

Chaplin y Keaton fueron los comediantes más importantes del cine mudo. ¿O simplemente los más conocidos? ¿Acaso hubo otro que les siguiera de cerca los pasos? ¿Acaso ese otro fue en su momento tan brillante y tan hábil como ellos? ¿Quién fue ese ignorado tercero de la fila en la comedia de Hollywood?

El **tercero** de la fila

Juan Carlos González A.

...pero de repente pasaba por ahí Harold Lloyd y entonces te sacudías el agua del sueño y al final te convencías de que todo había estado muy bien, y que Pabst y que Fritz Lang. Julio Cortazar, Rayuela.

1

“Que extraño, esta mecha produce mucho humo. La foto no va a salir bien” —pensó Harold Lloyd, mientras se disponía a depositar en una mesa la bomba de papel maché que Frank Terry, uno de sus colaboradores más cercanos, le había entregado. Estaban ambos, ese domingo 24 de agosto de 1919, en una sesión de fotos publicitarias en el Witzel Photography Studio en Los Ángeles y todo parecía ir bien. Por lo menos hasta ese momento. A Harold —con apenas 26 años y una carrera como comediante en el cine mudo que florecía gracias a su nuevo contrato con Pathé Distributors— le pidieron que posara encendiendo, como reflejo de la actitud arrojada que mostraba en sus películas, un cigarrillo

con la mecha de la bomba. Él acercó el cigarrillo ya encendido al detonante, que empezó a producir mucho más humo de lo que él esperaba para una bomba falsa. Harold supuso que era mejor intentarlo con otra pieza de utilería. De repente, y sin saberse como, todo explotó: la bomba, el techo del estudio, el set fotográfico, su mano derecha, la dentadura de Terry, todo. Impávido, Harold no se movió de su sitio, todavía sin entender por completo que había pasado. Sólo segundos más tarde el dolor que sentía en el rostro y en la mano le hizo reaccionar. Tampoco veía nada, la detonación lo había enceguecido. Tropezando con el fotógrafo que yacía desmayado por el impacto, Frank Terry se le acercó y, entre el manantial de sangre que le salía de la mano derecha, pudo notar que Harold había perdido al menos dos dedos y que tenía la cara en carne viva.

La desesperación se apoderó de todos, mientras corrían con Harold Lloyd al hospital metodista, donde estaría mes y medio internado. ¿Qué había ocurrido?





A principios del mes, la gente de Pathé había estado probando unas bombas para una película, pero resultaron muy potentes y decidieron no utilizarlas. De algún modo que nadie ha aclarado nunca del todo, una de esas bombas se mezcló con las bombas de utilería de la sesión fotográfica y quiso el destino que fuera precisamente ésa la que Terry le pasó a Harold. Los médicos temían por su ojo derecho, así como por la posibilidad de que la gangrena consumiera su rostro. Por su mano derecha era poco lo que podían hacer: el pulgar, el índice y la mitad de la palma habían sido amputados por la explosión. Recuperaría la vista por el ojo izquierdo a los tres meses y por el derecho a los seis, en un lento proceso de recuperación, “El dolor era considerable, pero trivial comparado con mi estado mental”, recordaba Harold.

Los meses siguientes fueron tan duros que no puedo hablar de ellos sin ponerme frío. Hasta ese momento había llevado una vida normal, despreocupada y feliz. Conocía el desánimo, la pobreza, la preocupación, el trabajo duro. Pero nada importaba porque el futuro era sonriente, yo era joven y fuerte y todo era diversión. Con la explosión conocí por vez primera el verdadero sufrimiento.

En ese momento de su vida su reputación como comediante empezaba a solidificarse: ya había

encontrado una caracterización en la que se sentía cómodo, ya encontraba un lenguaje corporal y gestual con el que se identificaba y con él cientos de espectadores que se veían reflejados en la pantalla con ese chico listo y pícaro pero bien intencionado. El contrato con la Pathé, firmado en abril, le abría un lugar entre los cómicos más importantes del momento. Sus persecuciones agitadas, la agilidad física y mental, la suerte, el buen corazón y las soluciones de último momento de su personaje —demostradas en filmes de ese año como *Ask Father* y *From Hand to Mouth*— tenían encantado al público y nerviosos a Charles Chaplin y a Buster Keaton, quienes en ese año sólo hicieron cada uno tres medimétrajes menores. Harold Lloyd se había adelantado a su tiempo y, cuando todo parecía sonreírle, ocurría algo como esto. ¿Qué iba a hacer? En pleno cine mudo un comediante necesitaba de la integridad de su cuerpo para hacer reír, para conseguir las piruetas y maromas necesarias, para expresar con movimiento lo que no podía lograr con las palabras. Era el fin, pero Harold no parecía dispuesto a rendirse todavía.

Su amigo, el productor, guionista y director Hal Roach y el vendedor de guantes Sam Goldfish, quien tiempo después se convertiría en el mítico

Sam Goldwyn, se unieron para confeccionar una ingeniosa prótesis que, puesta en un guante, a partir de un modelo tomado de su mano izquierda, le permitía a Harold disimular la pérdida de sus dos dedos y compensarla hasta cierto punto, porque el dedo medio generaba movimiento también para el índice. El guante se aseguraba con una liga al brazo, y se disimulaba con una camisa de manga larga y el maquillaje apropiado. Harold era diestro, pero con intensa práctica se volvería ambidiestro, para llegar a utilizar mayoritariamente su mano izquierda. Tenía prácticamente que volver a empezar.

Regresaría a los estudios a principios de marzo de 1920, para nunca —pero nunca— volver a referirse a la pérdida de sus dedos. Del accidente sí haría referencia, llamándolo con frecuencia “un infortunio afortunado”, pero ni siquiera en su autobiografía de 1928, *An American Comedy*, mencionaría que le faltaban dos dedos. Él no quería que la gente se acercara a su cine por lástima o por curiosidad morbosa, tratando de descubrir alguna inmovilidad o defecto en su mano, situación que él se encargaba de disimular y compensar muy bien. No quería explotar su discapacidad, sino hacer que lo apreciaran por su talento, que era algo que tenía a manos llenas.

