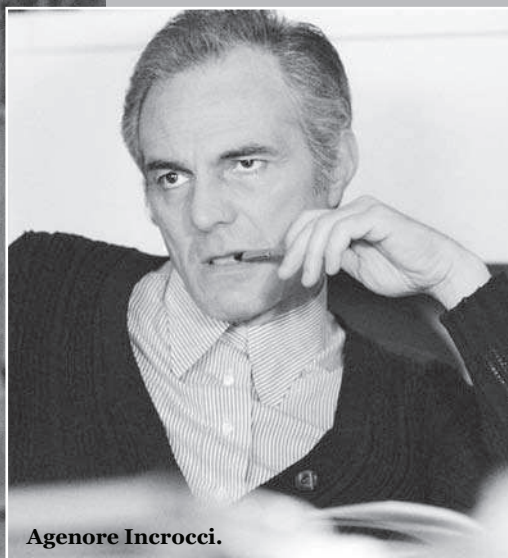




▶ *Los desconocidos de siempre.*

Age & Scarpelli, los desconocidos de siempre



Agenore Incrocci.



Furio Scarpelli.

Age & Scarpelli son considerados los grandes artífices de la comedia a la italiana, pero su impronta va más allá del humor. Firmaron los guiones de 117 películas en las que alternaron la risa, el drama, la crónica social y la aventura. Desde la comedia más clásica, pasando por el *western* de Leone, hasta los conflictos sociales de la Italia de la segunda mitad del siglo XX, ambos guionistas permearon la pantalla de una honesta socarronería que perdura hasta hoy.

Giancarlo Cappello

Al servicio del emperador

Si hay que buscar una cantera para el talento que se desplegó durante la edad de oro del cine italiano, la revista *Marc'Aurelio* aparece como el espacio donde confluyeron una banda de virtuosos que luego daría vida a películas fundamentales. Una lista apurada contaría entre sus filas a Cesare Zavattini, Stefano Vanzina ("Steno"), Mario Camerini, Vittorio Metz, Marcello Marchesi, todos nombres que descollaron, en medio de la monotonía fascista, por cultivar una mirada satírica sobre la realidad italiana.

Age y Scarpelli coincidieron en *Marc'Aurelio* en 1948, cuando Vito de Bellis retomó la publicación. Agente Incrocci, un tipo risueño y siempre dispuesto a participar de cualquier encargo, llegó recomendado por Mario Mattoli, para quien había escrito el guion de *I due orfanelli* (*Los dos huérfanos*, 1947). Furio Scarpelli cargaba con un apellido famoso en el periodismo y esperaba destacar por méritos propios. Aun sin conocerse, durante la primera reunión editorial ambos promovieron las ocurrencias del otro y esto pronto se convirtió en rutina. Los humoristas congeniaban, estaban en la misma sintonía y pronto acometieron su primer trabajo cinematográfico, *Vivere a sbafo* (*Vivir la vida gratis*, 1949), una película de Giorgio Ferroni.

Por esos días, la Democracia Cristiana, imbuida de lleno en el Plan Marshall, perseguía nuevos aires para la península y la poética decadente del cine de Rossellini colisionaba con sus intereses propagandísticos. Giulio Andreotti, a la postre primer ministro, llegó a tildar a De Sica de antipatriota porque consideraba que el éxito de *Umberto D* (1952) había asentado una idea falaz de lo que era Italia. Y este espíritu, en cierta forma, también lo compartía el público, pues el neorrealismo había suprimido los temas de género, los héroes y personajes estereotipados, las bandas sonoras, todo lo que de Hollywood la gente adoraba. Incluso actores como Alberto Sordi parecían insatisfechos: "Todos sabemos que la vida no es hermosa, no tienen que recordarnos eso. Al contrario, la gente quiere sentirse bella, fuerte, vital, como Clark Gable o Robert Taylor".¹

El futuro de la posguerra era prometedor y la gente reclamaba sueños posibles, no historias truncas.

