

**Daniel Torras i Segura**  
*Escola Universitària de Mataró-UPC*  
*Barcelona (España)*

danieltorras@yahoo.com

13 de enero de 2012

6 de febrero de 2012

De la 105 a la 117

# El 'efecto-silencio' en las películas de los Hermanos Marx. La sensación de silencio audiovisual como signo de cambio

The 'effect-silence' in the Marx Brothers movies  
 The visual sensation of silence as a sign of change

En una época de grandes cambios sociales, políticos y económicos, el cine se reinventa para seguir manteniendo un público constante. Los Hermanos Marx, ya en la era del film con música sincronizada, presentan una máscara de la sociedad coetánea y un humor absurdo y crítico con las convenciones tradicionales. El *efecto-silencio*, variación brusca del nivel de sonido entre 3 y 10 segundos de duración, es un elemento expresivo más al servicio de estos cómicos del vodevil reconvertidos. Sus silencios siempre expresivos muestran indirectamente el desencanto y el distanciamiento con la sociedad decimonónica y el cambio de rumbo de la humanidad.

**PALABRAS CLAVE:** Hermanos Marx, silencio, transición, comedia, análisis filmico

In a period of great social, political and economic changes, film reinvents itself to continue to maintain a constant public. The Marx Brothers, already in the era of film with synchronized music, have a mask based on their contemporary society and a critic and absurd humor referring to traditional conventions. The *effect-silence*, sudden change of sound level between 3 and 10 seconds long, is also an expressive element in the service of these vaudeville comedians turned film stars. Indirectly, their silences, which are always expressive ones, show disappointment and alienation with the nineteenth-century society and the changing course of humanity.

**KEY WORDS:** Marx brothers, silence, transition, comedy, film analysis

## 1. Introducción

Este estudio semiótico e histórico pretende mostrar el significado de los silencios de los hermanos Marx en el cambio de modelo sociocultural y económico: el inicio del camino hacia una sociedad de consumo y de masas.

El hecho de analizar el silencio en las producciones de los hermanos Marx, concretamente en aquellas situadas entre la aparición del cine sonoro en banda sincronizada y al principio de la Segunda Guerra Mundial, puede parecer en cierta forma incoherente.

Ciertamente, las comedias *marxianas* se caracterizan precisamente por el uso y abuso de una particular verbosidad exagerada y, en el otro extremo, por una mímica del absurdo, muy cerca de un *slapstick* evolucionado. Encontramos entonces exceso de lenguaje y un silencio discreto como acompañante del dominio absoluto del gesto y el chiste abstracto verbal. Pero el silencio es contraste.

Éste, el silencio, nos interesa especialmente por varias razones: por el poco estudio académico que se le ha dedicado hasta ahora; por su peculiaridad acústica, perceptiva y, al mismo tiempo, narrativa; y por su universalidad.

## 2. Metodología

Este estudio se ha realizado combinando una investigación histórica con un análisis de contenido y una valoración semiótica del mismo. En primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica para detectar y seleccionar las causas y consecuencias más destacadas del cambio y crisis en la década de los años 30, época en que se sitúan las producciones analizadas.

Seguidamente, se ha efectuado, con referencias documentales, una descripción y clasificación del origen, trayectoria artística, máscara y estilo cinematográfico de los Hermanos Marx. La presentación de este cuarteto fraternal se ha realizado con constantes referencias al entorno sociopolítico.

Finalmente, previa definición del concepto de *efecto-silencio*, se ha realizado un análisis de contenido donde, primero, se localiza la forma de silencio y su uso narrativo en los fragmentos o escenas más significativas de diversas películas de este conjunto artístico; y, en segundo lugar, se aplica un análisis semiótico que valora el significado social del silencio. A partir de aquí, se establece y se argumenta su vinculación con el período de cambios políticos, culturales y sociales en el que se adscriben estas producciones. El artículo presente sigue coherentemente éste orden y estructura.

## 3. Época de transiciones

¿En qué época emergen las propuestas cinematográficas de los Hermanos Marx? En el período que va desde la aparición oficial del cine con banda sonora sincronizada<sup>1</sup> hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial, un período en el cual la humanidad está inmersa en una espiral de cambios de todo tipo: tecnológicos, económicos, políticos, socio-culturales, etcétera<sup>2</sup>. Estos cambios, sobre todo los socioculturales, se verán reflejados indirectamente en las producciones cómicas de los Hermanos Marx.

Según Eric Hobsbawm, la Primera Guerra Mundial representa el final del siglo XIX y la entrada definitiva del siglo XX corto, como él lo llama. Es una transición difícil. Acabar con el siglo diecinueve implicaba acabar con el capitalismo puro y salvaje, admitir el fracaso del estado liberal y de la economía de libre mercado y abrirse a una democratización tanto de la esfera política como cultural (Hobsbawm, 1995: 15-16). En el ámbito tecnológico, aparecen la radio y el cine sonoro sincronizado y empieza con fuerza la era de las comunicaciones de masas audiovisuales, relegando poco a poco el papel dominante de la prensa (que también tendrá que adaptarse y hacerse más visual). Estos avances técnicos son el campo de expansión y apoyo del gran capitalismo.

