es imposible entender globalmente la obra de Lewis, especialmente desde el momento en que es capaz de ejercer el control casi absoluto de sus películas.

"El tipo adoptado por Charlot significa el primer acierto de su carrera. Ante todo, adoptar un tipo representa tener un sentido de continuidad, una consecución, una limitación realista y humana. Tener un tipo significa tener una vida, cosa de primer rango en Charlot" (Arconada, p. 112). Que el personaje de Jerry Lewis fue igualmente constituyendo de manera progresiva una



9 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1990.



personalidad propia y unitaria queda también demostrado en el hecho de que algunos títulos europeos de sus películas incorporaron el nombre de “Jerry” en sus traducciones no literales. En Francia, *Living It Up!* (1954) se llamó *C'est pas une vie, Jerry!*; *It's Only Money* (1962) fue renombrada como *L'increvable Jerry*; y *The Nutty Professor*, como *Dr. Jerry et Mr. Love* (una nueva pirueta en el intercambio de personalidades y desdoblamiento de la persona y el personaje), y algo parecido pasó en España con *Jerry Calamidad* (*The Patsy*, 1964), *¡Dale fuerte, Jerry!* (*Hardly Working*, 1979) o *El loco mundo de Jerry* (*Smorgasbord/Cracking Up!*, 1983). No hablamos, evidentemente, de una supuesta superposición actor/personaje (¿qué habría del auténtico Jerry Lewis de carne y hueso en su personaje, cómo se proyectaría aquél en éste, y viceversa?), debate estéril desde el punto de vista del análisis fílmico pero que ha atraído a numerosos especialistas y biógrafos; nos interesa más pensar en un tipo, una fisonomía construida —como bien nos legó el citado Henri Bergson— sobre la categoría conceptual de lo cómico, lo risible, y sustentada sobre un aspecto deforme que se torna ridículo a través de su apariencia, de sus *tics*, de sus ornamentos, y merced a la exageración caricaturesca de todos esos estilemas. Y hablamos, sobre todo, de un carácter, una condición, una clase social: el personaje de Jerry Lewis suele ser huérfano, de baja extracción social, y ejerce como chófer, botones, criado, asistente, ordenanza, *ceniciento*... No nos parece ocioso adelantar, pues, que el caso de *El profesor chiflado* resulta parcialmente un eslabón atípico en su filmografía.



0H. 03' 30" 5.2. HUMILLACIONES

Presentado ya el profesor Julius F. Kelp después de la explosión, el decano de la universidad, Mortimer Warfield (literalmente, *campo de batalla*), muy irritado por lo que se presume es la enésima intervención desastrosa de su subordinado, le llama colérico a su despacho. Es el primer contacto que tiene Kelp con un representante de una institución social, en este caso la académica, a la que él, de manera desacostumbrada, parece pertenecer. Sin embargo, la adscripción a este estatus se manifiesta sólo en el terreno de lo aparente, pues no en balde el profesor será dominado tanto por sus superiores (el decano) como —luego se verá— por sus inferiores (los alumnos). Un *travelling* de avance acompaña a Kelp por su breve recorrido por el despacho, donde le espera su verdugo sentado en su butaca directiva, desde donde le ordena que se siente en uno de los sillones. Así, en una primera instancia, se produce un in-



cómodo y embarazoso silencio reforzado por la puesta en escena, que muestra en primer plano las sucias huellas dejadas por los pies del profesor sobre la impoluta moqueta del despacho. Warfield lo humillará y lo abroncará con saña, como un padre enfadado haría con el niño que ha cometido una grave falta:

Si mal no recuerdo, creo que le dije a usted cuando llegó aquí lo mismo que a los demás profesores de la facultad: que no estaba dispuesto a permitir que ningún miembro de mi profesorado usara los materiales de enseñanza de la universidad para sus experimentos personales. ¿Acaso no me expresé con suficiente claridad? Sé que tengo muy buena memoria. Dígame, Kelp, ¿no fue aproximadamente seis semanas más tarde que realizó usted un pequeño experimento sumamente interesante ante su clase? Veamos. Creo que era algo relacionado con un aditivo para la gasolina con el fin de aumentar su eficacia en los motores de explosión. ¿Y recuerda usted casualmente qué aditivo era?

Mientras, Kelp sólo llega a balbucear monosílabos (los problemas con el lenguaje son otra de las características recurrentes del personaje) para llegar a la conclusión de que el aditivo mencionado era *nitroglicerina*. “Si mal no recuerdo, ésa fue la peor explosión en ésta y en cualquier otra universidad. De eso hace dos años y en los medios universitarios todavía se habla de ello”, concluye Warfield. Lo que el decano saca con ello a relucir no es otra cosa que el mal ejemplo publicitario que Kelp supone para el prestigio y promoción de esa universidad; hace alusión, pues, a su escasa capacidad como bien de producción y consumo capitalistas, como elemento disuasorio para futuros “compradores de saber”. “Es usted una amenaza [...] Y a los padres no les gusta que los profesores hagan saltar por los aires a sus hijos”, expresa en referencia a sus potenciales clientes futuros.

El profesor se ha sentado en el citado sillón e inmediatamente se hunde en él, con lo que se muestra iconográfica y espacialmente la sensación de superior-inferior ya marcada adecuadamente por el convencional, pero eficaz semánticamente, uso de las tomas en contrapicado y picado para otorgar dominio y sumisión, respectivamente, a ambos personajes, tomados de manera general en plano y contraplano. La puesta en escena acentúa, de esta manera, la separación corporal, física, que existe metafóricamente entre ellos. Por unos instantes, Lewis se asemeja a un personaje de *cartoon* de Tex Avery o Chuck Jones,