2

Trece años antes, en Omaha, Nebraska, un joven de 13 años llamado Harold Clayton Lloyd, natural de Burchard, asistía una noche a un masivo espectáculo callejero de hipnotismo, cuando un carro de bomberos pasó a toda velocidad sonando su campana y arrastrando a todo el curioso público con él. A todos, excepto a Harold y a otro hombre, sorprendido de que la novedad del fuego cercano no distrajera la atención del adolescente. El hombre que se quedó junto a él era un actor teatral, John Lane Connor, director de la Compañía ambulante Burwood, con quien Harold trabaría amistad. Él, a quien la familia del muchacho alojaría por un tiempo como inquilino, se convertiría en su mentor y le enseñaría los secretos de la profesión, dándole incluso un pequeño rol en la obra que estaba preparando: *Tess of the D'Urbervilles*. Nuestro neófito aspirante a actor era el menor de los dos hijos de la pareja formada por James Darsie Foxy Lloyd y Elizabeth Fraser, quienes se separaron en 1910, pues ella no soportaba la inestabilidad laboral de su pareja.

Los muchachos se fueron con el padre, quien dos años después sufriría un accidente de trabajo por el que recibió una compensación económica importante. Buscando establecerse, quiso una moneda que se decidieran por San Diego, en California, donde John

Lane Connor había establecido una escuela dramática —la Connor School of Expression—, a la que Harold ingresó de inmediato como estudiante e instructor.

Tiene apenas 19 años cuando debuta como extra, sin recibir crédito, en una producción de la Edison Company, *The Old Monk's Tale*, para continuar con papeles esporádicos para Edison, Keystone y Universal. Es en este último estudio —al que logró entrar por primera vez mezclándose entre los extras que regresaban de almorzar— donde conoce al director J. Farrell MacDonald, quien lo incluiría en todos sus largometrajes sucesivos. Allí mismo traba amistad con otro extra, un año menor que él, Hal Roach, quien pronto se independizó —luego de heredar un dinero— para formar, junto con su socio Dan Linthicum, su propia compañía productora, la Rolin Film Company (más tarde rebautizada como Hal Roach Studio), que tendría en Harold Lloyd a su principal actor. Aunque inicialmente aspiraba a papeles dramáticos, fue Roach quien le insistió en que intentara roles cómicos.

Su primer personaje fue Willie Work, una imitación poco lograda del personaje del vagabundo que Chaplin estaba intentando, del cual se producirían unos siete cortometrajes de un solo rollo. A pesar de su fugacidad, su actuación no pasó desapercibida para el legendario productor Mack Sennett, “el rey de la comedia”, quien luego de verlo en el corto *Just Nuts* (1915), terminaría contratándolo para la compañía Keystone, luego de un desacuerdo salarial entre Lloyd y Roach. Tras un breve e improductivo periodo allí —donde participó en cortos como *Miss Fatty's Seaside Lovers* y *Courthouse Crooks*— Harold volvería al lado de Roach, esta vez con un mejor salario. Su segundo personaje fue más popular, Lonesome Luke, de cejas triangulares, mostacho, un sombrero gracioso, ropas apretadas y zapatos enormes, tal como era la usanza —nada original— a la hora de interpretar a un payaso en pantalla. Humor grueso tipo *slapstick*, con persecuciones aceleradas y bromas (los llamados *gags*) violentas y burdas, fueron característicos del nuevo personaje. Setenta y una comedias cortas con esa caracterización fueron producidas entre 1915 y 1917, en las que su compañera como actriz protagonista fue nadie menos que una aún muy joven Virginia Bebe Daniels. Ese año Harold insiste en un cambio radical, insatisfecho

con su interpretación y frustrado de ser otro émulo de Chaplin, y amenazando con retirarse y buscar otro productor que le hiciera caso, crea a “el personaje de las gafas”: un tipo absolutamente normal, un sonriente hijo de vecino, vestido de traje formal, corbatín de lazo o corbata, sombrero plano de paja y un par de gafas plásticas de aro redondo, quien —cuando las circunstancias lo obligaban— parecía sacar una fuerza, un valor y una agilidad inusitados, ¡ah!, y que siempre se quedaba con la chica. Cuando apenas lleva un par de meses probando con la nueva caracterización, el actor asiste a una película, *Cyclone Higgins D.D.*, en la que un párroco de gafas también parece sacar fuerzas de donde no tiene y sale adelante de cualquier situación. Harold se convence y acaba de moldear al personaje.

Esa fórmula de “normalidad”, que en principio no alcanzaba a complacer a Hal Roach y a Pathé, sería su marca a partir de ese entonces, tal como lo describe con claridad en su autobiografía:

Las gafas me servirían como marca registrada y al mismo tiempo sugerirían al personaje -tranquilo, normal, masculino, limpio, simpático, no imposible de querer. Yo no necesitaría maquillaje excéntrico o disfraces graciosos. Sería un joven norteamericano promedio y dejaría que las situaciones se encargaran de hacer la comedia. Es mejor que la comedia no dependa de una nariz de payaso o su equivalente y es mejor que las situaciones no estén ligadas a los faldones de un abrigo largo [...] la exageración es el aliento de las comedias filmicas y obviamente no pueden ser fieles a la vida real, pero sí pueden relacionarse de manera reconocible con ella.



Girl Sly

Con esa nueva caracterización, que en los créditos de las películas aparece simplemente como *The Boy* —reforzando su universalidad— hizo su primer filme de dos rollos (aproximadamente veinticinco minutos) en 1919, su primer filme de tres rollos en 1921, ocho películas entre 1921 y 1928, siete cintas sonoras entre 1919 y 1947 y dos compilaciones en los años sesenta. Realmente no existe un personaje de las gafas, sino varios, pues a partir de las características básicas descritas, Harold lo adornó de matices en cada filme, dándole una variada gama de rasgos de personalidad. Así lo explicaba en una entrevista de 1966:

Aunque mi personaje fue siempre el muchacho de gafas y aunque siempre estaba luchando contra las adversidades, combatiendo a tipos grandes, su forma de pensar era enteramente diferente de un rol a otro. No es que no repitiéramos ocasionalmente el mismo tipo de papel [...] A veces era rico, a veces era pobre, en ocasiones sofisticado o soñador y cada rasgo motivaría una cantidad de bromas que haríamos.