Mientras esto ocurría en las calles, *Marc'Aurelio*, sin perder el humor característico, buscaba un nuevo lenguaje que empatara con la sensibilidad de la reconstrucción italiana. A la postre, la crítica sardónica que tan bien había funcionado en tiempos de Mussolini terminó trasladándose al cine gracias al empuje de los cuadros más jóvenes. Para la revista, el neorrealismo era solo un cine de urinarios y retretes ("*cessi e vespasiani*") y lo convirtió en su némesis y aliciente esencial. Aunque mucha tinta ha corrido para explicar que este devenir no significaba un respaldo político, lo cierto es que *Marc'Aurelio* terminó haciendo el trabajo para la Democracia Cristiana. El proceso puede parecer confuso y contradictorio, pues los mismos que atacaban a Rossellini y Zavattini, dos ex *Marc'Aurelio*, también firmaban los filmes más irreverentes y trasgresores; pero como explica Aldo Viganó, todo adquiere coherencia cuando se enmarca en el proyecto de "refundación del arte italiano post neorrealismo" que emprendió la revista. En su afán por plantear un norte ético y estético para la nueva Italia, *Marc'Aurelio* alentó un cine libre del "poder" del neorrealismo (la industria seguía enmarcada en sus parámetros) y libre del Poder.²

Por ello, cuando se presentó la oportunidad de colaborar en un proyecto significativo, Metz y Marchesi recomendaron a Age y Scarpelli como los nuevos escritores de las aventuras de Totó, ese Chaplin parlanchín e italianísimo que fue Antonio de Curtis. El proyecto había sido ofrecido antes a Fellini, redactor regular de *Marc'Aurelio*, y a Sergio Amidei, pero el primero estaba terminando el guion para una película de Pietro Germi y Amidei, famoso por sus arranques de ira, había echado de su casa a los directores. A cargo del timón de la historia, Age y Scarpelli construyeron una formidable comedia de enredos que jugaba con elementos del neorrealismo, pero a la vez se apartaba decididamente de él. En el filme, Totó es un hombre avasallado por la guerra que vive en el aula de clases de una escuela con su familia. Cuando deciden reconstruirla, inicia un disparatado periplo que

lo lleva a vivir una temporada en el cementerio, en el estudio de un pintor y en el mismísimo Coliseo, hasta que consigue acomodarse en un lujoso departamento que también ha sido vendido por la inmobiliaria a otros varios inquilinos... Es decir: la doctrina hecha película. El éxito que obtuvo *Totó cerca casa* (*Totó busca casa*, 1949) significó un gran espaldarazo a las ideas de la revista: abajo las penas, arriba las risas.

El trabajo en *Marc'Aurelio* permitió a los guionistas desarrollar la capacidad de generar tanto reacciones primarias como reflexiones punzantes. Las puyas, sátiras y reconvenciones que dedicaban a la política, los políticos y la vida cotidiana de los italianos, se trasladaron al cine sin ambivalencias. Pronto las películas de Totó, con el que colaboraron en una veintena de guiones, empezaron a resultar incómodas: una cosa era ser gracioso y otra muy distinta ser gracioso con las cosas serias. Totó fue varias veces impelido a alejarse de los caricaturistas políticos, pues el público lo acusaría de ser un esbirro de la propaganda comunista, pero los efectos fueron inversos. Algunas películas más tarde, Age y Scarpelli eran el Lennon y el McCartney del cine italiano.

Hijos de la guerra, padres de la *commedia*

La biografía de los guionistas es algo que no suele circular en el tráfico de información cinéfila. Sin embargo, en ella puede encontrarse datos que ofrecen luces acerca del carácter y el tono de sus historias. Age tuvo una niñez itinerante. Viajó con la compañía de actores de su padre por toda Italia y creyó que lo suyo estaba en ese gremio. Tentó suerte como doblador de películas, pero le fue mejor escribiendo diálogos agudos para programas de radio y el teatro de variedades. Empezó la carrera de derecho solo para darle gusto a su padre, a quien la Primera Guerra Mundial truncó el sueño de ser el primer universitario de la familia, pero abandonó las leyes cuando llegó la Segunda y fue requerido en el servicio militar. Lo que ocurrió con él en este tiempo resulta digno de cualquiera de sus guiones. Pasó de aliado de los alemanes a combatirlos en la resistencia francesa,

fue hecho prisionero por los nazis y, tras conseguir escapar, fue obligado a servir un año en el ejército americano porque su filiación y lealtad no resultaron del todo claras para algún general. Cuando estuvo nuevamente en casa, retomó su trabajo en la radio y empezó a colaborar con distintas publicaciones de humor.

