

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

El secreto de vivir como quieras

Autor/es:

Arias, Dany

Citar como:

Arias, D. (1992). El secreto de vivir como quieras. *Vértigo. Revista de cine.* (5):31-35.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42955>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





EL SECRETO DE VIVIR COMO QUIERAS

DANY ARIAS

VIVE COMO QUIERAS
(You can't Take it with You, 1938)

En el año 1938 republicanos y nacionalistas escriben con la Batalla del Ebro el capítulo más sangriento de la guerra civil española, Hitler invade los Sudetes y pone contra las cuerdas a una atemorizada Europa, la inflación comienza a agotar la vigencia del New Deal norteamericano, y hasta un atrevido Orson Welles hace aflorar el pánico en la nación con la transmisión radiofónica de un relato de H.G. Wells. El pacificador cine de Frank Capra es el antídoto ideal contra perspectivas poco tranquilizadoras como éstas, y **VIVE COMO QUIERAS** el refugio capriano en celuloide para ese año 38.

La Columbia, un "estudio pobre" que tenía en el feroz Harry Cohn a su co-fundador, presidente y jefe de producción, se convierte en santuario dorado para las trepidantes comedias de enredo de los 30, vertiginosamente afinadas bajo la batuta de Hawks, McCarey, y por supuesto, Capra. **VIVE COMO QUIERAS** vibra en sinfonía deliciosamente alocada. Aglutina la

feliz conjunción entre el estamento privilegiado y el humilde, entre el príncipe y la cenicienta con sabor Paramount y regusto a Mitchell Leisen, aunque sin el regocijo erotizado de éste (UNA CHICA AFORTUNADA, Easy Living, 1937, comparte, además, a Jean Arthur y Edward Arnold en papeles bastante cercanos a los que interpretan en el film de Capra), el ambiente inconfundiblemente urbano, a lo RKO: Nueva York, Brooklyn, la chica Rogers de la 5ª Avenida, La Cava; cierto sentimentalismo dulzón emparentable al marcado a fuego por Louis B. Mayer en la Metro, ... Y por supuesto, el emblema de la casa, el optimismo incombustible de Capra. La comedia de Broadway YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU es el soporte del que parten Capra-Riskin/Riskin-Capra para desencadenar este film de conciliador discurso sobre los buenos sentimientos y la concienciación social tan próximo al tándem. Toda su inconfundible fauna está aquí: el magnate-ogro-destroza rivales Edward Arnold, subido a un ascensor de doble puerta que lo aísla del hombre de la calle capriano, los periodistas sensacionalistas, el juez comprensivo, los carroñeros que revolotean nerviosamente alrededor del gran capitalista, etc.

"¿Qué son? ¿una pandilla de locos?". "¡Pero encantadores!. La familia Vanderhof es la dislocada respuesta a la encorsetada existencia de los poderosos Kirby. Extravagantes, generosos, alocados, vitales,..." "Vivir con ellos debe ser como vivir en un mundo imaginado por Walt Disney", sentencia James Stewart. El encuentro entre ambas familias explota en una esperpéntica noche de fuegos artificiales, que acaba con todos en la cárcel. El escenario no tiene tan ilustres oyentes como los de CABALLERO SIN ESPADA (Mr. Smith goes to Washington, 1939), aunque sí más receptivos, y sirve a Barrymore-Capra-Riskin para manifestar su encendido discurso sobre la amistad, la búsqueda de la felicidad sin tener que perderse entre los nevados valles del Himalaya. La utópica Shangri-La puede estar en cualquier barrio neoyorquino, en cualquier ciudad.