3

No existe diferencia cualitativa alguna entre sus filmes previos al accidente y los realizados luego de su regreso al plató. Su agilidad e ingenio están intactos, como vemos en *Haunted Spooks* (1920) o en *An Eastern Westerner* (1920), incluso exorciza fantasmas en *Get Out and Get Under* (1920) —uno de sus mejores medimetrajes— haciendo que su personaje asista a una sesión fotográfica en un estudio, probablemente muy similar a aquel donde ocurrió la explosión. La mecánica de sus filmes de dos rollos es simple: el personaje se ve de repente enfrentado a una situación que no depende de él o que se sale por completo de control —un auto que no enciende, una casa supuestamente embrujada, un rufián que asola un pueblo del Oeste, un perrito perdido en una feria, un sobrino que cuidar— y debe entonces tratar de dominarla o solucionarla, usualmente tras la conquista exitosa de un interés romántico que nunca le faltaba —una bella excepción es *Number, Please?* (1920) en la que no se queda



con la chica—. Los medios que utilizaba para lograr su cometido se salían a veces de los límites de la ley, de ahí que las persecuciones de la policía fueran recurso frecuente para obtener un efecto cómico. Sin embargo, lejos estamos ya del frenesí del *slapstick*. El mantra de Mack Sennett, “It’s got to move” (“Tiene que moverse”), estaba vigente en la comedia filmica de esos momentos, pero Harold no le veía sentido a una catarata de

movimiento fuera de control, anárquica y salvaje, que llenaba la pantalla de golpes, porrazos y caídas que eran un fin en sí mismos. Para él era: “It’s got to move, but for a reason” (“Tiene que moverse, pero por una razón”). Bien lo expresaba cuando afirmaba que: “los gags naturales —las risas obtenidas en situaciones legítimas y por medios legítimos— son siempre más apreciadas por la audiencias que los incidentes puestos puramente para obtener un efecto cómico”.

Comienza a hacer películas de tres y cuatro rollos en 1921 —*Never Weaken, Among Those Present, Now or Never, A Sailor-Made Man*—, el mismo año que Chaplin presenta los gloriosos seis rollos de *El chico* (*The Kid*), un verdadero vendaval en términos de taquilla y éxito artístico y crítico. Harold renegocia su contrato con Hal Roach en noviembre de 1921 —el 80% de las ganancias serán para él y el resto para el productor— y responde en 1922 con sus filmes *Grandma's Boy* (56 min.) y *Dr. Jack* (60 min.), inaugurando su periodo de largometrajes mudos. Ya hay toda una unidad de filmación exclusiva para sus filmes: doce escritores, dos directores (Fred Newmeyer y Sam Taylor), un asistente de director y varios operadores de cámara, que progresivamente se harán todos autónomos del estudio de Roach, hasta casi volverse el propio Harold un productor independiente. Incluso instituyó un nuevo método para censar el posible éxito de sus filmes: organizar pases previos (preestrenos), donde la reacción de la gente le permitía intuir si el filme iba a funcionar, o si debía acortar o alargar algunas escenas en busca de claridad narrativa o de un mejor efecto cómico. En estos largometrajes —y

en los subsecuentes— se evidenció que “el personaje de las gafas” era un intento de adaptar el personaje aristocrático que interpretó Douglas Fairbanks en sus películas de la segunda década del siglo XX, a un modelo cercano a los personajes de clase media de las novelas de Horatio Alger. Esos primeros largometrajes fueron básicamente *remakes* de filmes de Fairbanks: *Grandma's Boy* recrea *The Mollycoddle* (1920); *Dr. Jack* revisita *Down to Earth* (1917), y *Why Worry?* (1923) es otra versión de *His Majesty The American* (1919).

Grandma's Boy —su película favorita entre todas las que hizo— marcó un hito importante en su carrera y fue su primer gran éxito. En el filme se aprecia una mayor tridimensionalidad de su personaje, al que incluso el actor le ha suprimido dos características fundamentales: la seguridad en sí mismo y su recursividad. *The boy* es ahora un enclenque y tímido joven que se refugia en las faldas de su anciana abuela, quien le hace creer que posee un amuleto que lo hace invencible. Con el falso ídolo entre las manos, Harold se las arregla para capturar a un criminal, derrotar a su contrincante romántico y quedarse con la chica. La lección de confiar en las propias capacidades caló hondo entre un público que se vio allí descrito y que le envió cientos de cartas agradeciéndole por tan inspirador filme. Para su siguiente producción, *Dr. Jack*, decidió volver a su personaje habitual —recursivo, ágil, decidido— pero dándole en esta ocasión una identidad y un oficio determinado: se trata ahora del doctor Jackson, un médico de un pequeño pueblo que trata a los pacientes con humanismo y terapias no farmacológicas y que se enfrenta a la medicina tradicional y académica representada en un prestigioso galeno, el doctor Ludwig von Saulsborg (Eric Mayne), empeñado en darle complicadas, prolongadas y costosas terapias a una joven que realmente lo que requiere es un sacudón vital, como el que el Doctor Jack va a darle. Sus habituales trucos están aquí, en una comedia simple y exitosa, pero que no superó en calidad —aunque sí en entradas— a *Grandma's Boy*, en el mismo año en el que Chaplin —retrocediendo inexplicablemente a la realización de filmes más cortos— hizo *Día de paga* (*Pay Day*) y Keaton continuaba haciendo cortometrajes. Los dos filmes de Lloyd consiguieron una taquilla que superó los dos millones doscientos cincuenta mil

dólares, pero todavía no estaba satisfecho. ¿Qué tendría que hacer para lograr un éxito aún más rotundo, para ser más reconocido? ¿Trepase por las paredes acaso?

4

La imagen es un ícono del cine y está tatuada para siempre en la conciencia colectiva de la cinefilia: un hombre —de gafas redondas y sombrero de paja— cuelga desesperado del minuterero de un enorme reloj situado en el piso alto de un edificio, a punto de caer desde las alturas. Abajo se ven los automóviles, el tranvía y la gente. ¿Quién es ese hombre? La mayoría no sabría responder. Están seguros que lo han visto pero no lo reconocen. ¿Es Buster Keaton quizá? No. Es Harold Lloyd en su siguiente largometraje: *Safety Last!* (1923). La importancia de la escena la enfatiza Tom Dardis en su texto *Harold Lloyd, The Man on the Clock*:

Su largo y tortuoso ascenso en el costado de un edificio de oficinas en el centro de Los Angeles está entre las imágenes permanentes en la historia del cine. Sus rivales en el recuerdo incluyen a la secuencia de las escalinatas de Odessa en el *Potemkin* de Eisenstein, la danza solitaria de los panecillos que hizo Chaplin en *La quimera del oro* y el escape de Keaton de toda la policía del mundo en *Cops*.