A la guerra volvería años después, pero esta vez como guionista en la película de Monicelli *La grande guerra* (*La gran guerra*, Premio León de Oro en 1959). Sus días de recluta nutrieron el libreto de situaciones cómicas y dramáticas que obraron el milagro de convertir un tema casi tabú como la masacre y los mutilados del Piave, en un delirio colectivo (“casi a modo de exorcismo”, diría Zavattini años después) que infiltró para siempre la tragedia histórica con los patrones de la *commedia all'italiana*.

La juventud de Furio Scarpelli fue menos trajinada y difícil, creció bebiendo la política en la sala de redacción del periódico que dirigía su padre. Entre los mandados y responsabilidades menores, el joven Furio ensayaba caricaturas interesantes a las que luego dotó de textos incisivos que le valieron ingresar prematuramente a

trabajar como ilustrador en distintas revistas. Scarpelli era un as con las palabras, aunque le gustaba referirse a su estilo como la “anti retórica”, pues sus personajes dicen muchísimo con muy pocos recursos. Este talento se hace particularmente evidente en la saga de películas dedicadas a Brancaleone, absurdo caballero andante que vive aventuras al frente de un ejército menesteroso y harapiento en la Europa medieval. Para estos filmes, Scarpelli se empeñó en recrear dialectos, modismos y sintetizar vicios del lenguaje para ponerlos en boca de los personajes de acuerdo con el tipo social que retrataban. De este modo, la marginalidad fue llevada a todo nivel, incluso a los ámbitos del lenguaje, ya que la intención de Monicelli era usar a Brancaleone para retratar las condicionantes que había impuesto la Guerra Fría al sistema político italiano, que excluía del ejercicio del poder a un segmento importante de la sociedad.

Entrados los años cincuenta, los vicios y las contradicciones del sistema hicieron que la lucha estética de los *març'aurelistas* se tradujera en un empeño ético. Lo que más tarde se llamaría *commedia all'italiana* se gestó a partir de los resabios del

neorrealismo, al que se liberó de sus pretensiones formalistas para hacerlo concomitante con distintos aspectos de la tradición de la península, por ejemplo las obras de Plauto, pródigas en personajes alocados y pícaros, comerciantes malvados, viejos verdes y gruñones, parásitos, soldados fanfarrones; la impronta de Maquiavelo, Ruzzante y la *commedia dell'arte* también se dejaron sentir en un cine popular que reseñó los esfuerzos, sueños, tragedias y vicisitudes del italiano de su tiempo. Pronto la pantalla se llenó de personajes que retaban la adversidad de la posguerra, pobres incapaces de declinar ante la suerte o de perder el tiempo en lamentaciones, que buscaban soluciones, a veces disparatadas e irreales, pero que luchaban sin perder nunca el buen humor.

No se desconocen los méritos y aportes de Comencini con *Pane, amore e fantasia* (*Pan, amor y fantasía*, 1953), o de Luciano Emmer, Renato Castellani, Pietro Germi y hasta del Vittorio De Sica de *Loro di Napoli* (*El oro de Nápoles*, 1954), pero la crítica, e incluso el propio Monicelli, han concedido a la dupla de guionistas la paternidad de la corriente, pues



► *La gran guerra.*

desde los años cuarenta las películas de Totó, con su acento en lo social y su vocación humorista, marcaron la pauta de lo que debía ser una crónica sagaz y punzante. El modelo que fundaron Age y Scarpelli a partir de la identificación e indulgencia con los personajes, el costumbrismo, el propósito satírico, la sencillez y la omisión del *slapstick*, se convirtieron en un patrón que luego seguirían otros notables guionistas como Leo Benvenuti, Piero de Bernardi o Rodolfo Sonego.

El éxito internacional que obtuvo *Divorzio all' italiana* (*Divorcio a la italiana*, 1961), de Pietro Germi, hizo que se generalizara el nombre de *commedia all'italiana* para referirse al cine de la península que va de fines de los cincuenta hasta mediados de los setenta. Si bien se ha discutido su carácter nacional, por cuanto sus representantes pertenecieron todos a una misma clase social, la pequeña y mediana burguesía, existe en cambio total coincidencia al señalar el momento cumbre del género, aquel donde cuaja definitivamente en sus propósitos y recursos: *I soliti ignoti* (*Los desconocidos de siempre*, 1958), ese

memorable y fracasado golpe de una pandilla de boqueteros jactanciosos (Gassman, Mastroianni, Salvatori) que en lugar de disfrutar de un botín acaban compartiendo una olla de garbanzos. En esta película, Age y Scarpelli consiguen una radiografía orgánica del sistema y sus vicios a través de la representación de personajes representativos de las clases sociales italianas y a través de una crítica durísima a la sociedad de consumo, con sus fracasos y contradicciones.