VIVE COMO QUIERAS se enriquece además con una inolvidable galería de secundarios entrañables: el pequeño y nervioso Donald Meek, dispuesto a subirse a la diligencia que lo aleje de la mediocridad del oscuro contable, Harry Davenport o el eterno juez bondadoso, Mischa Auer como "carpantescos" visitantes infalibles a la hora de cenar, y Clarence Wilson, Halliwell Hobbes, Spring Byington, Mary Forbes, ... Hollywood disfrutó, especialmente en los años treinta y cuarenta, de un ingente ejército de secunda-

rios, normalmente "anónimos", cuya furtiva presencia aseguraba una impecable solidez al empaque definitivo de la obra: Walter Brennan fue de los pocos reconocidos entre el gran público, siendo descubierto por Hawks, quien no en vano sería el encargado de orquestar otra atípica y memorable "familia" de adorables secundarios, sacudidos de su letargo por las piernas de la Stanwyck en BOLA DE FUEGO (Ball of Fire, 1941), y en su muy honroso "remake" del propio Hawks NACE UNA NACION (A Song is Born, 1948), por el lascivo estrabismo de Virginia Mayo. Capra los mima. Su idealista universo los acoge animosamente, poblando toda su filmografía con un abigarrado repertorio de personajes de los que obtiene memorables composiciones: el angelote Henry Travers haciendo méritos para conseguir las alas en ¡QUE BELLO ES VIVIR! (It's a Wonderful Life, 1946), Peter Lorre, Massey y las letales viejecitas de ARSENICO POR COMPASION (Arsenic and Old Lace, 1944), aquella otra pareja de tiernecitas solteras

JAMES
STEWART
JEAN
ARTHUR
LIONEL
BARRYMORE
EDWARD
ARNOLD
MISCHA AUER
ANN MILLER





bosquejo de las anteriores en *EL SECRETO DE VIVIR* (Mr. Deeds goes to Town, 1936), o la irrepitible musa de la "serie negra" Gloria Grahame, contoneándose ante James Stewart y el resto de una atenta parroquia en ¡*QUE BELLO ES VIVIR!*!, anunciando su naturaleza de voluptuosa "bad girl" con la que alcanzaría un lugar solitario y privilegiado en la galería de pecadoras del "cinéma noir". James Stewart engrandece su currículum de ingenuos entrañablemente torpes, como soñador hijo del todopoderoso Kirby, mucho antes de que Mann le pusiese un winchester 73 en las manos, mutándolo en vengativo centauro a través de los determinantes paisajes salvajes del hombre del oeste. Capra lo libera del grupo de banqueros con una esclarecedora panorámica que sigue al mandamás Edward Arnold y lo deja a él fuera de campo, del absorbente mundillo del magnate. Cuando aparece de nuevo en pantalla, lo hace bostezando. J. Stewart borda el gesto, la mímica. La estirada Mary Forbes, su madre, lo descubre jugueteando con la secretaria sobre la mesa de su despacho: la acrobática incorporación, el saludo con la mano, la expresión del rostro, son absolutamente jubilosos. La encantadora Jean Arthur le dá la réplica. La comedia americana de los años treinta tiene en ella a una de sus mejores actrices. Encarnó como ninguna a la mujer segura de sí misma, independiente, preferentemente secretaria o mecanógrafa, paradigma de miles de Mary Smith de la ciudad, como Cooper lo es para el hombre de la calle en sus personificaciones de Juan Nadie. Ese modelo de joven urbana de clase media, sería admirablemente prorrogado por Ginger Rogers en la década de

los cuarenta, y en la de los cincuenta por la rubia fenómeno Judy Holliday alcanzando el título de "la chica americana media", mientras que Jean Arthur aparecería por última vez en las pantallas, no aporreando las teclas de una vieja máquina de escribir para una historia de la gran ciudad, sino, irónicamente, suspirando en la horizontalidad de las tierras del western por el duro y solitario Ladd-Shane.

El inevitable conflicto de clases, palpita en un lujoso restaurante contaminado por encopetados clientes. La habilidad de James Stewart suaviza asperezas, salvando a la mecanógrafa del interrogatorio al que es sometida. Gable y la Colbert no habían sido ni tan sutiles ni tan condescendientes para intentar cubrir abismos sociales. La caída de "el muro de Jericó" igualaría finalmente las diferencias. El aviso de NUTS (chiflada) cuelga del vestido de Jean Arthur, y previene a la gente de "categoría" de la amenaza interclasista que puede suponer la presencia de alguien que no pertenece al hermético gremio. La mezcla resulta ser finalmente reventadora, y las señoronas de "high society" acaban gritando de terror sobre las mesas del elegante salón...