Es probable que se trate de la escena más recordada de la historia del cine mudo, así la gente tristemente no sepa que pertenece a un filme de Harold Lloyd, ni que este se llame *Safety Last!*. Lo mejor es que la escena no es un juego gratuito ni se trata de una acrobacia aislada —como ocurrió de manera intuitiva en medio de dos cortos de 1919, *Look Out Below* y *Ask Father*—, sino que es parte de una secuencia elaboradísima que ocupa los últimos veinte minutos de la película y que puede verse como la ampliación y extensión de las ideas de unos cortos previos: la gente recordaba haber visto a Harold tres años antes en *High and Dizzy*, interpretando a un médico borracho que, persiguiendo a una joven sonámbula, se tambalea y resbala por la cornisa de un edificio, y luego lo habían visto en *Never Weaken*, tratando de no caerse de un edificio en construcción. *The boy* recupera en *Safety Last!* sus características habituales —anonimato, origen humilde, honestidad, agilidad, recursividad— para

un filme lleno de bromas finas que culminan en el arriesgado ascenso por la fachada de un edificio de doce pisos. Para lograr que tal hecho fuera plausible, el argumento tenía que contar con las motivaciones necesarias y Harold Lloyd las brinda todas: una novia exigente, un trabajo mal remunerado, una mentira crónica, un amigo con la capacidad de subir por las paredes, un evento para promocionar el almacén donde trabaja, un policía que persigue al amigo, la necesidad imperiosa de subir el edificio en su reemplazo para lograr el dinero que necesita. Todo funciona y se ajusta con la precisión de un reloj. El resultado es impecable, una mezcla de humor y suspenso, de risas nerviosas, de oportunidad, de destreza física y fotográfica. Aunque el peligro es notorio y él mismo Harold realizó el ascenso, la verdad es que la perspectiva de la cámara, unas falsas fachadas y una plataforma de seguridad puesta unos pisos más abajo, disminuyeron el riesgo. Bill Strother, quien en la película representa al amigo de Harold, tenía en realidad un acto de “mosca humana” y él reemplaza a la estrella en los planos generales del filme. Recordaba Harold, citado por el respetado académico e historiador del cine Kevin Brownlow en su texto fundacional, *The Parade's Gone By...* :

Primero hicimos el ascenso. No estábamos seguros de como iba a empezar la película. Pero ya teníamos la escalada y estábamos muy felices con ello, nos dio gran entusiasmo. Por supuesto que en esos días no había proyecciones sobre un fondo falso, así que cuando ustedes me ven subiendo, soy yo realmente subiendo. Construimos plataformas debajo de las ventanas del rascacielos, estaban unos diez o quince pies por debajo, cubiertas con colchones, pero no pudimos rodearlas con barandillas porque interferían los ángulos de la cámara. Rodamos algunas tomas sin plataformas, pero en estos casos nos sujetaban alambres fuertes e invisibles. Después de la película dejamos caer un maniquí en una de las plataformas y rebotó hasta la calle. Debí haber estado loco para hacer esto.

El apodo de *King of Daredevil Comedy* (Rey de la comedia temeraria) se lo dio el público y los medios después del exitoso estreno del filme, el 1 de abril de 1923. Reseña el *New York Times* del día siguiente:

El último esfuerzo de Harold Lloyd está lleno de risas y gritos de asombro. Cuando la gente no se está retorciendo en las sillas se está sosteniendo a los brazos de las mismas para tranquilizarse. Aunque la risa le pisa los talones a cada emoción, el suspenso dura tanto que un hombre alcanza a sentir la sensación mareante que provoca mirar hacia abajo desde una altura de doce pisos.



For Heaven's Sake

El año había sido propicio para el actor, no sólo por el millón quinientos ochenta y ocho mil dólares que su filme recaudó en las taquillas de Estados Unidos. En marzo se había casado con Mildred Davis, su coprotagonista en los créditos de catorce filmes realizados desde 1919. *Safety Last!* sería su última colaboración junto a ella. Con Mildred tendría dos hijos —Gloria y Harold Jr.—, construirían una enorme y lujosa mansión en Beverly Hills, y estarían casados hasta la muerte de la actriz, en 1969. El 7 de julio de 1923 la prensa anunció que Harold Lloyd y Hal Roach terminaban su relación contractual de manera amistosa. La separación se veía mutuamente benéfica, permitiéndole a Roach dedicarse a sus otros proyectos —la serie de *Our Gang*, por ejemplo— y dándole a Harold más libertad en la producción de sus filmes. *Why Worry?*, estrenada en septiembre, sería la última película que Roach produciría para el actor. En ella Harold interpreta a un joven y millonario hipocondríaco al que le recetan —para sacárselo de encima— tomar unas vacaciones en una región tropical. El destino



Why Worry?

es Paradiso, una isla situada, como nos lo indica un mapa, a la altura de la isla de Pascua, pero habitada por todos los clichés mexicanos de Hollywood, revolución incluida. Confundido con otra persona, el millonario se ve involucrado en la revuelta y debe recurrir a su ingenio para seguir con vida y conquistar el amor de una enfermera —la hermosa actriz Jobyna Ralston, quien lo acompañaría hasta *The Kid Brother* en 1927— que siempre lo ha querido. El filme sufre en comparación con *Safety Last!* y, aunque los apuntes humorísticos son divertidos, se notan algo telegrafados, parte de un repertorio que ya hemos visto más de una vez.

El 20 de abril de 1924, el día del cumpleaños número treinta y uno del actor, fue el auspicioso estreno en los teatros de *Girl Shy*, su primera producción independiente para la Harold Lloyd Corporation, gerenciada inicialmente por William R. Fraser. Seis meses tomó realizarla, a un costo de cuatrocientos mil dólares. El filme reuniría un millón setecientos treinta mil dólares en taquilla, convirtiéndose en la cuarta película más taquillera de ese año. El filme parte de una premisa curiosa: Harold interpreta a

un aprendiz de sastre pueblerino, completamente tímido y tartamudo que, aunque es incapaz de acercarse a ninguna mujer, ha escrito un libro: *The Secret of Making Love*, donde narra las técnicas apropiadas —basadas en su supuesta experiencia— para conquistar chicas. Rumbo a la ciudad en busca del editor apropiado, coincide en el tren con una joven acaudalada. Ambos acabarán enamorándose, luego de evitar que ella se case con un bígamo que aspira a su fortuna. Eso es todo... ¿Todo? En resumen sí, pero *Girl Shy* contiene una de las más hilarantes y elaboradas secuencias de persecución de toda la filmografía de Lloyd, una carrera de relevos donde el relevado no es el corredor —Harold—, sino el medio de transporte en que se mueve: trenes, autos, motos, tranvías, carretas y caballos, reemplazado uno de inmediato por el otro, buscando impedir que se consuma la ceremonia de boda de su amada. La precisión acrobática y humorística es impecable, mezclando con propiedad absoluta los necesarios ingredientes de peligro y comicidad. Muchos ven esta secuencia como una isla alrededor de la que se ha construido un mar de comedia mediocre como

disculpa para justificar su existencia, tanto que Walter Kerr en su texto *The Silent Clowns* afirma que “*Girl Shy*, por ejemplo, es virtualmente una larga persecución”.

