

RECULL DE TEXTOS

EL PLACER DE LO REAL (Equívocos y derivas de la comedia cinematográfica) por Juan Miguel Company y Vicente Sánchez-Biosca en *Un estiu amb comèdia*. Catálogo editado por Filmoteca Valenciana y Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1985.

«Le rire est le saut du possible
dans l'impossible».

(Georges Bataille)

CHISTE/INCONSCIENTE/ SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN

No es frecuente que un chiste gráfico ocupe la primera plana de un periódico. Empero, esto ha ocurrido últimamente entre nosotros, a raíz de un atentado de ETA Militar en el País Vasco. En su momento, todos los medios de comunicación se hicieron eco del mismo: un comando de la organización terrorista había asesinado a un comisario de policía, en presencia de su hijo de corta edad, que había recorrido, despavorido, las calles del pueblo, anunciando el hecho entre sollozos. Días después, el periódico ABC publicaba, en portada, un chiste —vamos a denominarlo así— en el que un conocido humorista (Antonio Mingote) se manifestaba sobre el particular: al dibujo del niño gritando «¡Han matado a mi papá!», le respondía otro, al fondo, de dos vascos —identificados por grandes *txapelas*— que comentaban entre ellos: «¡Parece mentira, tan joven y ya soplón»!

La primera consideración que salta a la pluma es la del inconcebible mal gusto del chiste. La segunda remite a ubicarlo ideológicamente en un contexto fascista militante donde, indudablemente, puede tener cabida¹. Reflexiones en torno al medio periodístico en el que se insertaba y sobre el autor de la supuesta *gracia*, completarían un análisis sumario del hecho.

La *operación de sentido* efectuada por Mingote es simple y contundente. Se agradece, incluso, lo rotundo de su coloración ideológica en unos tiempos marcados por el exce-

¹ Freud decía que un chiste, para ser admitido como tal, debe ser sancionado por el receptor, por el lugar del otro que lo reubica en el código, tras haber sido sancionado por el inconsciente. Un ejemplo, similar al que comentamos, de chiste insoportable, nos fue suministrado por el cineasta José María Berzosa, tras una proyección —en el Festival de San Sebastián de 1980— de su magnífico reportaje *Chili-impressions* (1976) rodado para la televisión francesa. Berzosa se había introducido en el Palacio de la Moneda, entrevistando en su intimidad cotidiana al general Augusto Pinochet y su esposa. Cuando ésta era interrogada por el cineasta a propósito del juicio que le merecía su marido como político, respondió con la siguiente inefable muestra de ingenio: «Yo lo definiría como un presidente deportista..., por lo aficionado que es a meter gente en los estadios». El, digamos, chiste, era ideológicamente tan repulsivo, que Berzosa lo eliminó del montaje definitivo.

so de liberalismo y componenda. Mingote *transcribe* en su chiste (?) la expresión *verdadera* —sancionada por todos los medios informativos— del desconsolado niño y adjunta, en el mismo nivel de transcripción, de verosimilización, un monstruoso comentario atribuido a unos representantes simbólicos del pueblo vasco. Que el conjunto sólo cobre sentido —y aquiescencia— entre los miembros de un concreto sector de la población del Estado, no resta nada a su indudable eficacia ideológica-política: arrojar más leña al siempre latente fuego ultramontano.

Evidentemente, el chiste lleva en sí mismo la impronta, la marca enunciativa de su autor, reforzada en este caso, por el medio periodístico que lo publicita. Jean-Paul Simon² distingue, en el ámbito de la comedia cinematográfica, el film-chiste (*film-esprit*) del film cómico, caracterizando al primero justamente por las marcas de la presencia del productor en el producto, permitiendo a los espectadores identificarse al sujeto de la enunciación, evidenciado como tal gracias al objeto del *Witz*³.

«... El film-chiste como proceso triádico implica la intervención del sujeto de la enunciación que, marcándose, permite a los espectadores interpretar el papel de tercero. El film-cómico como proceso binario implica simplemente un observador (en la sala) y un observado (en el film). El film-chiste reintroduce al observador en el significante cinematográfico y remite al espectador a la posición del tercero»⁴.