El elemento que provoca la interrogación abierta y la caída del *establishment* vigente será, precisamente, una fallida económica: el viernes negro del Crack del 29. Este efecto

de la especulación, la salida a la luz de la falta de contravalor en oro correspondiente a las emisiones monetarias de “la máquina de hacer billetes” alemana, provocan las caídas de las bolsas, primero en *Wall Street* y después, consecuentemente, en todo el mundo. El paro crece y la moneda se devalúa, arruinando muchas familias. La música nos suena.

Esta fallida del capitalismo más agresivo, no del todo inesperada<sup>3</sup>, hace replantear el mismo sistema. La sociedad occidental, en un ambiente prebélico, ve como se ponen en duda sus dogmas principales que han marcado la tan alabada revolución industrial: el modelo de estado, el modelo económico, el modelo de clases sociales y el modelo cultural, con la aparición de la cultura de masas más estandarizada y reproducible (Caparrós, 2004: 279). El viernes negro sólo es el detonante pero marca un punto de inflexión que ya no tiene vuelta atrás y que obliga a dudar y debatir todo lo existente hasta el momento.

Pero mientras que para la Europa más liberal y occidental la solución de la crisis era lenta pero en cierta manera positiva, ya que humanizaba el capitalismo agresivo del siglo diecinueve, en Alemania la alternativa al modelo liberal iba por otros caminos. El fascismo alemán, también penetrará por la vía democrática en el sistema para después auto aniquilarlo desde dentro. Las crisis –entre 1918 y 1923, y desde 1931– alimentarán el miedo al declive del país y facilitarán el apoyo de las masas a las opciones políticas más extremas, como el nazismo en 1933 (Berstein, 2003: 89 y 91).

Es por esta razón que estudiar el cine de este periodo de catástrofes es analizar la semilla del siglo XX. Y estudiar la comedia, de un momento tan bajo para la humanidad, puede que tenga algo que ver con intuir la capacidad moral y de autocrítica del hombre.

## 4. La época dorada de Hollywood

Casi paradójicamente mientras en las otras esferas sociales el calificativo era catastrófico o angustioso por la incidencia de la crisis, el cine en cambio, se encaminaba hacia una época de gran expansión, artística y empresarial, consolidando las grandes compañías cinematográficas, los géneros como estrategia de producto y la incorporación de nuevas y geniales ideas provenientes de los autores inmigrantes de otras zonas en conflicto<sup>4</sup>. En época de crisis, la comunicación como entretenimiento y evasión, sube y se extiende, gracias también al bajo precio de las entradas (Hobsbawm, 1995: 109).

Dentro de una auténtica batalla empresarial para el control de la industria cinematográfica aparecen estrategias para atraer y fidelizar al público. *Hollywood* estaba ya dominado por *Wall Street*, como expresa metafóricamente Gubern (Gubern, 1982: 244). A la vez, se puede hablar ya de dominio mundial del cine americano, con predominio en todos los cines del mundo<sup>5</sup>.

El motor sincronizado que permitió la sincronización sonora, puede que como estrategia para incrementar los espectadores ante la inminente crisis<sup>6</sup>, también impulsó nuevamente una lucha financiera y empresarial con apariciones de nuevas tecnologías y aparatos, como el sistema *Vitaphone* de *Wester Electric* o la *Photophone* de *Radio Corporation of America*, feudo de Rockefeller (Gubern, 1982: 276-277). Hoy en día, el reclamo del las tres dimensiones o cine en 3D cumple una función similar, salvando la distancia.

El sonoro, momentáneamente suponía un paso atrás en la estética y la narrativa cinematográfica. Debido a los pesados y complejos aparatos de grabación sonora, con una técnica rudimentaria para su sincronización con la imagen, los rodajes perdieron agilidad y la cámara movimiento, viéndose relegada a un papel más cercano a sus inicios, es decir, a la filmación de un set teatral desde la perspectiva del público<sup>7</sup>. Este punto es importante para comprender la estética de les producciones ‘marxianas’, las cuales respetaban

rigurosamente la tendencia del momento.

La influencia del teatro de *varietés* y las revistas musicales de *Broadway* en el cine fueron, paradójicamente, las que liberaron nuevamente la movilidad de la cámara con la exigencia de seguir y captar con precisión los movimientos coreográficos complejos. Las comedias musicales, por lo tanto, emergen con fuerza, siendo al mismo tiempo un reflejo del mundo teatral más habitual y, a la vez, una novedad de primer orden, explorando la nueva tecnología del film (Gubern, 1982: 280 y 304). Si alguna cosa se puede atribuir a los Hermanos Marx es comedia y musicalidad, también, entendida como números musicales.

## 5. La irrupción de los hermanos Marx en el cine

Los hermanos Marx, icono del cine alocado, surrealista y popular, son un claro ejemplo de la continuidad del teatro popular dentro del cine. Por la evolución del famoso cuarteto fraternal, su trayectoria y obra es también un buen reflejo de la situación social del momento y del sueño americano, ya que siendo hijos de inmigrantes conquistaron, especialmente Groucho, todos los medios de expresión, desde el vodevil hasta la televisión (Marx, 1991: 17).

Los cuatro hermanos, en un principio seis<sup>8</sup>, impulsaron sus carreras artísticas de formas separadas, a destiempo, y en ámbitos diferentes hasta formar su propio grupo. El grupo, el cual se llamó *The Four Nightingales* (Los cuatro ruiseñores), se dedicaba a hacer juegos harmónicos. La formación era un desastre musicalmente y no conseguía volver a los teatros donde ya había actuado y se tenía que desplazar cada vez más lejos (Marx, 1991: 28-29).