Un motivo que podría explicar por qué el resto de la película tiende a subvalorarse radica en que el propio Harold, quien poseía los derechos de todos sus filmes, los mantuvo fuera de circulación por temor a que fueran mutilados, como cuando algunos filmes mudos eran presentados en televisión, incluso añadiéndoles parlamentos irónicos que no tenían nada que ver con la película original. Sin embargo, en 1962, él mismo realizó una compilación, *Harold Lloyd's World of Comedy*, donde incluyó la secuencia de persecución de *Girl Shy* prácticamente entera. Durante décadas eso fue lo que el público pudo ver de *Girl Shy* y por eso no es de extrañar que se ignore el resto del metraje. La secuencia ocupa los veintiún últimos minutos de un filme de ochenta minutos, que no puede ser reducido de manera tan tajante, sobre todo porque Harold, en todo el metraje previo al celebrado clímax, se preocupa por perfilar adecuadamente los personajes —recordemos que interpreta a un tartamudo en un filme sin sonido—, dándoles cuerpo, motivación, razones; así como un desarrollo creíble a la relación entre la pareja protagónica. Este tipo de preocupaciones muestra el cuidado con el que Harold construía su cine. Se trata, más que de un actor, de un autor en completo control de su obra, creando historias complejas que no son sólo una sucesión de bromas, tal como demuestra en esta cinta magnífica.

Nunca tomé crédito como director, aunque prácticamente dirigí todas mis películas. Los directores dependían por completo de mí. Yo ponía a esos muchachos porque sentía que conocían de comedia, que sabían lo que yo quería, que me conocían, y que podían encargarse de los detalles. Cuando uno está actuando en frente de una cámara no es posible verse y estos muchachos eran capaces de decirme, Harold, ¿no crees que sería más divertido si no hicieras esto sino aquello? Si algo salía mal y no me gustaba, no tenía a nadie a quien culpar distinto a mí. Yo tenía completo control sobre todas mis películas.

Su siguiente proyecto de ese año, *Hot Water*, es menos ambicioso y se trata sin duda de uno de sus trabajos menores. Posee —eso sí— uno de los

mejores intertítulos (letreros) de su filmografía, precisamente el que da inicio al filme y define su tema: “La vida de casado es como la caspa —cae pesadamente sobre tus hombros—, uno recibe un montón de consejos gratis sobre ella, pero hasta la fecha no se ha encontrado nada que la cure”. Estos intertítulos de sus películas, diseñados durante su época con Hal Roach por H. M. Walker, son de una enorme creatividad, a veces agudos, a veces poéticos, siempre útiles; no una mera descripción de lo que los personajes quieren decir, que era el uso habitual que se les daba durante el cine mudo. *Hot Water* tiene un inicio auspicioso —las vicisitudes de Harold para llevar a casa las compras que su mujer le encomendó y que incluyen un pavo vivo— para después decaer en su ritmo y, tras un accidentado paseo en el nuevo auto de la familia, circunscribirse al espacio cerrado de su hogar, mostrándonos los intentos que hace el protagonista por deshacerse de su suegra y sus dos cuñados. Se antojaba lógico que después de un proyecto de la envergadura de *Girl Shy* viniera uno menor y ese fue el caso con *Hot Water*, que, sin embargo, tendría igual respuesta en taquilla que su antecesor. Además ese mismo año ocurrió en su vida un hecho importante: ingresó como miembro de la Antigua orden arábiga de los nobles del santuario místico (Ancient Arabic Order of the Nobles of the Mystic Shrine), una congregación masónica fundada en 1871, a la que pertenecería activamente hasta su muerte. Incluso en 1949 alcanzó el más alto rango nacional, el de Potentado Imperial, desde donde colaboró en la organización de una obra filantrópica que en la actualidad se compone de veintidós hospitales pediátricos.

5

El 26 de junio de 1925 Charles Chaplin sorprende al mundo con *La quimera del oro* (*The Gold Rush*), una obra maestra sin precedentes que agotó adjetivos y boletería. Esta esplendorosa producción recogió un record de cuatro millones doscientos cincuenta mil dólares en taquilla, consiguiendo ser una de las películas más exitosas del cine mudo. La respuesta de Harold, fue *The Freshman*, estrenada el 20 de septiembre, una cinta que representa con gran claridad uno de los motivos principales de su personaje y por ende de su cine: la búsqueda de reconocimiento, éxito social y económico. En el

filme, un joven idealista va lleno de ilusiones a la universidad, para encontrar la burla y el desprecio de todos los demás, quienes le hacen creer que es un estudiante popular y aceptado. Sólo el amor de una joven humilde, hija de la dueña de la pensión donde se aloja, le ayudará a aceptarse y a encontrar fuerzas para convertirse en inesperado héroe en un crucial partido de fútbol americano. Aunque la secuencia del juego ocupa los últimos doce minutos del filme, carece de la espectacularidad de los climas de otros filmes. *The Freshman* es un filme de humor constante sin ir exactamente en crescendo: la secuencia del baile de otoño en la que Harold es anfitrión resulta tan elaborada como la del fútbol. No existen entonces islas que requieran material “de relleno”: el ritmo permanente de la película es su mejor aliado, así como la sutil mezcla de drama que el actor le introdujo, que no pasó desapercibida al reseñador de la revista *Photoplay*, en un texto publicado en el mes del estreno del filme: “Es la mejor película que Harold Lloyd ha realizado, porque, como en *Grandma's Boy*, es más que una serie de bromas. Las bromas están allí, por supuesto, y algunas son las más graciosas que Harold ha presentado, pero hay un espíritu en el fondo de la película que la convierte en algo más grande que sólo una comedia extraordinariamente divertida”. El esquema de la película se repetiría en filmes posteriores, como en *College* (1927), estelarizado por Buster Keaton, y en otros realizados incluso décadas después. *The Freshman* se convertiría en su más grande éxito de taquilla, obteniendo el sesenta por ciento de las ganancias de *La quimera del oro*.