El film como transgresión

Simon caracteriza el film-cómico como una perversión de los códigos narrativos elaborados por el film de fuerte diégesis. Dicha operación los vuelve inoperantes, desactivándolos y reconduciéndolos en un sentido contrario al previsto por las reglas del género. Esta sería, por ejemplo, la doble operación practicada en *Con faldas y a lo loco* («Some like it hot»). Billy Wilder, 1959) con respecto al film de gánsters y a la normativa (hetero) sexual de la comedia.

Un aspecto importante abordado por Simon es el de la caracterización metapsicológica del espectador ante el film cómico. En los mecanismos implicadores del público que caracterizan todo el sistema ficcional hollywoodiense, «... el placer (cómico/chiste) tiende..., al cortocircuito del yo, a su desaparición y no a su afirmación. Anulación del yo que corresponde, por parte del *Witz* a la anulación del significante, al levantamiento del principio de identidad y, por tanto, de las identificaciones del sujeto»⁵. En definitiva, como decía Pirandello, la risa se produce justamente por el *sentimiento del contrario*. El espectador se ríe de la miseria del otro, defendiéndose de su propia miseria mediante la risa. Ese yo que el film cómico diseña e incluye en su estructura será, forzosamente, un yo tensional para el cual la pantalla ya no es el habitual espejo narcisista, susceptible de darle una engañosa sensación de unidad.

² SIMON, Jean-Paul: *Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique*. Editions Albatros. París, 1979.

³ *Witz* es la palabra alemana empleada por Freud en su célebre ensayo traducido por López Ballesteros como *El chiste y su relación con lo inconsciente* (O.C., I págs. 1.029-1.167. Ed. Biblioteca Nueva, 3ª edición, Madrid, 1973).

⁴ SIMON, Jean-Paul: *Op. cit.*, pág. 71.

⁵ *Id.* pág. 67.

«Más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética «convierte en extraño» lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado (...). Arrancando al objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al clisé verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes, y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial. El acto de la deformación creadora restaura la agudeza de nuestra percepción, dando «densidad» al mundo que nos rodea»⁶.

Esta definición que Schklovski formulara en 1919 podría muy bien dar cuenta del dispositivo básico del llamado film-chiste: quebrar la automatización de la percepción mediante la irrupción de lo inesperado, presentar al objeto extrañado (en su doble acepción) respecto a su contexto lógico y cotidiano, son sin duda formas de «ostranenie» (extrañamiento) que se hallan sin dificultad en el «gag» cinematográfico. El engarce efectuado entre la poética de los primeros formalismos rusos y el recurso del «gag» viene refrendado por el enorme interés que en muchas vanguardias despertó lo cómico. De la sorpresa característica de las veladas futuristas de Marinetti al cabaret expresionista o dadaísta, se advierte una adherencia a lo cómico como procedimiento de montaje. Porque el «gag» es, ante todo, esto: montaje en estado puro, operación con la heterogeneidad, metáfora hecha realidad. Tal adscripción poética, esta localización en el eje del paradigma jakobsniano explicaría, a su vez, la suspensión de la verosimilitud y el tono transgresor que el «gag» conlleva cuando se interpone en la estructura metonímica del cine narrativo.

No obstante, si bien el gag responde a un fenómeno de extrañamiento, éste no es capaz de recubrirlo por completo, pues resulta evidente que no todo extrañamiento es cómico. En este sentido, lo que define al gag como extrañamiento, lo que produce la risa, no es lo irracional de la situación, sino su ubicación en el corazón del espectáculo o —como señala en un agudo artículo Grigori KOZINTSEV— la *sustitución de la lógica formal del pensamiento por la lógica de la mentalidad del espectador*⁷. En efecto, pues la decepción de expectativas es común al cine denominado de «suspense» y lo insólito puede verse poblado del sentimiento de lo siniestro freudiano. Sin embargo, no es esto lo que acontece con el gag: aquí se trata de una acentuación del absurdo por montaje, de una confrontación de dos lógicas que juega con el tópico, no para deslexicalizarlo (no sólo), sino poniendo al desnudo el procedimiento que ha servido para su construcción. En otras palabras, si el gag fue aclamado con entusiasmo por la vanguardia (soviética en particular) fue en la medida que conectaba con ella en la evidenciación de la categoría de montaje con que estaba construido el texto. En suma, trátase del surgimiento en la representación del sujeto de la enunciación, no como marca adherida a lo narrado, sino en su plenitud, desbordando la línea horizontal del discurso e identificando en su seno montaje y sujeto de la enunciación.