Es una constante de los hermanos Marx que su estilo, máscara y hasta sus nombres se han ido formando por la inercia o la influencia del contexto en que se movían. Su producto no es una idea preestablecida – lo que no quiere decir que no fuera trabajada y pensada artísticamente– sino que la mayoría de sus rasgos distintivos surgen circunstancialmente de sus actuaciones. Como un ejemplo excelente de esta centrifugosidad conformadora de la rutina de los Marx está la aparición de su nombre artístico definitivo: como ya no podían actuar más bajo el nombre de *The Four Nightingales* –porque eran pésimos cantantes y los administradores de los teatros ya estaban alertados– decidieron adoptar el nombre de *The Marx Brothers & Co.* que mantendrían hasta el final de sus carreras artísticas en conjunto (Marx, 1991: 29).

El nuevo nombre despistó a algunos programadores y los hermanos Marx pudieron proseguir su gira por unos cuantos teatros más, hasta Nacogdoches (Texas). Allí, a media actuación, el público, todo rancheros, salió corriendo de la sala, parece ser que por algún incidente con una vaca. Los hermanos Marx, aunque acostumbrados a las críticas y los silbidos, se ofendieron de verdad delante de una crítica de esta magnitud y decidieron boicotear la actuación: cuando volvieran los rancheros, actuarían recitando versos satíricos y burlescos e insultos sobre los habitantes texanos. Inesperadamente, el espectáculo fue un éxito rotundo e inmediatamente recibieron ofertas de otros administradores de teatros con un sueldo más elevado. Después de esta anécdota, los hermanos Marx decidieron que les era más provechoso dedicarse a la comedia (Marx, 1991: 30).

Durante muchos años, los hermanos Marx se dedicaron al *vodevil*<sup>9</sup> o teatro popular con obras de cosecha propia como *Fun in Hi Skule*, *The Cincirella Girl*, *Home Again*, *Animal Crackers* y otras.

En estas giras de teatro ligero por todo el país fue donde se fueron conformando los personajes definitivos: Groucho abandonará el bigote postizo por uno pintado, al llegar un día justo de tiempo a la actuación (Marx, 1991: 32-35); Harpo empezará a aprender el

arpa, delante del éxito del piano de Chico y las ganas que tenía de tocar un instrumento; también, Harpo incorporará la peluca pelirroja y el juego de bocinas a su atrezzo particular; y todos recibirán sus apodos de parte del monologuista Art Fisher con quien coincidieron y quien tenía el entretenimiento de poner motes a las personas<sup>10</sup>.

El primer gran éxito del grupo cómico fue la obra *I'll Say She Is*, estrenada en el Casino Theater en la ciudad de Nueva York el 19 de mayo de 1924. Esta presentación, ya enriquecida y madura por la larga gira que la precedía, conquistó la crítica del momento, hecho que lanzó las carreras de los hermanos Marx (Marx 1991: 48-49).

Después de un gran bagaje teatral para aplicar con éxito todas las fórmulas y trucos que habían recogido, ensayado y representado anteriormente, debutan en el cine. Por esta razón, sus obras y películas están llenas de referencias las unas a las otras, creando un lazo estilístico y humorístico. Había otro motivo para esperar hasta 1929 para entrar en el medio cinematográfico: Su humor, en un alto porcentaje, se basa en las incongruencias orales imprevisibles y fuera de contexto del líder del grupo<sup>11</sup>. Se necesitaba el sonoro.

La Paramount Pictures buscaba películas más o menos seguras de taquilla para lanzar títulos con sonido sincronizado, la novedad del momento. Aprovechando la popularidad de los hermanos Marx les propuso trasladar su último éxito, *Cocoanuts*, a la gran pantalla (Los cuatro cocos, 1929). Y fue precisamente eso: con una narrativa cinematográfica simple y básica, la producción fue una filmación de la obra teatral, casi sin adaptación de guión (Eyles, 1994: 31). Esta sería la primera incursión seria de los Marx en el medio del cine. Podemos decir que entraron a hacer comunicación de crisis, es decir, comunicación con un resultado económico y emocional seguro, gracias a su popularidad.

La estructura primitiva de sus primeras películas, además de las dificultades del incipiente sistema de sonido, refleja una transición directa del teatro a la pantalla, con pocos cambios de guión, planos largos, poco movimiento de cámara y ninguna evolución en sus personajes que se mantendrán así hasta el final de sus carreras. Sus primeros films son también un ejemplo de la época de cambios, en este caso, tecnológicos, narrativos y económicos.

En conjunto, los hermanos Marx representaban una caricatura de la realidad social del momento. Según Groucho, tenían “la teoría de que no nos teníamos que reprimir” y fomentaban la teoría del relax cómico, o de disfrutar las oportunidades de reír que ofrece la vida cotidiana, sin complejos (Eyles, 1994: 9). Como dice Allen Eyles, “conseguimos comunicar mejor que nadie esta sensación de liberación e inconformismo”, precisamente en un periodo de grandes tensiones (Eyles, 1994: 9). De hecho, Nelson explica que una de las teorías que explican la risa es la de obtener un descanso físico (Nelson, 1990: 7), como una liberación moral (y puede que física) de una situación angustiosa. Como matiza más esmeradamente Eyles, el sentido del humor de los hermanos Marx “conectaba con el violento estado de ánimo del público norteamericano durante la Gran Depresión y, con la ayuda de Irving G. Thalberg, encontraron, durante algún tiempo, la forma de hacer-lo más aceptable cuando la situación social empezó a cambiar” (Eyles, 1994: 7). Esta teoría reafirma la calidad de comunicación de crisis (o para una sociedad en crisis) del cuarteto cómico americano.