I soliti ignoti es un espléndido y complejo mosaico de época. Un mundo de pobreza urbana que resiste en sus valores tradicionales el embate de la nueva sociedad de masas, por la cual siente al mismo tiempo una atracción muy fuerte. Esta sociedad está caracterizada en la película a través de diversos mitos de filiación americana: el bienestar económico, la liberación de las costumbres sexuales, el confort habitacional. Lo farsesco surge de la forma como se relacionan los personajes con este nuevo contexto, escindidos entre la innovación y las costumbres. Los valores tradicionales se destacan siempre como buenos en el telón de fondo de

la historia: los lazos afectivos verdaderos, la inocencia, la sabiduría de los mayores, la solidaridad de grupo. Todos los personajes viven presos de la tensión que provoca la fascinación de lo nuevo, pero ninguno abraza ni se entrega con convicción al modelo de cambio. Un aura escéptica y provinciana, bonachona e inculta, dolorosa y jocosa, es la que acaba gobernando las historias. En ese sentido, el personaje de Gassman en *I soliti ignoti* es un arquetipo fundamental, pues en un acto de total autoconvencimiento se repite a sí mismo “Es científico, sí”, para justificar todo lo moderno, que por extensión entiende debe ser algo justo, algo legal, algo moral.

“Suele olvidarse que la parodia es una forma de arte —decía Age— que puede derivar en sarcasmo, en sátira social y política”.³ Ambos guionistas desarrollaron con éxito un cine a contracorriente del desarrollo que se promovía en Italia, imponiendo relatos de dulzura perversa, de rasgos amargos y de un heroísmo trágico que daba cuenta del fin de la Italia agrícola, arrollada por la vulgaridad de la nueva burguesía urbana, la pérdida de los valores, sustituidos



► Una jornada particular.

por mitos insustanciales, y el arraigo avasallador de la soledad como marca social de este nuevo tiempo.

Esta impronta se deja sentir en otros directores y guionistas de la época. *Il marito* (El marido, 1958) de Loy-Puccini, *Il vedovo* (El viudo, 1959) de Risi, *Il moralista* (El moralista, 1959) de Bianchi, *L'impiegato* (Fantasmas de medianoche, 1959) de Puccini, *Il mantenuto* (El mantenido, 1961), forman una galería de estampas no idealizadas donde se hace patente que la *commedia* no es un cine de estereotipos, sino más bien de prototipos, pues no se limita a reproducir o generalizar personajes y costumbres, sino que profundiza en ellos para mostrar las distintas aristas del retrato.

La aventura en el oeste

Trágicamente cómicos o cómicamente trágicos, como quiera verse, Age y Scarpelli se las ingeniaran siempre para penetrar más allá del relato con una lucidez que hace de las películas en las que participaron algo más complejo. Esta característica fue la que hizo que Sergio Leone los reclutara cuando discutía con Luciano Vincenzoni el guion de *Il buono, il brutto e il cattivo* (El bueno, el malo y el feo, 1966). La historia de esta sociedad corre distinta suerte dependiendo de la fuente que se consulte. Si bien Scarpelli declaró alguna vez que fue un desastre de combinación y Leone calificó la experiencia como una de las mayores desilusiones de su vida, hay quienes ven en algunos pasajes de esta pieza memorable, la mano de los dos guionistas.

Leone los acusó de haber escrito una comedia en el oeste y encargó a Vincenzoni reescribir el guion en once días que resultaron insufribles e insuficientes para replantear la historia desde cero, por lo que se ocupó de reescribir las situaciones absurdas y jocosas, pero no pudo evitar mantener la estela original. Este hecho llevó a Leone a esmerarse en el rodaje y la moviola para suprimir la mayoría de contribuciones de la dupla, sin embargo, cuando la película se estrenó, alabaron su socarronería y la crítica indirecta de ese *spaghetti western* que violentaba la mitología clásica de Hollywood.