Su segundo logro más importante en las taquillas fue el del filme realizado inmediatamente después, *For Heaven's Sake*, estrenado en abril de 1926 y producido ahora para Paramount Pictures. La película nunca fue del agrado de Harold Lloyd, al parecer por el modo en que se desarrolló el proyecto. Inicialmente se pensó en el personaje de *The boy* luchando contra el crimen organizado de una ciudad, pero los altos costos hicieron que la idea se transformara en la historia de un millonario play-boy que se enamora de la hija de un pastor, a quien inadvertidamente ayuda a establecer una misión religiosa en un barrio bajo. Los amigos del millonario lo secuestran para evitar que se case con la joven,

pero es rescatado por un grupo de pillos borrachos que intentan llevarlo a tiempo a la iglesia para el matrimonio. Las ideas del filme parecían brotar de cintas previas: el romance con la chica salía de *Easy Street* (1917), un corto de Chaplin; la secuencia en la que Harold recluta gente para la misión se toma de uno de sus propios cortos, *From Hand to Mouth*; mientras que la persecución final adeuda mucho a la de *Girl Shy*, con algunos guiños al *Sherlock Jr.* de Keaton. No es raro que los cómicos se prestaran o intercambiaran ideas o bromas, tal como alguna vez lo mencionó el propio Buster Keaton en una entrevista para *Cahiers du cinema*:

Había gags, por ejemplo, que no podían serme de ninguna utilidad y se los contaba a Harold Lloyd, a él le gustaban y los utilizaba. Lo mismo pasaba con Chaplin que, a su vez, me proponía gags que no podía aprovechar y que encajaban en mi personaje. Estos intercambios de gags eran cosa frecuente.

La secuencia final de la película —en la que Harold y los borrachos abordan un bus de dos pisos que queda fuera de control por las calles de Los Ángeles— es excepcional, otra vez una mezcla entre temeridad y risa. Afirmaba el poeta Carl Sandburg que esta carrera es “la más esforzada que Harold ha hecho desde que se colgó de sus pestañas en un edificio en *Safety Last!* Lo mantiene en su exclusivo lugar en la pantalla... el mejor artista que el espíritu cómico ha tenido hasta la fecha en la pantalla”. Dos semanas demoraron filmándola, pues Harold quería autenticidad y peligro en vez de trucos fotográficos. Las sacudidas a las que se someten en el segundo piso del bus —que en realidad iba montado encima de un camión— con cada curva y cada frenada son auténticas. Una vez terminado el filme, el perfeccionismo del actor lo llevó a realizar cinco preestrenos, a volver a rodar costosas secuencias completas e incluso a eliminar totalmente un rollo, por lo que la versión final no llega a durar una hora completa. A pesar de los cambios, Harold nunca estuvo del todo satisfecho e intentó comprarle el filme a la Paramount, pero ellos decidieron estrenar el filme confiados de su potencial y no se equivocaron: *For Heaven's Sake* por poco supera en taquilla a *The Freshman*.

Los ejecutivos de la Paramount esperaban ansiosos el siguiente estreno, el cual tuvo lugar el 22

de enero de 1927, tras ocho meses de preparación, cuando Harold presentó al mundo *The Kid Brother*. Abandonando el ambiente citadino de su personaje habitual, la acción se traslada al mundo rural, donde Harold, el menor de los tres hijos del sheriff Hickory, sufre las burlas y el desprecio de sus fortachones hermanos mayores. Un espectáculo circense llega al pueblo y Harold se enamora de una de las integrantes, mientras sus acompañantes roban el dinero —recaudado por el pueblo para construir una represa— que el sheriff custodiaba. Ahora el encleque Harold debe intentar recuperar el dinero y salvar la vida de su padre, a quien todos acusan. El actor —que recurrió a cinco guionistas— sacrifica comicidad en pro de un desarrollo muy elaborado de los personajes y de una mayor eficacia narrativa, inyectándole así sensibilidad y dramatismo a una obra madura, meditada, de un humor lento pero efectivo. Como siempre, la secuencia final es la más emotiva de toda la película, pero en este caso es más dramática y de acción antes que graciosa, en el entorno de un barco abandonado que inevitablemente evoca a *El navegante* (*The Navigator*) de Keaton en la misteriosa soledad del navío. Favorita habitual de la crítica, que observaba aquí una evolución notable de recursos estilísticos y de guión, la película también tuvo una excepcional recepción del público, lo que convirtió a Harold Lloyd en el artista que más dinero recaudó ese año. Pero 1927 traería una sorpresa inesperada: el 6 de octubre la Warner estrena *The Jazz Singer*, la primera película con diálogos sonoros. Ese: “Esperen un minuto, todavía no han escuchado nada” pronunciado por



Dr. Jack

Al Jolson en el filme, anunciaba el repentino fin de la era del cine mudo.

Harold hizo una película muda adicional, *Speedy*, estrenada en abril de 1928, el mismo año en que publica su autobiografía. El filme hubiera sido excelente como un medimetro, pero como largometraje tiene algo que jamás habíamos visto en un filme suyo: escenas sobrantes, material gratuito que en nada aporta al desarrollo argumental. El protagonista —Harold “Speedy” Swift— es un hombre laboralmente inestable y fanático del béisbol, que está enamorado de la nieta (la bella Ann Christy, que reemplaza a Jobyna Ralston) del último cochero de caballos que queda en Nueva York. La trama implica que Harold impida que unos maleantes roben el coche y con él la concesión de transporte público que tenía para operar en Manhattan. Pero esta trama, que trata de recrear la persecución de *Girl Shy*, ocupa sólo la parte final del filme. Antes hemos tenido que presenciar una visita al parque de diversiones de Coney Island y luego las desventuras de Harold como taxista, secuencia puesta como disculpa para una breve aparición en pantalla del ídolo Babe Ruth. La película incluso tiene evidentes trucos fotográficos, recurso con el que Harold nunca estuvo de acuerdo. Se aprecia cierto cansancio en el personaje y una reiteración en las situaciones, que —aunque graciosas y elegantes— las hace ir perdiendo fuerza. Era hora de cambios, de repensar el curso de su cine. La dolorosa agonía del cine mudo se antojaba la coyuntura adecuada.