La comedia de los Marx es plenamente comedia, pensada desde el principio para hacer reír. A menudo estaban estructurados antes los gags que el argumento o guión de la obra, lo que hace que varias representaciones fueran una compilación de *sketchs* ya experimentados o que las primeras películas fueran filmaciones de sus *vodviles* más rodados. Esto no impide que, sutilmente, sus trabajos escondan una crítica social a través de la ridiculización y relativización de valores y actitudes. No es casualidad que *Sopa de Ganso* aparezca en un periodo en el que ya se conocía la estabilidad y prepotencia del

fascismo italiano y en el que Hitler ya controlaba las intenciones de las masas alemanas; la ascensión del fascismo en Europa era un hecho conocido y la película critica la facilidad belicosa de los países y la ridícula autoridad de sus políticos y gobiernos<sup>12</sup>. En estas críticas, el silencio juega un papel destacado, como veremos.

## 6. El 'efecto-silencio' de los Hermanos Marx

Para empezar, hay que remarcar que el silencio absoluto tan solo existe conceptualmente pero no en la realidad. Por lo tanto no parece coherente asociar el concepto silencio a la ausencia total de sonido. Más bien nos estamos refiriendo entonces a una sensación de relajación auditiva producida por un contraste de volúmenes o por una persistencia de intensidades mínimas e irregulares. El *efecto-silencio* sería así una sensación de ausencia de sonido, remarcando la palabra sensación (Rodríguez, 1998: 150).

Esta sensación en el *efecto-silencio* se produce por una caída mínima de alrededor de 30 decibelios y, al mismo tiempo, se necesita una duración de por lo menos 3 segundos, tanto en la parte de la señal fuerte como en la parte de la señal de fondo restante. La duración del *efecto-silencio* debe de estar comprendida entre los 3 y los 10 segundos ya que son necesarios al menos 3 segundos para percibir esta sensación de calma-reposo y, por otro lado, más de 10 segundos provoca ya una sensación de angustia metalingüística con la idea de que se ha producido un error técnico y que el silencio es involuntario (Rodríguez, 1998: 150-153).

### 6.1. Los usos del efecto-silencio

Después de esta introducción genérica, analizamos algunas producciones significativas, como *El conflicto de los Marx*, *Sopa de ganso*, y *Una noche en la Ópera*. De ellas seleccionamos y comentamos aquellas escenas donde el silencio es más relevante y aporta un sentido original, el cual, tal y como argumentaremos, tiene una estrecha relación con la situación social de cambio y transición.

Las películas de los hermanos Marx tienen en general un ritmo acústico bastante constante y acelerado. La mayoría de los efectos-silencio que encontramos provienen de la interrupción o finalización de un diálogo, siendo mucho más efectivo cuando realmente es una interrupción, es decir, que el texto oral queda cortado o colgado. Aún así, los efectos-silencio con más fuerza y más significativos son los que provienen del quebrantamiento de una música.

Uno de los momentos más interesantes es el inicio de *Sopa de Ganso*. La película es una crítica a la guerra y a la facilidad con que las naciones se prestan a estos desastres de la humanidad. *Freedonia* sitúa a Rufus T. Firefly (Groucho) como presidente y éste, no se sabe bien por qué motivo, fuerza la guerra con el país fronterizo, *Sylvania*, insultando al embajador Trentino (Louis Calhern). La situación tiene una conexión directa con la evolución de la política europea del momento, donde Mussolini y Hitler ya habían reunido y consolidado un gran poder político. No por casualidad, *Freedonia* se presenta en un plano general de situación con la estética de un pueblecillo rural de las montañas de centro Europa y *Sylvania*, también mediante un plano de situación, como un pueblo mediterráneo. Estos dos iconos hacen referencia claramente a Alemania e Italia<sup>13</sup>.

*Sopa de Ganso* muestra un protocolo rígido, lleno de un patriotismo exagerado con himnos constantes en las presentaciones en sociedad, uniformes militares, banderas.

Todo conduce al recuerdo del autoritarismo, mezclado con una cierta visión residual del liberalismo más puro del siglo XIX. Precisamente, en uno de estos protocolos musicales el *efecto-silencio* tiene una importante intervención. Esto sucede cuando Gloria Teasdale (Margaret Dumont), patrocinadora del nuevo gobierno de *Freedonia* pregunta al secretario del nuevo presidente Firefly, Bob Roland (Zeppo Marx), cuándo vendrá el excelentísimo presidente. Mediante un número musical típico del *vodevil* y las revistas de Broadway, el secretario Roland responde que el presidente siempre es puntual y siempre aparece justo a las diez horas. Esta afirmación melódica se convierte en un himno patriótico, con acordes pesados y cadencias brillantes, donde se exaltan las virtudes inigualables del país y la importancia de la fidelidad y el servicio a la nación.