Lionel Barrymore es el viejo-niño travieso que se desliza por la barandilla (una experiencia a la que parece no poder resistirse ningún sano personaje capriano que se precie), que es tentado a utilizar dianas humanas para su dardo, y que esgrime como tal desarmantes argumentos contra un perplejo inspector de Hacienda. No es casualidad que su llegada al barrio sea celebrada por una enfervorizada pandilla de chiquillos. Aborrece los "ismos" que parecen inun-

dar la cultura de su país, a pesar de su ardorosa e inevitable aclamación del "americanismo": Samuel Adams, Washington, Edison, Mark Twain, Lincoln, Jefferson, Grant, Monroe,... "Home sweet home". El monopolizador Edward Arnold exclama con temor ¡radicales! cuando la policía confunde a los Vanderhof como peligrosos agitadores comunistas (toda una preconización, cómica de la esquizofrenia que desatarían las huestes del senador McCarthy nueve años más tarde), mientras el viejo demócrata muestra su indignación: los fascistoides métodos de los "cazadores de brujas" con placa policial, no tienen sitio en el "nuevo reparto" de Roosevelt (el futuro presidente del Comité de Actividades Antiamericanas, J. Parnell Thomas, ofrecía ya entonces una transparente declaración de principios con su encarnizado combate contra la política del New Deal...).

El ritmo ágil (la procedencia teatral de la obra en ningún momento merma celebridad al film), el tono divertido, a veces deliciosamente hilarante, el slapstick conservado por Capra de su etapa muda con Hal Roach y Sennett, se conjugan virtuosamente con los momentos "serios", con los rostros de los indigentes que parecen salir de algún documental de la época del hambre y largas filas de parados, como sólo Capra ha sabido hacer. El humor corrosivo también acomete, y la perennemente altiva Mary Forbes ha de sufrir, durante su estancia en la cárcel, las burlas de grotescas borrachas y pendones varios que la creen del "oficio". Después de todo, la abuelita-Capra de Bardem también gozaba de una saludable "mala leche".

Capra filma a los Vanderhof en plano general, en una especie de coreografía destinada a fortalecer el sentido de grupo. El individuo aislado es Donald Meek condenado a sumar cifras en un absurdo trabajo que aborrece. Dos secuencias claves son sintetizadoras al respecto: la visita inesperada de los Kirby a la casa del abuelo Barrymore, en la cual la abundancia del plano general se hace todavía más evidente por la inusual y vertiginosa sucesión de primeros planos con los que finaliza la secuencia, y aquella en la que se decide la venta de la casa de los Vanderhof. Capra integra en plano fijo a todos los componentes del alocado clan, mientras Barrymore ultima el traspaso por teléfono. Inmediatamente, otra rápida progresión de primeros planos parece querer desestabilizar la armonía del grupo, reforzando hábil y gráficamente lo "amenazante" de dicha acción (el abandono de la casa en la que todavía se siente la presencia de la desaparecida abuela Vanderhof, reserva de vetustos recuerdos