6

“Oh, ¿por qué tuve que vivir para ver esta transición?”, —se lamentaba Jesse L. Lasky, productor fundador de la Paramount, con la llegada del cine sonoro y la pérdida de un lenguaje gestual que en ese momento alcanzaba las más grandes cumbres de esplendor. Las carreras de muchos actores se arruinaron, mientras otros jamás lograron adaptarse y sucumbieron a los nuevos tiempos. Chaplin se negó a aceptar que la moda del sonoro había llegado para quedarse y continuó haciendo cine mudo hasta 1936, cuando decidió jubilar a su personaje del vagabundo y ensayar sin gran éxito otras propuestas. Para Keaton las cosas fueron todavía más tristes, pues en 1928 perdió su libertad creativa y empezó a trabajar bajo contrato con la MGM arrui-



nando su carrera y hundiéndose progresivamente en el alcohol. Harold Lloyd hizo una transición sin traumatismos, pues sus personajes siempre habían hablado, así las palabras fueran reemplazadas por intertítulos. Su primera película sonora, *Welcome Danger* (1929), inició como un filme mudo dirigido por Malcolm St. Clair. Para principios de 1929 el 89% de la producción filmica ya tenía efectos sonoros o diálogos y, no queriendo defraudar a su público, Harold invirtió una gran cantidad de dinero en un doblaje sonoro y en la refilmación de la mitad de las escenas, para lo que incluso utilizó a otro director: Clyde Bruckman. El filme se estrena en octubre y la novedad de ver a Harold hablar lo convierte en un inesperado éxito. El actor se complace utilizando juegos verbales, como para demostrar que se encuentra adaptado al nuevo medio. Su lenguaje corporal continúa siendo efectivo, pero la comicidad continua en descenso, favoreciendo un desarrollo dramático que en *Welcome Danger* se ve perjudicado por la edición a la que fue sometida la cinta, al pasar de dieciséis rollos (dos horas y cuarenta y cinco minutos) a doce rollos.

Al año siguiente presenta *Feet First*, un largometraje donde su personaje de siempre se ve sometido a

una continua suerte de equívocos al ser confundido con un magnate del cuero, cuando apenas es un vendedor de zapatos. Harold tiene ahora 37 años, es un hombre que el público lleva viendo trece años, con el que ha crecido y madurado. Su accionar es ahora más pausado, con un ritmo más lento que ya se anticipaba en sus últimos filmes mudos. La presencia de los diálogos le sirve de disculpa para sustituir, al movimiento del centro de la trama, y reemplazarlo por el drama. Desde *Speedy* surge un cambio cualitativo adicional que se prolongará en su cine sonoro. Su personaje deja de pensar en la resolución de sus problemas para centrarse en ayudar a resolver problemas ajenos. Su supervivencia ya no es lo importante, sino el poder ayudar a otro, aun a costa de su beneficio o de su seguridad. Tal actitud era consecuente con las enormes dificultades económicas que el público vivía, derivadas del crack financiero de Wall Street. Ya no era hora de egoísmos y de avispados individualistas, sino de seres solidarios y generosos. Su cine necesariamente tenía que cambiar y adaptarse a la nueva situación social. Eso sí, su presencia escénica continúa siendo invariablemente principal: él era y seguía siendo la estrella. En *Feet First* refuerza un estereotipo profundamente establecido de su cine, por lo menos entre su público: el de ser un comediante temerario, que no le tiene miedo a las alturas. La secuencia final de este filme se asemeja a la de *Safety Last!*: Harold de repente está colgando de la fachada de un edificio, por un motivo más gratuito e inverosímil antes que narrativo, casi como una concesión a ese público que le reclama acrobacias tan peligrosas como estas. Los malabares de este filme tienen un grado de dificultad todavía mayor y sorprenden por lo arriesgados; sin embargo, falta el acompañamiento musical del cine mudo que refuerza la sensación de peligro que sentimos. Harold lamentaba que los espectadores redujeran su cine a estas secuencias acrobáticas, menospreciando todo lo demás, pero él mismo se encargaba —conscientemente o no— de suministrarlas.

Dos años después vino *Movie Crazy*, que revisita el espíritu de *The Freshman*, pero cambiando la Universidad por Hollywood, adonde un ilusionado Harold llega proveniente de un pueblito de Texas buscando un lugar en el mundo del cine. La pelícu-

la juega permanentemente con los equívocos de personalidad, con el juego de espejos de personaje y actor. Harold cree que su camino como actor es promisorio, sin percatarse de que carece de talento y se burlan de él en el estudio. Allí conoce a una preciosa actriz —Constance Cummings, a sus gloriosos 22 años— que lo pone a prueba, sin que él lo sepa, para que demuestre la sinceridad de sus afectos. La película tiene una secuencia muy graciosa en un baile, tal como en *The Freshman*, donde Harold usa por error el traje de un mago. Su proverbial recursividad sale a flote de nuevo e ilumina brevemente una película cuyo clímax final —una pelea con un actor en el escenario de un filme— tiene más acción que gracia. *Movie Crazy* funciona como homenaje al cine, pero ya están lejos los tiempos del rítmico humor de sus películas mudas. El paso al drama, que él juzga necesario para atraer a un público que ya no se identifica con su personaje habitual, a quien ven como reflejo de unos años veinte que terminaron definitivamente mal, se completa en *The Cat's-Paw* (1934), producida para la Fox, donde Harold —reunido de nuevo con el director Sam Taylor— se convierte en uno de esos héroes civiles que Frank Capra nos mostrará años más tarde en filmes como *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) o *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), y que luchan por conquistar sus ideales en medio de la corrupción y la burocracia. Harold interpreta al hijo de un misionero, quien luego de vivir desde su infancia en China, regresa a Estados Unidos buscando una esposa. Lo que encuentra en su natal Stockport es un nido de víboras políticas y del bajo mundo que tienen sumida a la población en el caos. Utilizado como falso contendor del alcalde, gana inesperadamente las elecciones para dedicarse a combatir desde la alcaldía con todos los corruptos, guiado por la filosofía china a la que siempre recurre. Si hay algún efecto o momento cómico no es intencional, sino derivado de la inocencia del personaje.