Concretamente una estrofa dice:

*Damas leales  
y hombres patrióticos  
entonaremos el himno de la nación  
cuando el reloj dé las diez.  
(...)  
Viva, viva Freedonia.  
Viva, viva Freedonia,  
el país de la libertad  
y de los valientes.*

Esta melodía crea una cadencia musical conclusiva que condiciona la atención del espectador al resultado posterior al himno; nos hace preguntarnos, ¿Quién vendrá? ¿Qué pasará? La coreografía, también conduce la atención a un suspense magnificado, pues se trata de una cuestión de patriotismo y nobleza. Los soldados desfilan, se sitúan en dos columnas y lucen sus espadas creando con ellas un pasillo de honor. Las doncellas bailarinas dan el toque divino y místico (y ridículo, al mismo tiempo) cuando pasan esparciendo florecillas, signo de pureza y alta consideración y estatus para quien las pueda pisar (supuestamente, el presidente Rufus T. Firefly). En definitiva, toda la escenificación y el ambiente musical han creado la imagen de una gran responsabilidad y de un gran compromiso nacional, con un mensaje de nobleza, muy vinculado al espíritu liberal y, incluso, del estado absolutista. Es directamente una frivolidad de los grandes actos de exaltación de los líderes fascistas de Europa.

Pero cuando todo el mundo espera al presidente, se produce el silencio. Un *efecto-silencio* claro, que dura casi diez segundos antes de que la música vuelva a arrancar, entra en acción creando una angustia y una incógnita por la ausencia del personaje esperado. La música conduce a una conclusión pero esta queda suspendida porque nadie aparece, o mejor dicho, la conclusión es el silencio. Este *efecto-silencio*, ataca directamente la formalidad y la credibilidad del régimen decimonónico. Toda esta representación uniformada y toda la majestuosidad que habíamos admirado (la aprobáramos ideológicamente o no) queda ahora ridiculizada y menospreciada ya que el silencio desacredita su sinceridad, y la cuestiona<sup>14</sup>. El significado de patriotismo y lealtad ya han cambiado.

Este significativo *efecto-silencio* es también la presentación de Groucho quien no había aparecido previamente en pantalla. Después de este primer incómodo silencio, los trompetas que anuncian las entradas se miran extrañados y deciden tocar de nuevo. Empieza de nuevo la música y el himno, pero ahora el plano cambia y se presenta la verdadera naturaleza del nuevo líder de la nación, Firefly, quien está durmiendo con un pijama anticuado y sintiendo el himno de fondo. Baja entonces corriendo por una barra de bomberos y

aparece detrás de la escena –en primer plano de la imagen- donde todo el mundo mira en dirección contraria hacia el fondo de la escena esperándolo. Groucho se sitúa al lado de un soldado que tiene la espada levantada, haciendo el túnel, y le pregunta: “¿Esperamos a alguien?”; el soldado le responde secamente que sí. Entonces él se sitúa en paralelo al soldado levantando su puro. La música acaba y se produce un nuevo *efecto-silencio* no tan fuerte ya que es más previsible. Al mismo tiempo es más corto porque Gloria Teasdale va a buscar al presidente.

La entrada en escena de Groucho en *Sopa de Ganso* con un silencio significativo tiene ya un precedente muy parecido en *El conflicto de los hermanos Marx*. Cuando la señora Rittenhouse espera a su invitado el capitán Spaulding, se siente llegar el coche del invitado y todo el mundo empieza a cantar la bienvenida que deriva también en un himno de acordes y solemnidad muy parecida a la descrita anteriormente. A diferencia de *Sopa de Ganso*, en esta película cronológicamente anterior, no se produce un *efecto-silencio* sino un encadenamiento de melodías. Cuando todo el mundo espera la entrada de Groucho, quien tampoco había sido presentado aún, y los acordes indican una cadencia solemne de presentación y final, unas trompetas anuncian la entrada y seguidamente una música étnica africana indica el exotismo del viaje que ahora finaliza el capitán Spaulding, quien viene de África. Éste entra en una litera porteadas por cuatro indígenas africanos. Visual y musicalmente se presenta un choque de civilizaciones, o una sociedad considerada “primitiva” por el modelo liberal, dominante en la estética del film. A pesar de los paralelismos con *Sopa de Ganso*<sup>15</sup>, el silencio tan solo aparece en esta última.

Igualmente, otro silencio significativo antiautoritario es el que se produce hacia el final de *Sopa de Ganso*. Cuando se celebra un juicio para juzgar a Chicolini, una vez se ha descubierto que era un espía<sup>16</sup>, en la sesión judicial se interpreta el ya conocido himno pomposo de *Freedonia*, en una versión más breve. Al finalizar, con un *efecto-silencio*, aparece Firefly con una cartera. Todavía se mantiene la seriedad de la escena hasta que, aún en silencio, Groucho saca de la cartera un botellín de leche y un vaso y pregunta a un oficial: “Teniente, ¿porqué no has puesto en mi cartera los documentos que te había dado?”. El teniente, abrumado por la acusación contesta tímidamente “no pensé que fueran importantes, señorita”. Y Groucho replica contundentemente: “No pensaste que fueran importantes, ¿¡eh!?! ¡Tenía el postre envuelto en ellos!”. Así, el silencio da un toque de falsa solemnidad a la entrada de Firefly al juzgado<sup>17</sup>, casi en una función contraria que al principio de la película. La justicia evidentemente, queda en entredicho.