familiares, y acarrearía, también, la segura victoria de la compañía Kirby, acabando con esa otra "gran familia" que a su vez forman todos los vecinos del barrio, sentenciado entonces a desaparecer). Una armonía, decíamos, que sin embargo, ni siquiera podrá fragmentar la agitada actividad de la ciudad. La producción americana en la década de los treinta, sacude al espectador con una imagen de la metrópolis convulsionada por el movimiento apresurado. Nueva York late con ritmo vertiginoso. Las imágenes aceleradas de Wall Street, hombres de negocios llevados a la ruina de la noche a la mañana, el montaje trepidante en el que se suceden primeros planos de voraces banqueros,... Capra enfrenta sus personajes sencillos a una maraña de turbios intereses tejida en la gran ciudad por codiciosos abominables. El contaminado aire urbano también salpicaba al cineasta, al tiempo que ambiciosos sin escrúpulos y los violentos se apoderaban de las calles en ese decenio: la jungla de asfalto asomaba a las pantallas. Los tótems Bogart y Robinson caen abatidos a tiros tras un mortal encuentro en algún insalubre decorado urbano de la Warner en el 37, Borzage muestra desde la propia Columbia una poco complaciente visita a los *ghettos* neoyorquinos en el 34, los Dead End Kids corren hacia los ámbitos de la delincuencia por una mugrienta calle sin salida cercana al East River, en la cual "Baby Face" Bogey morirá tiroteado por segunda vez en el 37,... Nueva York, la ciudad desnuda. Claro que las intermitentes pinceladas de realismo social con que pueda arremeter Capra, están muy distantes de una agresividad conceptual sobre esas calles que verán acorrallar a Ted de Corsia una década más tarde, y Central Park en plena noche se convierte en inocuo e ideal escenario para que James Stewart y Jean Arthur puedan emular animadamente





VIVE COMO QUIERAS

You Can't Take it with You.
Columbia, 1938

Dirección: Frank Capra
Producción: Frank Capra
Argumento: La obra teatral de George S. Kaufman y Moss Hart
Guión: Robert Riskin
Fotografía: Joseph Walker
Dirección Artística: Stephen Gooson
Sonido: Edward Berns
Música: Dimitri Tiomkin
Montaje: Gene Havlick
Duración: 127 minutos
Intérpretes:
Jean Arthur (Alice Sycamore),
Lionel Barrymore (Martin Vanderhof),
James Stewart (Tony Kirby),
Edward Arnold (Anthony Kirby),
Misha Auer (Kolenkhov),
Ann Miller (Essie Carmichael),
Spring Byington (Penny Sycamore),
Donald Meeks (Poppins),
Mary Forbes (Sra. Kirby)

a los danzarines Astaire y Rogers, al ritmo de "la gran manzana".

Con VIVE COMO QUIERAS Capra obtiene su tercer Oscar -SUCEDIO UNA NOCHE (It Happened one Night, 1934) y EL SECRETO DE VIVIR fueron los otros dos films que le proporcionaron la dorada estatuilla nutriendo así una exitosa etapa que tendría su colofón al año siguiente, en el cual concluiría su labor tras cuatro años como Presidente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Todo un triunfo, conociendo los frecuentes ataques de amnesia que ha sufrido la Academia. Hawks, Walsh y Wellman, por citar a tres cineastas de la generación de Capra, son buena muestra de ello.

Finalmente, recordar la masa popular infalible en su apoyo en esos delirantes juicios que parecen ferias. Capra el magno populista populachero. En el de EL SECRETO DE VIVIR, la multitud animaba concienzudamente a un desencantado Cooper, y llegaba a ser el clímax del film. En VIVE COMO QUIERAS el juicio no alcanza tal categoría, pero nos permite disfrutar del entusiasmo y simpatía incondicionales con

que cuenta la familia Varderhof. Quisiéramos estar ahí, o pasar por la casa del abuelo Barrymore y, como ese repartidor de hielo que iba a entregar un pedido y se quedó con ellos a vivir como quiera, perdersnos en una fábula capriana en blanco y negro, con su habitual Joseph Walker difuminando de por medio, también, una amplia gama de grises (las de colorines, aunque enmascarado, legaron un sabor más bien amargo). Al fin y al cabo, el teutón Lang acababa de quitar, o al menos perturbar, el sueño (americano) a la autocomplaciente sociedad ídem con un duro alegato cargado de furia contra esa misma masa popular, también con secuencia de juicio incluida, aunque, eso sí, vitriólica, y nadie mejor que Capra para intentar mitigar el golpe bajo del punzante nibelungo.

Barrymore y Eddie Arnold ponen fin al conflicto tocando alegremente a dúo la armónica, mientras todos bailan con regocijo al ritmo de "Polly Wolly Doodle". "Todo ha terminado bien, como acostumbra a suceder", dice Barrymore. Al menos, en el Cine de Frank Capra.

DANY ARIAS