Resulta doloroso verlo en *The Milky Way* (1936) tratando de nuevo de ser gracioso. Ni un director tan astuto para la comedia como Leo McCarey pudo salvar del naufragio a ese buque condenado a hundirse desde antes de lanzarse al agua. Harold interpreta a un lechero tímido que al parecer no quea sin querer al campeón de peso medio y debe

incursionar en el boxeo en peleas arregladas, para enfrentarse más tarde al campeón y así devolverle la fama perdida. Harold Lloyd, el actor, sabe muy dentro de sí que con este tipo de papeles está haciendo el ridículo y que ya es hora de abandonar la partida. En 1938 hace un largometraje más, *Professor Beware*, y se retira del cine. Sólo volverá a participar en un filme más, *The Sin of Harold Diddlebock* (1947), luego de que el director Preston Sturges lograra convencerlo de que podría ser una buena oportunidad para un regreso con gloria de ambos, pues Sturges no dirigía ningún proyecto desde *The Miracle of Morgan's Creek* (1944) y ahora contaba con el apoyo económico de Howard Hughes. La idea consiste en retomar al personaje de *The Freshman* y ver que ha sido de su vida décadas después. El otrora joven idealista es un contable que un día despiden de su empleo, se va de copas por primera vez en su vida y despierta para ver que se ha convertido, entre otras cosas, en propietario de un circo. Como era de suponerse, la película fue un fracaso: los estilos enfrentados de Harold y Sturges dieron como resultado un filme casi esquizoide. En 1950 el propio Hughes la editó y se reestrenó como *Mad Wednesday*, para fracasar nuevamente y venderse de inmediato a la televisión.

7

La diva se encuentra filmando *How to Marry a Millionaire*, pero ese día tiene cita para la realización de una sesión fotográfica publicitaria en Greenacres, una hermosa mansión en Beverly Hills. Entre las fotos, la diva descansa al lado de la piscina y el fotógrafo la sigue. La pose de la foto no es casual. Marilyn Monroe descansa en una silla metálica de entramado verde de tela. Lleva un vestido de baño rosado fuerte, de una sola pieza. Tiene la pierna izquierda doblada sobre la silla y alcanzamos a ver que la correa de sus zapatos hace juego con el vestido. El brazo derecho está levantado y sobre él descansa su cabeza, que mira también hacia la derecha. Los ojos están cerrados y la boca entreabierta. Al fondo, el azul intenso de la piscina como único marco. La mansión, la piscina, la silla y la cámara son de Harold Lloyd. Es más, la foto la tomó él, dedicado de lleno a su nueva afición, la fotografía, y más específicamente, la fotografía tridimensional,

que lo convirtió en el primer presidente de la Hollywood Stereoscopic Society. Aunque también se dedicó al trabajo de beneficencia, la cría de perros, la magia, la microscopía y la pintura, la fotografía fue el arte que exploró más a fondo y con mejores resultados. Frente a su cámara pasaron Marilyn, Bettie Page, Jayne Mansfield, Tura Satana (la de *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*), Dixie Evans, la modelo Roni Scott y muchas otras que incluso se atrevieron a posar semidesnudas. También son famosas sus fotografías de ciudades como San Francisco, Nueva York o París, que ante su mirada parecen mostrarnos ángulos nunca antes vistos. Más de trescientas mil fotografías compusieron su portafolio, al cual es posible acceder. En octubre de 2004 su nieta Suzanne Lloyd —quien está a la cabeza del Harold Lloyd Trust, institución dedicada a preservar y difundir su obra fílmica— publicó una selección de doscientos fotos, reunidas en el libro *Harold Lloyd's Hollywood Nudes in 3D*, que muestran el talento de su abuelo para pasearse —con altura artística— por la epidermis femenina, en una época donde el tema era bastante espinoso.

Entre sus compromisos con la sociedad masónica que dirigía, su familia, sus viajes y sus modelos tuvo tiempo para asistir a la ceremonia de entrega de los premios Oscar de 1952, donde recibió una estatilla honoraria como “maestro de la comedia y buen ciudadano”. A principios de los años sesenta decidió hacer dos compilaciones de sus filmes: *Harold Lloyd's World of Comedy* (1962) y *Harold Lloyd's Funny Side of Life* (1963). La primera fue presentada en Cannes para delirio de un público que en su mayoría nunca había visto su cine, pues el actor conservaba los derechos de todas sus películas y no permitía que se exhibieran en televisión. En sus últimos años recorrió universidades y escuelas de cine dando conferencias sobre su obra y su manera de ver el cine. El American Film Institute creó en 1969, en su honor, el Harold Lloyd Master Seminars, donde luego más de doscientos actores, directores y productores han disertado sobre sus respectivas trayectorias. También Harold apadrinó las carreras de Jack Lemmon, Debbie Reynolds, Tab Hunter y Robert Wagner, antes de fallecer, víctima de un cáncer de próstata, el ocho de marzo de 1971. Tenía 77 años.

El cómico más exitoso de su generación, que en su momento ganó más dinero e hizo más películas que Chaplin, es para muchos, sin embargo, un desconocido. Cuando en los años sesenta los críticos europeos, claramente orientados por la interpretación política, redescubrieron la obra de Chaplin, de Keaton y de Mack Sennett, encontraron allí elementos anárquicos y de lucha liberadora contra lo establecido que les produjo instantánea simpatía, generando todo un culto alrededor de sus nombres. Las películas de Lloyd no estaban disponibles para analizarlas de primera mano y su imagen optimista, demasiado acomodada al medio social en que vivía, les daba desconfianza; por eso menospreciaron su genialidad e ignoraron su obra. Sólo después de su muerte vinieron todos a caer en la cuenta de la terrible omisión, que se hace más grande si pensamos entre quiénes trabajó: Chaplin era un genio brillante, más allá de cualquier comparación, cuya obra cómica parecía a punto de lanzarse siempre hacia la tragedia; Keaton, desde la profundidad de su rostro impenetrable, era un espectador asombrado, un surrealista accidental; mientras que Harold Lloyd era sólo un hombre normal, no un superdotado pleno de inspiración que lograra hacer reír con sólo verlo. Su humor era entonces el del esfuerzo, el de la elaboración fatigosa de *gags* que a punta de ensayo y error lograron calar en el gusto de algunos espectadores exigentes que estaban acostumbrados a ver titanes del humor y que fueron seducidos lentamente por un hombre que —curiosamente— se parecía mucho a ellos, que reflejaba su estilo de vida, sus anhelos, sus frustraciones, sus ansias de triunfo social dentro del *American Way of Life*. Harold Lloyd reivindica en el cine al hombre del común —práctico, optimista e ingenioso— y su historia, dentro y fuera de las pantallas, es la de un triunfador. De un ser humano valiente que empezó de la nada y terminó en una cumbre disputada, pero donde tiene un sitio de honor que nadie va a quitarle jamás. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)