

MADE IN EALING

JOHN ELLIS

Persoalmente, sintome moi atraído pola comedia, ou mellor, por un determinado tipo de comedia... Permite facer cousas que son demasiado perigosas ou que un certo público non pode aceptar.

ALEXANDER MACKENDRICK

A comedia da Ealing, xénero co que o público identifica máis ao estudio, encaixa dentro da concepción do cinema como linguaxe da realidade. Parece haber dous tipos de comedia: a que se preocupa da linguaxe e funciona a base de descompoñela e volvela combinar, a comedia de «gags» —episodios cómicos, chistes—, ilóxica e chea de incongruencias, e a comedia que se basea, pola contra, nunha linguaxe natural e se centra na alteración e desorganización da sociedade. Ao primeiro tipo pertencen as comedias de Tashlin ou Chaplin e ao segundo as da Ealing ou as de Preston Sturges. A diferenza non é rixida, xa que hai elementos dunha que aparecen na outra: todas as comedias da Ealing utilizan diferentes gags. As comedias de Chaplin tiñan unha agudeza social que minguou por mor do paso do tempo e da idolatría. Inda así, a distinción é válida.

[...]

O tipo de ruptura da linguaxe que se identifica con Tashlin non aparece no traballo da Ealing: case non hai gags como o que Tashlin achegou a *Unha noite en Casablanca*, dos irmáns Marx, no que un policía atopa a Harpo apoiado nunha parede e lle pregunta sarcasticamente se está suxeitando o edificio. Harpo asinte e, cando o policía o aparta enfadado, o edificio cae. O equivalente máis próximo é a secuencia de *Ouro en barras* (*The Lavander Hill Mob*, 1951) na que a banda funde o ouro e todas as tomas de cada acción van acompañadas por un boletín de noticias radiofónico cheo de xogos de palabras sobre «ouro», «fundir», «torres» e «fuxir». Aquí, todo favorece e fica sometido á lóxica narrativa. Noutras palabras, o seu atractivo non radica no desenmascaramento da linguaxe, como sucede no gag de Tashlin, que non ten función narrativa ningunha. Os gags úsanse nas comedias da Ealing para facer ver que son comedias; e así, os filmes que teñen que ver menos coa etiqueta —por exemplo, *O home do traxe branco*— son os que conteñen máis toques cómicos convencionais.

A comedia Ealing máis ben pertence ao tipo das que se centran na alteración da realidade social; algo que a miúdo é definido como unha representación de «urxencias básicas»: a posta en escena de desexos non aceptados socialmente. Isto pódese aplicar tanto aos sentimentos de odio e aos desexos utópicos como á sexualidade: a comedia é o espazo

en que estas motivacións poden revelarse e representarse. Isto produce unha ruptura da tranquilidade superficial da existencia e esta ruptura exprésase ás veces mediante unha alteración dos códigos que provoca hilaridade, a través de xiros inesperados e incoherencias lóxicas, etc. Mais a base deste tipo de comedia é a forma de tratar sentimentos non aceptados socialmente. Os límites extremos deste espazo veñen definidos pola subversión: a comedia que «se achega demasiado ao núcleo» é a que ten que ver con desexos que non poden ser integrados. Entón traspasa os límites e entra na área do outro, a área de experiencia que fica totalmente excluída da civilización nese momento concreto. A comedia debe reconciliar dalgún xeito os desexos dos que trata coa sociedade que estes perturban. (...) A comedia é progresista en canto revela áreas particularmente reprimidas, áreas de desacougo, tensión, culpa, de cambio potencial, pero ao final debe levar a cabo algún tipo de reintegración.

[...]

A comedia Ealing non se ocupa tanto dos resentimentos ou da culpabilidade como das aspiracións e desexos utópicos. Non ten moito que ver coa sátira, que pode ser identificada coa posta en escena dos resentimentos de clase como se pode ver nos filmes dos anos corenta de Preston Sturges. Nelas, «esgázanse» os valores centrais da sociedade americana desde o punto de vista dos que non teñen éxito na vida, a meirande parte das clases traballadora e media baixa. (...) N' *As viaxes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1941), (...) a vida tal como é para os pobres foi amosada como só unha mancha de filmes de Hollywood (mesmo de estudos independentes) conseguiron amosar nos anos 30 (por exemplo, *Son un fuxitivo* [*I am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932]); dun xeito moi distinto ao tenue populismo de filmes como *As uvas da ira* (*The grapes of wrath*, 1940). Onde Ford pretendía adulterar a severidade da novela de Steinbeck, Sturges, usando a comedia satírica, puido producir un filme que amosaba a inexorábel lóxica da pobreza que aturaban os parados e subempregados dentro do sistema americano. Isto ensina exactamente o lugar da comedia dentro da ficción. Tolera a fidelidade ás condicións reais inda que a ollos da clase dominante sexa mellor ignoralas. Mais esa fidelidade aos feitos acádase a costa de reafirmar o sistema (económico e moral) que xerou a situación. En todo caso, este xénero abre un espazo no que pode producirse un autorrecoñecemento diferente por parte da xente oprimida.

Na Ealing non tratan deses resentimentos e diferenzas de clase, nin a través da sátira nin do «slapstick». Como di Balcon¹:

[1] Michael Balcon foi o director dos estudos Ealing a partir de 1938 ata 1955, cando foron mercados pola BBC, e a persoa que definiu o estilo que se identifica con eses estudos.

Non creo que estivesemos conscientemente influídos por ninguén. Pódese falar de Chaplin na mesma liña da Ealing, mais a nosa idea de comedia era completamente distinta da súa... Todos eramos grandes amantes do cinema mais coido que non fomos conscientemente influídos polo que viamos alí. De certo, o traballo de Preston Sturges impresionounos profundamente.