⁶ Cit. por ERLICH, Víctor: *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, págs. 252-253.

⁷ KOZINTSEV, Grigori: «El arte popular de Charles Chaplin» in EISENSTEIN, et al, *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pág. 86.

De lo anterior puede deducirse no sólo la transgresión que caracteriza al gag, sino sobre todo —según indica con pertinencia J.P. SIMON— el hecho de que su constitución como discurso va aparejada a la destitución del discurso «ralista», esto es, que el gag se ubica recurrentemente *sobre* la representación (y no *en* ella) y, por ende, opera una función intertextual alrededor de códigos preestablecidos, ya se trate de géneros cinematográficos concretos, ya de la lógica causal comúnmente admitida. Hablar de género cómico parece, pues, un sin sentido, pues su significante puede hallarse en el registro enunciativo de cualquier género e implicando y reclamando siempre su propia falla.

Carentes de estructura fija, los films articulados en torno al gag son acéntricos y su significación siempre desestabilizada arranca de la preeminencia de lo visual por encima de lo literario: inconsistentes guiones y debilidad dialoguística no han de ser óbices para geniales resultados (los más flojos films de Keaton son buenas pruebas de ello). Películas como *Loquilandia* («Helizapoppin», H.C. Potter, 1941) o *Sopa de Ganso* («Duck Soap», Leo McCarey, 1933) elaboran un coherente discurso en donde el andamiaje narrativo-representativo es socavado desde sus cimientos.

Lo expuesto puede dar cuenta del período burlesco del film americano, así como de los clásicos del cine mudo, pues la preponderancia del montaje y del aspecto visual son inseparables de él. Ocurre, sin embargo, que con la estabilización del sonoro alcanza pleno desarrollo un género que no conviene confundir con el anterior, si bien pudiera participar abundantemente de alguno de sus rasgos. Nos referimos al conocido como «comedia americana». Se trata aquí de films que conceden gran importancia al encadenamiento metonímico de aconteceres, provistos de una solidez estructural mayor (jamás, en todo caso, parangonable a otros géneros clásicos), debida a su sustento literario o teatral (guión, diálogos) que vienen siendo salpicados con frecuencia por la equivocidad metafórica del gag. Las inflexiones del orden metafórico se inscriben, así, como rupturas en una dominancia sintagmática. Aun con la precaria materialización textual que es de suponer, cabría volver a la distinción que propone J.P. Simon entre *film-chiste* (modelo descrito con anterioridad: Keaton, Marx Brothers, M. Sennett, cierto Chaplin, etc.) y *film-cómico*, centrado éste en el significado como objeto del discurso y no en la propia representación. De ahí que este último género —en este caso sí puede hablarse de tal—, por más que incluya «gags» (en buena medida verbales), no suele desembarazarse de la trabazón de una estructura causal que lo inscribe en las coordenadas dominantes de un cine de la transparencia (Hawks, Capra, etc.). Con un peso nuclear perfectamente trabado y centrado, no hay en estos films muchos menos transgresores (en su contenido) fenómenos sistemáticos de excentrismo y extrañamiento por lo que a diferencia del *film-chiste*, cuya inestabilidad lo ubica en el funcionamiento mismo de constructor del texto moderno, el *film-cómico* puede adherirse —con los matices de rigor según los casos— a un modelo narrativo de grado cero y a la convencionalidad formal —por ingeniosa que sea ésta— del cine clásico. No es de extrañar que, con la confusión explícita de las precarias demarcaciones entre géneros, esta comedia clásica haya dado a luz un brillante engendro en su cruce con el melodrama (tal vez B. Wilder o F. Tashlin sean buenos ejemplos de ello), mientras su contestación desde el interior del propio género haya sido interpuesta por la introducción de la ironía (ironía y burla rara vez casan) de un P. Sturges que genera una astuta reflexión sobre la propia comedia clásica desde época temprana.