Existen también unos silencios que no se pueden considerar *efecto-silencio* –porque no reúnen todas las condiciones técnicas expuestas– pero que pueden ser significativos. Por ejemplo, *El Conflicto de los hermanos Marx* juega abundantemente con el conflicto de entender una cosa por otra. Se basa en que llega a casa de la señora Rittenhouse un cuadro de gran valor. Unas amigas le quieren gastar una broma cambiando el original por una copia. Al mismo tiempo, la hija de la anfitriona quiere promocionar a su novio que es pintor y decide también sustituir el original del cuadro de gran valor por una copia que él había hecho en la academia. Chico y Harpo serán los encargados de hacer los cambios y como no todo el mundo está al corriente de que hay dos cambios habrá una confusión y un conflicto. A media película, Harpo ha sentido que el pintor frustrado John Parker (Hal Thompson) guarda en su habitación una copia del cuadro desaparecido en casa de la señora Rittenhouse. Disimuladamente, Harpo se escapa y desaparece de escena. Parker va a su habitación a buscar el cuadro y cuando sube las escaleras se cruza con Harpo que en ese preciso momento las baja, tapado con una gabardina, y enviando una mirada sospechosa en silencio. Este silencio revela la actitud de Harpo quien ha tomado una decisión y todo el mundo puede imaginar cuál es aunque no se revele hasta más adelante.

Harpo le ha cogido el cuadro a Parker.

El silencio también escenifica un cambio de actitud cuando la hija de la señora Rittenhouse, Arabella (Lillian Roth), está intentando convencer a su prometido de que cambie el cuadro original por su copia. El no está convencido pero ella le explica que al ser una buena copia y como nadie notará la diferencia, eso le podría promocionar como artista. “Pero, ¿y si no les gusta mi pintura?”, dice el como excusa. Ella le replica: “¿No vale la pena correr ese riesgo?”. Se hace un silencio, que podríamos cualificar de *efecto-silencio* pero con no mucha fuerza ya que proviene de un diálogo, y la cámara se mueve enfocando el cuadro desde una perspectiva de contrapicado. Este silencio es claramente la reflexión del pintor que mira su futuro, la pintura, el ser o no un artista. El citado silencio, en un plano más metafórico, representa la reproducibilidad de las obras de arte, cada vez más asequible y posible, ya que en el plano del cuadro ya podemos imaginar una copia.

En otra escena, Parker y Arabella están discutiendo preocupadamente porque el cuadro ha desaparecido pero, en contra de lo que esperaban, no es su copia la que había sino otra. Arabella dice: “¿No es emocionante? El ladrón estaba en la misma habitación que nosotros, igual que Chandler” [el mecenas que trajo el cuadro]. Y añade con una dulce voz: “¿No es romántico...?”. Aquí se produce un silencio que también quiere interrogar los pensamientos de la pareja. Ambos aparecen en un plano corto, juntando las cabezas y con una mirada frontal hacia el espectador. El silencio propicia que el público se interroge por el supuesto romanticismo, por el uso del término romántico o bien por cuáles son las intenciones de la pareja. Inmediatamente, el silencio se rompe con una canción iniciada por Arabella y continuada en dúo en la cual expresan su amor mutuo. El silencio, además de catalizador de una frivolidad del espíritu decimonónico romántico también ha servido de leve transición, del diálogo al número musical.

En la película *Una noche en la ópera* hay un uso del *efecto-silencio* que indica claramente la distinción entre clase alta y clase baja. El film narra la travesía que emprende como polizone un tenor italiano, Ricardo Baroni (Allan Jones) desde Italia hasta Nueva York, para poder seguir la trayectoria profesional de su querida Rosa Castaldi (Kitty Carlisle) y, de paso, intentar proyectar su propia carrera. Rosa está patrocinada por el desagradable y orgulloso tenor Rodolfo Lassparri (Walter Woolf King) quien boicotea cualquier oportunidad para Ricardo. Así, el contexto es la lucha de unas clases populares y humildes para obtener los privilegios y status de la clase alta. Este ambiente se refleja en las tipologías de las músicas utilizadas (populares y ópera) y las situaciones de cada grupo en el trasatlántico.

Con esta premisa, se nos muestra el embarco de los artistas. Hay una música que rápida y bruscamente se interrumpe y se crea un *efecto-silencio* ciertamente curioso. Los viajeros suben por la escalera a la nave mientras hay unos segundos de silencio. ¿Qué quiere decir esta interrupción musical? No queda clara la intención del realizador, en este caso Sam Wood, pero se crea la sensación de confusión: dejar el país de origen y emigrar, empezando una vida nueva, puede crear esta desorientación y un poco de nostalgia. El silencio provocado por el corte musical, por lo menos, hace valorar el momento en el cual se sube al barco desde una perspectiva diferente.

Posteriormente, aparece una escena donde en un salón lujoso la clase acomodada esta cenando. Hay servicio y todo tipo de detalles de lujo con una música diegética orquestal de fondo, a modo de ambientación, pero lo suficientemente intensa como para indicar la festividad del momento. Al cambiar la escena, por corte y bruscamente, la música también se interrumpe, no queda de fondo, produciéndose un *efecto-silencio* completado por el cambio de imagen (siendo, entonces más realista pero puede que menos potente significativamente). La nueva escena nos enseña una cabina vacía y sencilla con Baroni,

Fiorello (Chico) y Tomasso (Harpo) dando vueltas porque tienen hambre. El silencio nos ha introducido el contraste de las dos clases sociales que conviven en el mismo barco, mostrándonos más fríamente la austeridad y la miseria de la clase más popular, que no tiene ni música de fondo. El silencio dramatiza e ilustra el espacio vacío.