Las reseñas de la época advirtieron que *El bueno, el malo y el feo* era una película cargada de una politización anticlasista, donde todos los estamentos “aparecen reducidos o concentrados en el mismo nivel de simpleza humana”, ante lo cual Leone declaró que su intención fue hacer una película que “mostrara la picaresca imbecilidad humana en el marco del cinismo que se desarrolla en las guerras”.⁴ Los valores militares defendidos por Ford o Hathaway son permanentemente cuestionados en la película y la presencia de lo grotesco, el naturalismo y el humor negro aparecen como marcas que para algunos es el precedente de lo que luego se conocería como el *spaghetti comprometido* o el *zapata western*, cuyo representante principal es el director Sergio Corbucci.

El estilo de Age y Scarpelli distaba mucho de las obsesiones del director y los tres lo descubrieron muy tarde. Hasta fines de los años setenta era común escuchar a ambos guionistas bromear acerca del mal humor de Leone, a tal punto que jugaban a huir de él cuando coincidían en algún evento social.

Las últimas luces

Los años sesenta llevaron al cine italiano a ocuparse de otros temas y hurgar en distintas problemáticas. El tiempo de la gran ilusión empezaba a desmoronarse, la economía del país ya daba señales de flaqueza y el gobierno de Aldo Moro planteaba abiertamente la limitación de los consumos. Un tiempo de revisión para replantear el rumbo es el que se abría delante, tanto en el ámbito político como artístico.

Con *La grande guerra* y su exploración en la memoria histórica, Age y Scarpelli abrieron brecha para que otros escritores y directores se acercaran a diversos conflictos nacionales. Junto al gag, la ocurrencia insólita y los hallazgos idiomáticos, el tándem sumó su visión de la Italia de ese tiempo y del pasado. Ahí están tanto las incipientes luchas sindicales a fines del siglo XIX en *Amici miei* (Los compañeros, 1963), como el desconcierto político de los años setenta en *La terrazza* (La terraza, 1980). Se trata de una etapa menos socarrona y más melancólica, que no estructura la comedia como resorte reflexivo, sino más bien como pa-

liativo, como si los guionistas hubieran llegado a la conclusión de que salvo la risa, todo lo demás estaba irremediablemente perdido.

Esta última *commedia* es bastante politizada y crítica no solo contra el sistema, sino contra los italianos. A la pantalla ingresaron el drama de las provincias en contraposición al *boom* de las urbes (*La entrevista*, 1963), la industrialización y sus cotas de trabajo que distancian y devoran a los individuos (*Renzo e Luciana*, 1962), los lamentos que se disimulan en los sueños de bienestar (*La escapada*, 1963), la decadencia de la aristocracia (*Il lavoro*, 1962), las vicisitudes de la figura femenina, teñida de un pesimismo atroz en *Io la conosco bene* (*Yo la conocía bien*, 1965), de Pietrangeli. Los valores familiares, el sexo y la coquetería madura en *Il tigre* (*Un tigre en la red*, 1967); el juicio social y político a la generación fascista en *In nome del popolo italiano* (*En nombre del pueblo italiano*, 1971), los lazos amicales y afectivos recompuestos, descompuestos o inconexos en *C'eravamo tanto amati* (*Nos habíamos amado tanto*, 1974), la censura y la homosexualidad en *Una giornata particolare* (*Un día especial*, 1977). Así, la *commedia* acabó vencida y devorada por el mismo desencanto que siempre advirtió.

“Al menos antes discutíamos, ahora solo hacemos ruido”, dijo Furio en una de sus últimas entrevistas. A partir de los años ochenta la dupla trabajó en conjunto muy pocas veces. Cada cual inició un periplo solista, una búsqueda individual que los llevó a colaborar con el cine francés, con los viejos directores italianos y las nuevas generaciones, que empezaron a recurrir a ellos para procesar su propio tiempo. De Age y Scarpelli se ha dicho que no solo escribían historias, sino que escribían la Historia. El cine italiano les debe todavía una victoria. ◻

¹ Olivieri, Angelo (1984). *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal Marc Aurelio allo schermo*. Roma: Edizioni Dedalo.

² Viganó, Aldo (1995). *Storia del cinema italiano. Commedia italiana in cento film*. Roma: Le mani.

³ Viganó, Aldo (1995). *Storia del cinema italiano. Commedia italiana in cento film*. Roma: Le mani.

⁴ Frayling, Christopher (2004). *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. Madrid: T & B Editores/Cineprint SL.