Situación actual

Los últimos avatares del film cómico hollywoodiense nos tienen ya acostumbrados a una proliferación abusiva del *gag* cuyo mecánico encadenamiento, reiterado hasta el exceso, parece sustituir a las incidencias de la trama narrativa. Tal dispendio provoca, claro está, una cierta suspensión de la narratividad en beneficio de los elementos discursivos —referidos a un yo, sujeto de la enunciación, productor de los mismos— que, en principio, *debería* estructurar el film. Sucede, empero, que tales emergencias discursivas no llegan a sedimentarse, a dar consistencia a la obra. *La negación de la narratividad se plantea aquí como recurso previo a la negación del discurso*. Los chistes de *Loca academia de policía*, *Aterrizo como puedas* o *Despedida de soltero*, empiezan y acaban en sí mismos, en ocasiones son mera ilustración de chascarrillos cuya mordacidad tan sólo es producto de una evacuación inconsciente de pulsiones agresivas. Películas de gamberradas, más que de humor, al igual que, en el género fantástico, vemos ahora películas de sustos más que de terror⁸.

Se comprenderá, pues, que en este panorama adquiera singular relieve la aportación de Jerry Lewis. En sus dos últimos films —*¡Dale fuerte, Jerry!* («Hardly working», 1979) y *El loco mundo de Jerry* («Smorgäsbärd», 1982)— Lewis retoma —y ésa es, curiosamente, su principal novedad en el contexto actual— la estructura de su primera película como director —*El botones* («The bellboy, 1960)— concebida, en principio, como una serie de breves *sketchs* dotados de cierta autonomía, relacionados por el personaje central. Al igual que ocurría en *El botones*, las dos últimas obras lewisianas plantean, a través del *gag*, no sólo un cuestionamiento de la narrativa, sino también —y es importante subrayarlo— una suspensión del efecto realidad, habitualmente asociado a lo narrativo. En *El botones*, el protagonista auspiciaba la salida del sol mediante el *flash* de una máquina fotográfica utilizada para sacar una instantánea nocturna del hotel. En *El loco mundo de Jerry*, los pasajeros de clase turista de unas aerolíneas algo cutres, hacen funcionar el avión... a golpe de remo, en voluntaria asociación visual con los galeotes de *Ben-Húr*. Dicha suspensión del efecto realidad, no hace sino robustecer la solidez discursiva del film, la visión del mundo del realizador, tal y como esta figura se inscribe en el mismo. Así, la meditación sobre la transferencia psicoanalítica y la propia película como espectáculo (Lewis haciendo cola en un cine para ver el film que acabamos de disfrutar) nos remiten, gozosamente, al talante iconoclasta de las obras mayores del autor en los años sesenta⁹. El carácter atípico de estos films nos recuerda, también, sus precarias condiciones de elaboración, en

⁸ En *Loca academia de policía* («Police Academy», Hugh Wilson, 1984), una apurada ama de casa le pide a un policía que le baje al indefenso gatito encaramado a la rama más alta del árbol. Y el policía lo baja... por el expeditivo procedimiento de disparar sobre él con gesto displicente.

Un pertinente análisis de los films neo-hollywoodienses, partiendo de la definición de lo obsceno propuesta por Jean Braudrillard —lo que se impone por su presencia objetiva, lo carente de enigma, aquello que se muestra en lugar de insinuarse— la encontramos en: PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan: «El imperio de lo obsceno» (*Reüll*, número 8, pág. 6. València, 1985).

⁹ Pensamos, sobre todo, en *El terror de las chicas* («Ladies'man, 1961) y *Jerry Calamidad* («The patsy», 1964).

régimen de producción independiente alejado de las compañías hollywoodienses, lo que no deja de ser indicativo de hasta qué punto la gran industria puede segregar a sus hijos predilectos cuando éstos se vuelven excesivamente respondones¹⁰.