Una escena posterior también aporta un silencio significativo, aunque no en forma sonora de *efecto-silencio*. Se trata de la recepción multitudinaria que ofrece el alcalde de Nueva York a los tres pilotos barbudos, falsos ya que en realidad son Baroni, Fiorello y Tomasso. Esta es una escena directamente inspirada en un suceso histórico del momento, ejerciendo su parodia sobre la recepción mediática que ofreció la ciudad de Chicago al general Italo Balbo y su equipo de aviadores en julio de 1933, dos años antes (Eyles, 1994: 144). Este oscuro acontecimiento fue recogido por la prensa con una fotografía de Balbo con una larga barba y bebiendo un vaso de agua. Así, en la película de los hermanos Marx se recoge y se interpreta la historia a través del silencio. Cuando el alcalde de Nueva York otorga la palabra a Harpo, el público ya sabe que alguna cosa tiene que pasar y puede ser que espere un sonido de bocina como respuesta. Harpo actúa como si no supiera qué hacer y, para ganar tiempo, bebe agua. Entre vaso y vaso, el alcalde le anima a hablar con breves palabras pero siempre se produce un silencio incómodo. Es una incomodidad que muchos norteamericanos debieron sentir al ver que una ciudad de su país invitaba a unos fascistas. Es también, la significación metafórica de que el fascismo no tiene nada que decir o, en cualquier caso, no lo puede hacer de forma pacífica y democrática. Harpo provoca este silencio significativo bebiendo y bebiendo, uno detrás de otro unos vasos de agua hasta que el mismo líquido desengancha su barba postiza y lo delata.

Otro choque de status sociales se produce cuando el representante de la Nueva Compañía de Ópera de Nueva York, Herman Gottlieb (Siegfried Rumann) entra en su despacho tateando una canción. Al abrir la puerta, ante su sorpresa, se encuentra a Chico, Harpo, Groucho y al personaje Baroni estirados en su mobiliario y bebiendo sus licores. El silencio nos delata la inaccesibilidad de las clases populares a estos lujos. La ley seca estaba aún cercana pero lo que más influye en la interpretación son los efectos en las rentas personales de la Gran Depresión, todavía vigentes en el estreno de la película. La melodía tateada de Gottlieb muestra que él es ajeno a cualquier preocupación, se encuentra en otro status. El silencio nos enseña la incorrección de que las clases populares adquieran ciertos lujos.

## 7. Conclusiones

La aparición del *efecto-silencio* en las producciones de los hermanos Marx siempre comporta un elemento significativo que atorga un matiz a la escena audiovisual. En general, este contraste acústico se traslada, también en forma de contraste, a otras esferas audiovisuales o socioculturales. Así, el *efecto-silencio* indica cambio porque su naturaleza es el contraste: ya sea cambio físico de localización, cambio social (status), cambio político (la ridiculización de un régimen), cambio metalingüístico (un simple cambio por corte), etc.

También se ha podido comprobar que, a menudo, el *efecto-silencio* es un recurso de lucha contra la autoridad, las convenciones o el protocolo. Dentro del estilo rompedor y *anticonvencionalista* de los hermanos Marx, el *efecto-silencio* ridiculiza con frecuencia las costumbres más arraigadas y discute los protocolos más aceptados. Sería el caso de los ejemplos citados de la obra *Sopa de Ganso*, pero también de otros no revisados en este trabajo en películas como *Plumas de Caballo* y *Una tarde en el circo*. La sensación de silencio llega con una reacción inesperada o con una actitud no prevista y atrevida, sien-

do este código silencioso la licencia necesaria o la transición que nos permite interpretar estas tergiversaciones de comportamientos sociales.

Hemos ilustrado cómo, a veces, no decir nada implica decir mucho. Sería el caso de Groucho ante las argumentaciones de Chico sobre el cuadro robado (*El conflicto de los hermanos Marx*) o el discurso no pronunciado de Harpo vestido de héroe de la aviación (*Una noche en la ópera*).

Finalmente, el silencio también ha sido utilizado como un elemento para destacar detalles, subrayar algunos *gags* y, más habitualmente, para indicar transiciones audiovisuales. Pero, en las producciones que hemos analizado, hemos argumentado cómo el silencio nos ha recalcado y recordado los conflictos de la época histórica donde se presentaron estos films. La década de los treinta, un cambio de modelo social, se expresa también desde el silencio en las películas de los hermanos Marx. 

## Notas al pie

---

<sup>1</sup> Ya que la tecnología existía desde hacía tiempo. Además, el cine siempre ha sido sonoro (Radigales, 2002: 133), la verdadera innovación fue la sincronización –y, por lo tanto, homogenización– en una banda de la película del sonido y la imagen.

<sup>2</sup> “Siguió [después de la Primera Guerra Mundial] un período de 25 o 30 años de extraordinario crecimiento económico y transformación social, que probablemente transformó la sociedad humana más profundamente que cualquier otro período de durada similar” (Hobsbawm, 1995: 15).