O estilo da comedia Ealing era novo na medida en que tiña que ver máis cos desexos utópicos das clases medias baixas que cos seus rancores. De certo, o rancor xogaba un importante papel na creación da comedia («Quen non ten desexado pegarlle unha patada no cu á burocracia?» — escribiu Balcon —), mais non era niso no que se poñía énfase. O estilo Ealing aludía máis ben ás consecuencias do resentimento cando este deixaba paso á acción. Tales consecuencias eran o resultado da liberación de valores subxacentes. Eses valores, e a súa representación nun lugar específico e durante un tempo limitado, forman a «fantasía», o «antollo» afectuoso que a miúdo aparece nas comedias Ealing. Son valores que a miúdo faltan na vida de clase media baixa, xa que ben son negados ou ben están «coaccionados» pola historia. A expresión destes valores marxinais que tenden a ser negados polos feitos dunha vida de clase media competitiva e consciente do seu «status», dá pé ás comedias máis progresistas. Así, en *Pasaporte para Pimlico* (*Passport to Pimlico*, 1949), o resentimento cara ao racionamento da guerra leva á expresión do desexo utópico da comunidade de rexerse a si mesma; en *Whisky a esgalla!* (*Whisky galore*, 1949) exprésase o soño compensatorio dunha comunidade anárquica, antes da aparición dun presente máis individualista. Estes valores exprésanse por medio dunha ruptura da orde establecida, unha alteración posibilitada pola existencia de certos resentimentos. Do mesmo xeito exprésanse as aspiracións a un status social distinto en *Ouro en barras* a través do roubo ou en *Oito sentencias de morte* (*Kind hearts and coronets*, 1949) a través do asasinato. As comedias máis reaccionarias xorden do laio pola perda deses ideais, arrasados polas forzas da historia; ese tipo de comedia é máis nostálgico e sentimental; o seu mellor expoñente é *Os apuros dun pequeno tren* (*The titfield Thunderbolt*, 1953).

A base da comedia está na forma en que son postos en escena os ideais marxinais e os valores subterráneos da clase á que vai dirixido o seu significado preferente. As comedias procuran, logo, o entretemento antes cá gargallada. O recoñecemento deses ideais utópicos e deses valores ocultos cando son postos en escena nun espazo limitado son unha diversión agradábel. A ruptura da orde normal é posíbel sempre que a súa expresión sexa local: sempre que se localice nun espazo específico, por un tempo limitado e para un grupo humano ben definido. O recoñecemento debe producirse dentro destes límites para ser aceptábel e non demasiado perturbador. Mais para as audiencias que pertencen a clases sociais distintas das dos que sintonizan coa interpretación principal, eses valores e ideais teñen un peso diferente. (...) A comedia adquire entón un carácter distinto. Xa non é unha comedia de fantasía, senón de realidade; non é xa unha comedia en que, por pouco tempo, se produce un recoñecemento de crenzas agochadas, senón un xénero en que se

amosan comportamentos normais que provocan alteracións e desafían aos que non se comportan igual.

[...]

A maioría do cadro de persoal do estudio participou na radicalización da *intelligentsia* nos anos 30 e votou ao partido laborista no ano 1945. (...) Ese radicalismo consistía nun rexeitamento do capitalismo salvaxe, que era identificado coa depresión, en favor dun sistema de control estatal. Na arte, ese radicalismo inclinábase cara á presentación da «xente real», unha tendencia marcada no cinema polo rexeitamento do que se pensaba que defendía Hollywood. Mais os cineastas desta orixe social, que se vían coaccionados por unha demanda de entretemento que debían compracer, tiñan unha idea da «xente» moi distinta, non a concibían como obreiros industriais, unha masa amorfa coa que tiñan pouco ou ningún contacto, senón como un nivel máis público de tendeiros e oficinistas, a pequena burguesía. Era xente á que podían ollar facilmente (Anderson contou como adoitaban sentar no Café Soho, que serviu de modelo para o café de *Secret people* (1952), observando aos seareiros), e sabíase que eran recoñecibles para o público.

[...]

A preocupación dos Estudios non era tanto dar unha visión social como conseguir un entretemento, e en consecuencia non se pensaba no primeiro en profundidade; era un problema de saber o que «quedaba ben» e o que lle gustaba á dirección da Ealing. Balcon sintetiza a súa posición de clase:

«Se pensamos na Ealing da época, eramos unha lea (e non o digo en sentido crítico); eramos xente de clase media, crecemos nun ambiente de clase media e cunha educación bastante convencional. Inda que tiñamos puntos de vista radicais, non queriamos derribar institucións. Eran tempos anteriores aos días do marxismo, o maoísmo ou Lévi-Strauss ou Marcuse. Eramos xente da xeración inmediatamente posterior á guerra e despois desta votamos por vez primeira aos laboristas; esa foi a súa pequena revolución. Sentiamos afecto polas institucións británicas: facíamos as comedias con cariño e non penso que tiveramos pensado botar abaixo as institucións sen pensar en que poñer no seu lugar. Por suposto, desexabamos melloralas, ou por usar unha fórmula convencional, procurar unha sociedade máis xusta. As comedias eran unha forma suave de protesta, mais o máis sinistro que criticabamos era o regulamentismo da época. Coido que estabamos pasando un período de moderada euforia; criamos en nós mesmos e tiñamos un sentido de —soa fatal— orgullo nacional».

[...]

§ Extractos tirados de John Ellis: «Made in Ealing», en VV. AA. *La comedia Ealing. Cuando el Estudio es la estrella*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, outubro 1990, p. 15-39. Tradución ao galego de Iván García Ambrúeiras