Reformulaciones de orígenes

Según la distinción de Jean-Paul Simon, el film-chiste tendería a una disolución de las fronteras entre lo imaginario y lo real. La desaparición del espacio virtual del espejo en *Sopa de Ganso*, sustituido por una figura en él situada mimando, cuidadosamente, los gestos del personaje que aún ignora dicha desaparición, sería el muy carrolliano modelo reducido de la propuesta. Esa *vivencia psicótica de lo real*, pone entre paréntesis el sistema de identificaciones primarias del sujeto-espectador. Su placer —el placer de lo real como algo imposible de ser alucinado— vendría dado por esa pérdida de la propia identidad que ya Mack Sennett consideraba como una de las cualidades esenciales del *gag*. La perversión del film-chiste, en tanto que elaboración esencialmente discursiva, es la de proponer una disolución del yo que no se identificaría con el sujeto de la psicología clásica. La perversión de la película cómica atentaría más bien contra los códigos normativos de los films de fuerte narratividad. Últimamente se habla mucho de la vuelta a los orígenes, del resurgir de un cierto cine de género que retomaría los usos y costumbres del Hollywood dorado. Conviene matizar, prudentemente, estas afirmaciones. En muchas ocasiones, el cine de género se plantea como referencial perdido, como mito, y la operación de remitirse a él es un mero ejercicio metalingüístico, en la acepción barthesiana. Cinéfilo nostálgico, Steven Spielberg empieza *Indiana Jones en el templo maldito* («Indiana Jones and the Temple of Doom», 1984) cosificando el anagrama de la Paramount —la montaña nevada— en gong de bronce golpeado por un forzado chino en un cabaret de Shangai. Y como la fecha que se inscribe en la película es 1935, el genérico del film pretende rendir homenaje a las coreografías de Busby Berkeley. Sólo que citar un determinado sistema de producción no implica, en este caso, reelaboración alguna de sus operaciones de sentido y esta segunda entrega de las aventuras del improbable arqueólogo está basada en una permanente escisión entre la intriga y la pura y simple provocación gratuita del efecto. No importa lo que dicen los personajes, en continua contradicción con lo que hacen. El espectador está más atento a los repugnantes platos que le son servidos a la protagonista en una lujosa cena oriental, que a los elementos claves de la historia allí debatidos, la empresa a realizar por el héroe.

Nada que ver, por ejemplo, con la coherencia dramática y expresiva de un film de aventuras clásico como *El prisionero de Zenda* («The prisoner of Zenda», John Cronwell, 1937), donde en el genérico, muy didácticamente, a cada personaje se le adjudica un objeto. Al Mayor Rudolf, la espada; al prisionero de Zenda, la corona; a la Princesa Flavia, una rosa blanca; a Rupert, el puñal. Cada objeto es un atributo simbólico: la perfidia del pu-

¹⁰ La relación de Lewis con la institución cinematográfica y el género cómico sería objeto de un prolijo análisis que, obviamente, no podemos emprender aquí. Recordemos, sin embargo, las precisiones de Jean-Paul Simon al respecto: «... El estatuto particular del film cómico —al igual que el de lo filmico— tiende a su doble inclusión en lo poético como espacio a deconstruir y en la institución como lugar asignado a este mecanismo...» (*Op. cit.*, pág. 90).

ñal, la heroica nobleza de la espada, la majestad de la corona, la ternura de la flor. Y cada personaje queda así nítidamente definido desde el comienzo. A lo largo de la intriga, se apreciará la funcionalidad que en ella tienen dichos elementos emblemáticos¹¹.

La cita textual-cinéfila es, pues, en el actual cine de Hollywood, mero fetiche decorativo, evocación necrofilica del cadáver del género.