<sup>3</sup> En 1927 ya hubo un *crack* a la bolsa alemana, conocido como el jueves negro. Suponemos, pues, que la fecha de aparición de la sincronización sonora es una casualidad, pero, conociendo que la tecnología ya era viable unos años antes, también se podría especular que la presentación de este avance para el cine podía responder a una estimulación del mercado, previendo algún efecto de este *crack* bursátil alemán. Imaginaciones a parte, Hobsbawm recoge las teorizaciones del economista soviético N.D. Kondratiev –posteriormente, una de las primeras víctimas del Estalinismo– formuladas a principio de los años 20, mucho antes de los síntomas del crack. En época de bonanza, no obstante, Kondratiev ya preveía y anunciaba proféticamente una fase descendiente de la economía mundial, basándose en su teoría de ondas largas y ciclos económicos de entre 50 y 60 años (Hobsbawm, 1995: 94).

<sup>4</sup> Ya después de la I Guerra Mundial y debido a la paralización de la producción europea durante la reconstrucción del continente, la industria cinematográfica americana se sitúa como la tercera del país, sólo después de la de automóviles y de la de las conservas. Las grandes compañías empezarán entonces a cotizar en bolsa y se inició una fuerte lucha por el control financiero de *Hollywood* (Gubern, 1982: 243).

<sup>5</sup> Según Gubern, Hauser afirma que el cine americano se había impuesto a los públicos de todo el mundo al descubrir que “la mente del pequeño burgués es el punto de entrada psicológico de las masas” (Gubern, 1982: 245-246).

<sup>6</sup> En primer lugar, la *Warner Bros* hizo una prueba parcial con la película “Don Juan” en 1926, sólo con música sincronizada; después con “Orgullo de raza” en 1927, y finalmente, con “El cantante de Jazz” (1927), entendida como la primera película sonora y que ya incorporaba los diálogos (Gubern, 1982: 275-276).

<sup>7</sup> “Acaparados por la ruidosa avalancha que hacía *tabula rasa* del complejo y rico lenguaje visual elaborado trabajosamente por el arte mudo, los artistas más responsables declararon de forma inequívoca su hostilidad hacia lo que ellos llamaban el *sonido en conserva*” (Gubern, 1982: 278).

<sup>8</sup> Un hermano murió durante la infancia y otro abandonó el mundo del espectáculo –sólo hizo una fugaz aparición– después de combatir en la I Guerra Mundial (Marx, 1991: 24 y 34)

<sup>9</sup> Pieza teatral de carácter ligero y con un argumento basado en malentendidos y confusiones que provocan la hilaridad del público

<sup>10</sup> Groucho: que quiere decir gruñón; Harpo: palabra proveniente del arpa; Chico: ya que tenía mucho éxito con las jovencillas, llamadas entonces *chicks*; Gummo: porque siempre llevaba zapatos de goma (Marx, 1991: 34).

<sup>11</sup> Como dice Nelson, “una de las fuentes más ricas de la comedia es el lenguaje” (Nelson, 1990: 123).

<sup>12</sup> *Sopa de Ganso* proviene de la expresión inglesa *duck soup*, que quiere decir alguna cosa *fácil de hacer, muy fácil de conseguir, sin mérito alguno*. Esto podría referirse a la guerra y a la confrontación.

<sup>13</sup> Este tipo de nombres de repúblicas y reinos abundaban mucho en las representaciones y películas de la época, signo de la influencia de la política mundial del momento en la ficción (Eyles, 1994: 130).

<sup>14</sup> Recordemos que la misma letra hacía énfasis en la puntualidad, “justo a las diez en punto”.

<sup>15</sup> Hay muchos aspectos comunes e *intertextos* entre ambas películas. A parte de esta suntuosa presentación, también son comunes en las dos producciones las danzas estrambóticas y atolondradas que hace Groucho en su aparición, el papel de Zeppo como secretario de Groucho, el *gag* de hacerle redactar una carta sin sentido, la broma de Harpo de hacerse sostener la pierna inesperadamente. Todo esto es debido a que los hermanos Marx conservaban y reciclaban muchos *gags* que eran fruto de su rodaje.

<sup>16</sup> Y también ministro de la Guerra nombrado de forma antidemocrática.

<sup>17</sup> Un presidente que también es el máximo jefe de la magistratura, actitud sospechosa de abso

# *El 'efecto-silencio' en las películas de los Hermanos Marx. La sensación de silencio audiovisual como signo de cambio*

Daniel Torras i Segura

## **Bibliografía / Bibliography**

---

- BERSTEIN, Serge. *Los regímenes políticos del siglo XX. Para una historia comparada del mundo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Ariel, 2003.
- CAPARRÓS, Josep Maria. *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- EYLES, Allen. *Todas las películas de los hermanos Marx*. Barcelona: Odin Ediciones, 1994.
- GUBERN, Romà. *Historia del cine. Vol. I*. Barcelona: Editorial Lumen, 1982.
- HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica, 1995.
- MARX, Arthur. *Mi vida con Groucho. Un mito visto por su hijo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- NELSON, T.G.A. *Comedy. An Introduction to Comedy in Literature, Drama and Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- RADIGALES, Jaume. *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípod, 2002 (Papers d'estudi, 7).
- RODRÍGUEZ, Àngel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998 (Papeles de Comunicación, 14).