La perversión de la norma debe hacer referencia, en todo caso, a los *procedimientos articuladores* del cine clásico. Muy recientemente hemos sido testigos de esa brutal y carnicera violación que Brian de Palma ha practicado sobre la estructura formal sustentante de *Vértigo* en *Doble cuerpo* («Body double, 1984). Lo malo del film no proviene de su atentado contra Hitchcock —intentar matar al padre ha sido siempre un saludable ejercicio, desde la conocida novela familiar del hijo de Layo—, sino de su incalificable obscenidad, su escasa densidad poética y su rastrera servidumbre a las leyes de una intriga tan esquemática como predecible. En su explicación de obviedades sin misterio, el realizador confunde la pulsión escópica con el cotilleo y el deseo con la fornicación.

La referencia a procedimientos estructuradores del cine clásico debe ir unida, si se desea operativa, a un trabajo significativo sobre los mismos. No es casual que la mejor comedia cinematográfica de estos últimos años sea *Entre pillos anda el juego* («Trading places», John Landis, 1982). Como tampoco lo es el hecho de que el modelo referencial de Landis sea la particular perversión ejecutada por Preston Sturges sobre el patrón de la optimista y sonriente comedia rooseveltiana de Frank Capra. Film con un buen diseño de personajes y situaciones, su coherencia discursiva y acidez ideológica lo sitúan muy por encima de la banalidad audiovisual dominante.

Al término de estas reflexiones, hechas desde la particular interpelación al espectador del film-chiste y el film cómico (según la propuesta de Jean-Paul Simon), no resulta ya operativa la tradicional distinción clasificadora *slapstick*-comedia. Entre la agresividad desprendida de la pérdida de dignidad del personaje y los malentendidos emanados de la equivocación de identidad (los dos polos del *gag* para Mack Sennett), tan sólo existe la diferencia de una mayor o menor emergencia del sujeto de la enunciación: trabajo significativo sobre la representación o ruptura de la misma, pero siempre —en sus niveles más creativos— búsqueda de la coherencia simbólico-discursiva. Antes, pues, que cuantificar estadísticamente el número de batacazos o tartas de crema estalladas en la cara que hacen del film un *slapstick*, deberíamos atender —y más en estos momentos de atropello y confusión— a si las operaciones de sentido elaboradas por el realizador son susceptibles o no de erigirse en esa mordaz y crítica visión del mundo que siempre hemos atribuido a la comedia cinematográfica, sin más adjetivaciones. Y ésa es, sin duda, una tarea política a realizar por la crítica, en contra de ese abyecto malhumor del chiste de Mingote que denunciábamos al principio. No es casual que dos grandes cómicos del cine, Jerry Lewis y Charles Chaplin, hayan parodiado a Hitler en sus films. La risa, cuando va unida al conocimiento, es siempre revolucionaria.

¹¹ Nos viene a la memoria la frase de Borges: «Thor no era el dios del trueno: era el trueno y dios».

BUTLLETÍ DE L'AULA DE CINEMA

CB
films



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Número 3
Febrer, 1987

ÍNDIX

Editorial	5
Secció informativa	6
SECCIÓ DE COL·LABORACIONS	
Una mirada pasional	
José A. Hurtado	8
Senderos de gloria: Caminos de decadencia	
Carlos de Cubas	11
DOSSIER CINEMA CÒMIC	
<i>Articles</i>	
Tati: la extravagante levedad del ser	
Juan López Gandía i Pilar Pedraza	14
Los hermanos Marx. El personal placer de la transgresión	
José A. Hurtado i Francisco M. Picó	20
<i>Recull de textos</i>	
El placer de lo real	
Juan Miguel Company i Vicente Sánchez Biosca	23
Compendio de una historia crítica del cine	
Salvador Dalí	30
Els germans Marx	
Antonin Arnaud	32
Luces de la Ciudad (Notas)	
Julio Pérez Perucha	34
Introducción a un simbolismo de Charlot	
A. Bazin	38
Selecció de textos de CHAPLIN	42
Keaton: El caos i el cosmos	
José Luis Téllez	48
Sobre el cinema còmic i especialment sobre Buster Keaton	
Judith Érèbe	51
Contra tota infecció sentimental	
Luis Buñuel	54
<i>Buster Keaton en quatre temps</i>	55
M. Hulot y el tiempo	
A. Bazin	59